ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ТАМБОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ Г.Р. ДЕРЖАВИНА»

На правах рукописи

ДРОНОВА Ольга Александровна

РОМАНЫ «НОВОЙ ДЕЛОВИТОСТИ»: ПРОБЛЕМАТИКА, ЖАНРОВЫЙ ДИАПАЗОН, ПОЭТИКА

Диссертация
на соискание ученой степени доктора филологических наук

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(Литература стран германской и романской языковых семей)

Научный консультант:
доктор филологических наук,
профессор
Н. Л. ПОТАНИНА

Тамбов – 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Введение ……... 5

Глава 1. Литература и кризис. Литература в кризисе. Теоретические аспекты «новой деловитости» в социокультурном контексте Веймарской республики……. 37

1.1. Становление «новой деловитости» в 1920-е годы. Итоги Первой мировой войны и проблема правды литературы. Формирование новых условий «культурного производства»: литература, кино, пресса…….. 37

1.2. Функциональный подход к творчеству: концепция «литературы для использования»…… 60

1.3. Репортер, инженер, техническое устройство: демистификация образа художника…… 73

1.4. Кризис романа и кризис биографии: роман «новой деловитости» и преобразования романной поэтики в первой половине XX века 83

Глава 2. Принцип документализма и жанровый диапазон романа «новой деловитости»……... 106

2.1. Проблема документализма в современном литературоведении…… 106

2.2. Факт и документ в «новой деловитости». Концепция «отчета». Концепция наблюдения…… 128

2.3. Роман- «отчет»: «Бегство без конца» Йозефа Рота между документом и вымыслом. ……. 140

2.4. Роман факта. Документ в структуре романов Эрика Регера «Уния сильной руки» и Эрнста Оттвальта «Ибо ведают они, что творят»……. 162

2.5. Монтаж и анализ социальной действительности: Эдлеф Кеппен «Отчет войск» и Рудольф Бруннграбер «Карл и двадцатый век» 180

Глава 3. «Новая деловитость» как поэтический ресурс и объект философско-эстетической рефлексии в романе А. Деблина «Берлин -Александрплац»……..…… 199

3.1. Литература- язык- реальность: проблема натурализма в эстетических работах Альфреда Дёблина……. 199

3.2. Роман «Берлин- Александерплац» и творческий процесс: наблюдение, факт, правда…… 206

3.3.Функции документа в романе…… 221

3.4. «Берлин - Александрплац»: жанровые черты роман воспитания 228

3.5. Франц Биберкопф: «креатура» или часть социума?..... 240

Глава 4. Поэтика деиндивидуализации в романе «новой деловитости» ……. 255

4.1. Индивидуальность и масса в философском контексте 1920-начала 1930 гг…… 255

4.2. Индивидуальность и её деградация в романах о служащих (Э. Кестнер «Фабиан», М. Кессель «Фиаско господина Брехера», Г. Фаллада «Маленький человек – что дальше?»)…….. 259

4.2.1. Специфика сюжета романов о служащих: социальная деградация как коллективный опыт……. 259

4.2.2. Поэтика аутсайдерства в романе Э. Кестнера «Фабиан»…… 263

4.2.3. Механистичность и призрачность: образ служащего в романе М. Кесселя «Фиаско господина Брехера»…….. 275

4.2.4. Роман Г. Фаллады «Маленький человек – что дальше?»: реабилитация частной жизни……. 289

4.3. Поэтика антипсихологизма в романах «новой деловитости»……. 292

4.4. Молодое поколение и конфликт отцов и детей в романах «новой деловитости»……. 308

4.5. «Новая женщина»: новая гендерная роль или маска защиты? ……. 324
4.5.1. Феномен «новой женщины» в культуре Веймарской республики 324
4.5.2. Образ «новой женщины» в романах Ирмгард Койн: конструирование индивидуальности…… 330
4.5.3. Гендерные роли в романе М. Фляйсер «Фрида Гайер»…….. 340
4.6. Мотив дома в романе «новой деловитости»: от гостиницы к «съемной казарме»…….. 348
4.7. Мотив движения в отражении проблемы модернизации …… 371
Заключение……. 383
Список литературы…… 395

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее исследование посвящено «новой деловитости» («Neue Sachlichkeit») - движению, охватившему в 1920 - начале 30 гг. немецкую литературу, живопись и культуру в целом, и ставшему выражением особого взгляда на мир авторов эпохи Веймарской республики. В работе исследуются проблематика, жанровый диапазон и поэтика романа «новой деловитости». Феномен «новой деловитости» в немецкой литературе и культуре в последние десятилетия привлекает к себе многочисленных исследователей в Германии и европейских странах. В то же время в отечественном литературоведении, несмотря на довольно частые упоминания в научных работах, посвященных немецким авторам первой трети XX века, «новая деловитость» так и не получила систематического осмысления.

«Новая деловитость» неотделима от контекста своей эпохи, поскольку представляет собой непосредственную реакцию на социальные, политические и культурные изменения, происходившие в немецком обществе в годы Веймарской республики. С точки зрения историков этот период является одним из ключевых для понимания немецкой истории XX века в целом. Немецкая культура Веймарского времени существует под знаком кризисности. Ощущение исторического кризиса в его социальном, экономическом и культурном измерениях соединяется с кризисным сознанием европейской культуры модерна. Вместе с тем, несмотря на кризис, Веймарская республика стала временем расцвета немецкой культуры – литературы, живописи, кино - временем поиска новых художественных форм. «Многосторонняя и многослойная, неспокойная и динамичная, витальная и импульсивная, сверкающая и противоречивая, способная к преобразованиям и склонная к экспериментам, не признающая никаких границ и перешагивающая через все границы» [1], - так характеризует этот

[1] Здесь и далее перевод с немецкого и английского языков публицистических, научных текстов, а также художественных текстов, если отсутствует ссылка на перевод, выполнен автором работы. При исследовании художественных текстов автор работы опирался на текст оригинала, и в большинстве случаев собственный перевод позволяет убедительно подтвердить основные положения исследования.

период известнейший немецкий литературовед и критик Марсель Райх-Раницкий [Reich-Ranicki 1989: XV].

Разнообразные и противоречивые тенденции культурной и социальной жизни Веймарской республики трудно поддаются структурированию. Так и «новая деловитость» явилась достаточно аморфным феноменом. Её представители не объединялись в группы и не издавали манифестов, хотя дискуссия о принципах новой современной литературы в этот период была очень оживленной, что позволило С. Беккер говорить о своеобразном «дискурсе «новой деловитости» [см. Becker 2000]. В силу этого к «новой деловитости» обычно причисляют довольно большой круг очень разных в плане поэтики художников – от авторов, использующих поток сознания или его элементы (А. Дёблин, И. Койн), до создателей романов, находящихся на стыке художественной прозы и репортажа (Э. Регер, Э. Оттвальт, Р. Бруннграбер), а также авторов, поэтика которых основывается на традиционных художественных принципах (Г. Фаллада и Э. Кестнер). Различно и положение этих авторов в «литературной иерархии» - к «новой деловитости» причисляют и таких выдающихся художников слова, как А. Дёблин и Й. Рот, и авторов менее значительных - В. Баум, Э.Э. Нот, Г. Тергит и др. Близость этих писателей во многом обуславливается общим тематическим рядом - так или иначе, все они обращаются к жизни современного мегаполиса, изменившимся отношениям человека и техники, гендерным ролям, развитию прессы и кино, социальным проблемам и безработице.

Художественные поиски авторов «новой деловитости», круг проблем, получивших художественное осмысление в их творчестве, связан с вопросами, не потерявшими актуальности до сих пор. Речь идет об определении места литературы и художника в быстро меняющемся социальном, историческом контекстах и, что особенно важно, в условиях бурно развивающихся новых медиа. Эпоха Веймарской республики - это период возникновения и осмысления острой «конкуренции» между

художественным словом и визуальными способами репрезентации окружающего мира – кино и фотографией, между литературой и прессой, между письменным словом и словом, звучащим из радиоприемника – время осознания навсегда изменившихся условий бытования произведения искусства в «эпоху технической воспроизводимости» (В. Беньямин).

Литература конца XIX –первой половины XX века, так или иначе, находится под знаком осмысления модернизации. Ни в какую иную эпоху бурные изменения всех сфер жизни не ощущались так остро. Но отношение художников к этим изменениям в их непосредственном проявлении было весьма различным. Технический прогресс и модернизацию всех сфер жизни с интересом восприняли натуралисты. Эмиль Золя в своих теоретических работах призывал «признать архитектуру и нашего рынка, и Дворца выставок, прямые, залитые светом бульвары наших городов, гигантскую мощь машин, электрический телеграф и локомотивы» на том основании, что всё это «окружает современного человека», и без этого представить себе современную литературу невозможно [Золя 1966а: 711]. С энтузиазмом относились к модернизации и футуристы: «Мы говорим: наш прекрасный мир стал еще прекраснее: теперь в нем есть скорость» - писал Ф. Т. Маринетти в «Первом манифесте футуризма» (1909) [Маринетти 1986: 160]. С другой стороны, можно вспомнить и «Степного волка» («Der Steppenwolf», 1927) Германа Гессе, мучительное сближение героя с джазом и «радиомузыкой» жизни, и интеллектуальный герметизм санатория Берггоф в романе Томаса Манна «Волшебная гора» («Der Zauberberg», 1924). Атмосфера Берггофа разрушается не только из-за «удара грома», но и из-за технических новинок – граммофона, кино, с его «душным, спертым воздухом», «физически чуждым» Касторпу и Цимсену, «ибо они привыкли дышать только чистейшим» [Манн 2005: 435]. Р. Музиль с иронией пишет в романе «Человек без свойств» («Der Mann ohne Eigenschaften», 1930) о том, что «спорт и деловитость» пытаются вытеснить «устаревшие понятия добра и человеческого величия» [Музиль 1980: 141]. «Новая деловитость»

объединила художников восходящим к натурализму и футуризму принятием современности, обостренным интересом к технике, индустрии, новым условиям быта и поиском новых адекватных форм воплощения своей эпохи. Впрочем, схематичное разделение писателей на сторонников и противников всего «модерного» не позволит увидеть многоаспектный и во многом трагичный образ своего времени, который создавали авторы «новой деловитости».

Межвоенное десятилетие в целом – период нового расцвета романа, роман стал и ведущим жанром «новой деловитости». В то же время эта эпоха ознаменована столь решительными экспериментами в области романной поэтики, что современники говорят о кризисе и даже «конце» романа (О. Мандельштам). При этом одной из главных проблем, стоящих перед романистами в этот период, становится проблема познания. О потребности в познании своей эпохи, в ходе которого стирается «граница между наукой и искусством», рассуждает Томас Манн в эссе «Об учении Шпенглера» (1924), Р. Музиль в своих ранних работах («Математический человек», 1913, «Эскиз художнического познания», 1918). Взаимодействие литературы и науки, «фантазия факта» - одна из главных тем эстетических сочинений Альфреда Дёблина. Казалось бы, что характерные черты интеллектуального романа в этот период абсолютно противоположны тем тенденциям, которые прочно закрепляются за «новой деловитостью»: конкретность «новой деловитости» контрастирует с характерной для интеллектуального романа генерализацией, современность с мифом, объективность с субъективностью. Но эти противоположные тенденции имеют под собой общий фундамент: они возникают из потребности сохранить за художественным словом способность служить средством познания в бурно меняющемся мире.

Начало теоретического осмысления «новой деловитости» было положено еще в 1930-е годы в работах В. Беньямина («Улица с односторонним движением» («Einbahnstraße», 1928), «Левая меланхолия» («Linke Melancholie», 1931) [Беньямин 2004; 2012], а также Г. Лукача

(«Повествование или описание» («Erzählen oder Beschreiben?», 1936), «Репортаж или образ» («Reportage oder Gestaltung», 1932) [Lukacs 1971]. Оба философа в целом довольно критически отзываются о представителях «новой деловитости». Лукач рассматривает «новую деловитость» как продолжение натуралистической описательности: по его мнению, описания в романах «новой деловитости» не связаны с действием и существуют сами по себе. Среди ранних работ о «новой деловитсоти» стоит также назвать книгу Э.Утица «Преодоление экспрессионизма» («Die Überwindung des Expressionismus. Charakterologische Studien zur Kultur der Gegenwart», 1927), в которой говорится об усиливающемся интересе писателей к реальности, частично восходящем к натурализму [Utitz 1927: 3-4].

Первые систематические исследования «новой деловитости» стали появляться в конце 1960-х годов: так, в статьях Х. Денклера и К. Прюмма было дано истолкование термина «новая деловитость» («Neue Sachlichkeit») и представлена общая характеристика литературы Веймарской республики [см. Denkler 1968; Prümm 1972]. В 1970 году появилась первая монография, посвященная «новой деловитости», - книга Г. Летена «Новая деловитость 1924-1932. Исследования литературы белого социализма» («Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des Weißen Sozialismus», 1970). Летен подробно изучил духовный климат Веймарской республики, рассмотрел такие явления «интеллектуальной моды» этого времени, как «американизм» и технизация жизни. Отдельная глава работы была посвящена проблематике романа о всемирном экономическом кризисе. В целом исследователь истолковывает эпоху двадцатых годов с позиций марксизма. В частности, одна из основных идей Летена - недооценка представителями немецкой интеллигенции реальной общественной ситуации, классовых противоречий. Эстетическая концепция «новой деловитости» и особенности поэтики произведений в этой работе не получают системного осмысления в достаточной мере [см. Lethen 1970].

В 1970-80 гг. начинается более интенсивное изучение публицистики и художественных произведений 1920-х-начала 1930-х годов. Однако, стоит отметить, что центральным понятием в исследованиях этого времени является не «новая деловитость», а Веймарская республика. Это обстоятельство предопределяет ракурс исследования художественных произведений не с точки зрения их эстетической концепции, а как явлений культуры определенного исторического периода - Веймарской республики. Понятие «новая деловитость» уходит в этих работах на второй план. В силу того, что исследования Веймарской республики в этот период в первую очередь связаны с выявлением причин прихода к власти Гитлера, в этих литературоведческих работах, в первую очередь, изучаются идеологические позиции писателей, их интерпретация социально-политической ситуации эпохи. В 1974 г. издан сборник «Немецкая литература Веймарской республики» под редакцией В. Роте («Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik»), в котором представлены работы Ю. Теминга, К. Зонтхаймера, Т. Кебнера и др., посвященные именно этой проблематике. В частности, в статье Ю. Теминга «Социальные романы в завершающей фазе Веймарской республики» рассматриваются романы различных авторов вне зависимости от «эстетического и стилистического качества» [Thöming 1974: 212]. Главный вопрос исследователя – какой образ реальности Веймарской республики эти романы могут создать в сознании читателя 1970-х гг., учитывая недостаток у него знаний по истории, который не могут восполнить теоретические исследования. Стоит указать также на изданные в начале 1980-х годов сборники «Конец Веймара. Прогнозы и диагнозы в немецкой литературе и политической публицистике 1930-1933» под редакцией Т. Кебнера («Weimars Ende. Prognosen und Diagnosen in der deutschen Literatur und politischen Publizistik 1930-1933», 1982) и «Веймарская республика. Манифесты и документы немецкой литературы 1918-1933» под редакцией А. Каэса («Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933», 1983). Сборник манифестов включает в себя статьи различных

деятелей культуры Германии 1920-начала 30х гг. - К. Ясперса, А. Дёблина, В. Бергенгруена, В. фон Шрамма и др. Принцип организации материала определяется в этой книге также в связи с историко-культурными, а не эстетическими вопросами. Например, главы этой книги носят названия: «Фантазии о Германии: национализм и литература Веймарской республики», «Место литературной интеллигенции в конечной фазе Веймарской республики» и др. [см. Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933 1983].

Одним из фундаментальных исследований стала монография Эрхарда Шютца – «Романы Веймарской республики» («Romane der Weimarer Republik», 1986). Э. Шюц – автор многочисленных работ, посвященных различным аспектам культуры и литературы Веймарского времени. В рамках его монографии рассматриваются ключевые образы и проблематика романов 1920 – начала 1930-х гг. Э. Шютц характеризует Веймарскую республику как «компактный и комплексный период, ограниченный ясными политическими цезурами, между которыми исключительная плотность глубоких социальных, политических, экономических и технологических изменений» [Schütz 1986: 12]. В монографии Шюца впервые проведен комплексный анализ тематики и проблематики романов Веймарской республики: он рассматривает военные романы, специфику женских образов, проблему безработицы, образ журналиста и проблему «литература и медиа». Шюц включил в свой труд достаточно разнородные явления - он анализирует романы как крупнейших писателей («Волшебная гора» Т. Манна, «Берлин - Александерплац» А. Дёблина), так и писателей «второго ряда» (Г. Финка, В. Боймельбурга) в зависимости от специфики воплощения ими важных проблемно-тематических аспектов литературы 1920-начала 30-х гг.

Часть книги немецкого философа П. Слотердайка «Критика цинического разума» (1983) посвящена духовному климату Веймарской республики. Это одно из немногих исследований этого времени, переведенных на русский язык. «Новая деловитость» рассматривается

автором в широком философском контексте «цинического разума» и охарактеризована как «реализм приспособленчества, которым культурные слои города впервые позитивно попытались откликнуться на неизбежные и отчасти желанные факты современности» [Слотердайк 2009: 733].

В 1990-е годы научный интерес историков литературы к периоду Веймарской республики не ослабевает. С 1995 года и по сей день издается научный сборник «Ежегодник исследований литературы Веймарской республики» («Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik»), преобразованный в «Ежегодник исследований литературы и культуры Веймарской республики» («Jahrbuch zur Literatur und Kultur der Weimarer Republik»). Начиная с 1990-х годов, наблюдается усиление исследовательского интереса к поэтике произведений, созданных в фазе стабилизации Веймарской республики. В этой связи стоит назвать, в частности, коллективный сборник работ «Новая деловитость» в романе: новые интерпретации романа Веймарской республики» под редакцией С. Беккер и К. Вайсса («Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik», 1995). В сборнике рассматриваются как вопросы поэтики («эстетика точности», документализм), так и проблематики романа, при этом также отсутствует системный подход. Во введении Сабина Беккер отмечает, что предложенные в книге интерпретации романов показывают как близость, так и различия с программой «новой деловитости», причем различия в области стиля между произведениями столь значительны, что порой только принадлежность к жанру социального романа (или, как его называют в немецком литературоведении, «романа времени» - «Zeitroman») позволяет говорить о них как о явлениях «новой деловитости» [см. Becker 1995a: 9-10]. Среди работ, созданных в 1990-е годы, стоит также назвать монографию Ю. Хайцманна «Йозеф Рот и эстетика «новой деловитости» («Joseph Roth und die Ästhetik der Neuen Sachlichkeit», 1990), в которой в контексте эстетической теории «новой деловитости» проанализированы

стилистика и повествовательная структура ранних романов Рота [Heizmann 1990].

В работах 1990-х годов, рассматривающих литературу Веймарской республики с культурологических позиций, происходит постепенное смещение интереса от социально-исторической и политической проблематики к антропологической. Одним из наиболее значительных исследований «новой деловитости» на сегодняшний день является книга Г. Летена «Учение о холодных способах поведения. Попытки жить между двумя войнами» («Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen», 1994). Исследование имеет скорее культурологическую, нежели литературоведческую направленность, хотя его материалом являются художественные произведения. В нем проанализированы представления о человеке в культуре и литературе Веймарской республики. В качестве философского основания своей работы Летен называет сочинение видного немецкого философа первой половины двадцатого века Гельмута Плеснера «Границы сообщества» («Grenzen der Gemeinschaft», 1924). В этой работе Плеснер отказывается от «культа искренности», традиционного для немецкой и вообще европейской культур, и дает положительную оценку публичности, несмотря на то, что в публичной сфере человек неизбежно носит маску. По мнению Плеснера, сфера публичности - необходимая часть жизни, и для успешного существования в ней человек должен освоить «искусство отчуждения», способы сокрытия истинных эмоций и мотивов. Исходя из этого, Летен формулирует концепцию «учений о холодных способах поведения» - то есть, о сокрытии эмоций как особой поведенческой установке в культуре Веймарской республики. Эти «способы поведения» представляют собой типичные поведенческие реакции на модернизационные процессы. Исследователь распределяет персонажей литературы Веймарской республики по категориям в зависимости от того, насколько эти способы поведения ими освоены. Он выделяет три характерных типа персонажей: «холодная персона», «радар» и «креатура». «Холодная персона» в любой

ситуации полностью скрывает чувства и эмоциональное состояние, «радар» воплощает способность к мимикрии, а «креатура» противопоставлена этим двум типам. «Креатура» - наполовину животное, она полностью подчинена своим инстинктам и превращается в «органический сгусток рефлексов в смертельной опасности» [Lethen 1994: 256]. С точки зрения Летена, особенно важно для характеристики культуры Веймарской республики противопоставление «холодной персоны» и «креатуры»: «Страх, вычеркнутый из образа холодной персоны, возвращается в образе креатуры» [Lethen 1994: 11]. Летен убедительно прослеживает воплощение этих трех поведенческих типов в различных произведениях 1920-30-е гг., при этом, как уже было сказано, его взгляд в большей степени является взглядом культуролога и не направлен на изучение поэтики «новой деловитости». Типология, предложенная Летеном, используется в настоящее время практически во всех работах о «новой деловитости», и наше исследование также не является исключением

Значимым исследованием культуры и литературы «новой деловитости» является книга М. Линднера «Жизнь в кризисе. Романы времени «новой деловитости» и интеллектуальный менталитет классического модернизма («Das Leben in der Krise. Zeitromane der Neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne», 1994). Линднер вписывает мироощущение «новой деловитости» в контекст кризисности, характерный для культуры рубежа XIX-XX вв. и модернизма. Преодоление кризиса связано с семантической триадой: «жизнь» - «кризис» - «перерождение». Линднер называет этот комплекс «идеологией жизни». Это понятие близко «философии жизни» Ницще, однако, по мнению автора, оно значительно шире ницшеанского и связано с мировоззренческим явлением, так или иначе характерным для всех художников рассматриваемого времени. В основе «идеологии жизни» лежит мыслительная модель, состоящая в том, что «единство» человеческой жизни базируется на «полярности» «индивидуальной застывшей поверхностной формы» и скрытой за ней

«неиндивидуальной динамичной целостности жизни», причем отношения между ними диалектичны. Эта мыслительная модель порождает постоянное ощущение «кризисности», если устаревшая «форма» ограничивает жизнь, а «новая форма» еще не возникла [Lindner 1994: 8]. При этом центральным понятием «идеологии жизни» является не «жизнь», а именно «кризис», который может получать различную трактовку. Этапы развития кризиса по Линднеру суть следующие: осознание эмоциональной «смерти», т.е. застывшей, окостеневшей жизни; мистический опыт соединения с надиндивидуальным «жизненным» началом; принятие этого опыта в акте самопознания. Линднер считает, что «идеология жизни» является некой всеобщей мировоззренческой основой культуры и литературы, «метадискурсом», позволяющим объединить столь разнородные явления, как, например, марксизм и психоанализ. Он указывает на иррациональное понимание «кризиса» в рамках «новой деловитости», которое было подготовлено и укоренено в сознании писателей всей предшествующей эпохой. Положения своей концепции Линднер развивает в анализе творчества отдельных авторов «новой деловитости» (А. Броннена, Э. Глезера, Э. фон Заломона и Э.Э. Нота).

Для исследований «новой деловитости», созданных с начала 2000 гг. характерно, в первую очередь, внимание к эстетическим вопросам. Наиболее фундаментальной работой, посвященной эстетике «новой деловитости», стала двухтомная монография Сабины Беккер «Новая деловитость» («Neue Sachlickeit», 2000). С. Беккер является наиболее последовательным сторонником концепции «новой деловитости» как завершающего этапа развития модернизма в немецкой литературе. «Новая деловитость» представлена в работе как эстетическая концепция и особый дискурс, который должен быть реконструирован на основе анализа эстетических документов. Эстетика «новой деловитости», с точки зрения автора работы, включает в себя ряд категорий (или «измерений»): «новый натурализм», «объективность», «отказ от сентиментальности», «репортаж» и

др. С. Беккер анализирует особенности интерпретации этих понятий авторами «новой деловитости» на основе анализа огромного массива разнообразных документов. Собранный материал представлен исследовательницей во втором томе её исследования – сборнике манифестов и документов. Эта скрупулезная и тщательная работа по праву считается одним из основополагающих исследований «новой деловитости» на сегодняшний день. Но вместе с тем стоит отметить, что материалом исследования Беккер служат эссе, публицистика, критические статьи, предисловия, а не художественные тексты. В задачу исследования входит, в первую очередь, реконструкция понимания эстетических категорий в 1920-30-е гг., при этом автор не рассматривает системно вопрос о том, как выявляемые «измерения» реализуются в тексте. Если же применить выделенные в работе категории к анализу художественного текста, то многие из них будут чрезвычайно близки друг другу (например, «связь с реальностью», «актуальность» и «поэтика факта»). Также, на наш взгляд, многие из категорий, рассматриваемых С. Беккер в качестве явлений одного порядка, образуют иерархию: например, понятие «нового натурализма» по сути подразумевает как тематические («поэтика факта»), так и поэтологические составляющие («объективность»). Таким образом, соотнесенность выделенных в работе Беккер категорий со структурными особенностями романов «новой деловитости» нуждается в дополнительном анализе.

Среди работ, посвященных поэтике литературы Веймарской республики, необходимо также назвать сборник под редакцией С. Киора и Ш. Нойхауса «Реалистическое письмо в эпоху Веймарской республики» («Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik», 2006), а также монографию М. Укера «Действительность и литература. Стратегии документального письма в Веймарской республике» («Wirklichkeit und Literatur. Strategien des dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik», 2007), в центре которой – проблема документализма в литературе

Веймарской республики. Достоинством работы Укера является её системный характер: в ней анализируются как эстетические положения о документализме, так и его художественные воплощения, рассматривается преемственность документализма в «военных романах» и романах социальных. Положения Укера базируются на концепции кризисности культуры Веймарской республики, а именно, на идее о «сомнениях» литературы «в собственной легитимности» перед лицом глобальных исторических изменений [Uecker 2007: 7]. Главная мысль Укера состоит в том, что в рамках «новой деловитости» происходит сдвиг центрального для системы «литература» разграничения между «внутрисистемной правдой» и внелитературной действительностью [Uecker 2007: 87]. Центральным признаком «новой деловитости», по мнению Укера, является документализм, связанный как с критикой «системы литература» представителями этого движения, так и изменившимся медиальным контекстом - развитием кино, фотографии и радио. При этом Укер ограничивает назначение документов в парадигме «новой деловитости» одной центральной функцией – информационной, т.е. документы, по Укеру, используются как материал, дающий читателю объективную информацию. Материалом исследования Укера являются военные романы, в которых эффект документальности достигнут с помощью объединения реального, биографического автора и повествователя, а также романы-репортажи, основанные на документах. В силу того, что исследователь жестко ограничивает рамки своего исследования текстами, в которых непосредственно используется документ, в его работу не вошли многие романы «новой деловитости», которые не опираются на документ, но соответствуют общим принципам «достоверности» и «объективности», принятым в «новой деловитости» (романы Г. Фаллады, Э. Кестнера, И. Койн и др.)

Одним из важных аспектов исследования «новой деловитости» на сегодняшний день является рассмотрение интермедиальной природы этого

явления на основе выявления закономерностей взаимодействия литературы и кино, литературы и прессы, литературы и радио [Prümm 2007; Segeberg 2003; Schütz, Wegmann 2003; Unger 2003]. В этой связи в первую очередь стоит назвать монографию Х. Зегеберга «Литература в медийную эру. Литература, техника и медиа с 1914 г.» («Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914», 2003), в которой системно рассмотрена «новая деловитость» в контексте медиа наряду с более поздними явлениями в немецкой литературе, вплоть до современности. Эпоха Веймарской республики предстает в этой монографии как этап технизации и «медиализации» культурной сферы, повлекших за собой изменение представлений о художнике и литературе в целом: из «эксклюзивного словесного поэта» автор превращается в «рабочего, оперирующего знаками из различных медиальных систем» [Segeberg 2003: 56]. Исходя из этих позиций, Зегеберг рассматривает различные в жанровом отношении произведения – романы, эссе, публицистику А. Дёблина, Й. Рота, Э.Э. Киша и других авторов.

В настоящее время продолжают исследоваться разнообразные аспекты проблематики и поэтики «новой деловитости». Наряду с традиционным исследовательским интересом к своеобразию рефлексии писателей о событиях истории и политической жизни, современные ученые рассматривают особенности интерпретации «новой деловитостью» различных граней модернизации быта, технизации и урбанизации [Roskothen 1999; Grimm 2001; Mattias 2006; Sander 2006; Ölsacher 2008; Lauffer 2011]. Кроме этого, один из наиболее актуальных аспектов изучения «новой деловитости» на сегодняшний день - гендерные роли и проблема «новой женщины» [Barndt 2000; Reinhardt-Becker 2005; Haunhorst 2008; Becker 2013/14; Schüller 2005].

Как говорилось выше, в отечественном литературоведении практически нет работ, посвященных «новой деловитости», хотя во многих исследованиях встречаются отдельные замечания по поводу этого явления,

его влияния на творчество того или иного художника – прежде всего, Альфреда Дёблина и Эриха Кестнера, а также Йозефа Рота, Эрика Марии Ремарка, Бернхарда Келлермана. Однако этих замечаний недостаточно для воссоздания общей картины этого явления, его становления и развития. За «новой деловитостью» закрепился статус аморфного «контекста» творчества немецких и австрийских писателей, в то время как остается неясным, кто же является создателем и носителем этих тенденций.

Как одна из особенностей развития немецкой литературы в период стабилизации Веймарской республики «новая деловитость» кратко рассматривается И.М. Фрадкиным в «Истории немецкой литературы» [см. Фрадкин 1976а: 94-101]. Некоторые произведения «новой деловитости», в частности, романы Э. Кестнера «Фабиан» и Г. Кестена «Развратник», проанализированы в книге Н.С. Лейтес «Немецкий роман 1918-1945. (Эволюция жанра)» (1975). Исследовательница отмечает своеобразие героя этих романов – «среднего немца», «тщетно» сопротивляющегося «своему низведению до уровня маленьких людей», а также справедливо говорит об «отсутствии психологической углубленности» в них [Лейтес 1975: 84- 85]. В силу того, что в этих романах внешние обстоятельства превалируют над изображением душевных движений героя, Н.С. Лейтес делает интересный вывод о связи этих произведений с традициями авантюрно-плутовского романа [Там же]. Изучение «новой деловитости» в отечественном литературоведении связано, в первую очередь, с исследованием романа А. Дёблина «Берлин - Александерплац». Н.С. Павлова в книге «Типология немецкого романа» (1982) отмечает и «зависимость» романа «Берлин - Александрплац» от круга идей, характерных для «новой деловитости», и его выход за эти пределы, поскольку проблематика романа не исчерпывается социальной сферой, а связана с натурфилософскими взглядами писателя. Близость к «новой деловитости» выражается во внимании автора к «трению материальных поверхностей жизни» [Павлова 1982: 114]. Но Дёблин не

ограничивается фактографией, а создает многослойную действительность, в которой настоящее втягивает в себя прошлое и будущее.

Диссертацию А. М. Фурсенко «Роман А. Деблина «Берлин - Александерплац» и литературная ситуация в Германии конца 20-х-начала 30х годов» (1984) можно назвать одним из наиболее подробных исследований «новой деловитости» в отечественном литературоведении. В работе детально охарактеризованы различия между «новой деловитостью» и экспрессионизмом: свойственная «новой деловитости» «конкретизация изображения» противопоставляется «обобщенному подходу» экспрессионизма, «наблюдение» - экспрессионистскому «прозрению» [Фурсенко 1984: 72]. В центре исследования - роман А. Дёблина «Берлин-Александерплац», который трактуется как средоточие различных литературных традиций. Как и в книге Н.С. Павловой, в диссертации А.М. Фурсенко «новая деловитость» представлена достаточно обобщенно, как «контекст», при этом отдельные авторы, кроме А. Дёблина, подробно не рассматриваются. «Новая деловитость» в целом понимается в работе Фурсенко как продолжение реалистических традиций изображения мира и человека. В трактовке Фурсенко, в основе «новой деловитости» - рациональный взгляд на мир, развитие общества и личности, между которыми устанавливается «тесная причинно-следственная связь» [Фурсенко 1984: 76]. По сути, исследовательница обходит стороной весь комплекс кризисных представлений, свойственных, так или иначе, всем авторам «новой деловитости»: ужас пережитой трагедии Первой мировой войны, предчувствие движения немецкого общества к новой катастрофе, сомнения в познаваемости мира как такового. Кроме того, одна из ключевых для «новой деловитости» проблем – взаимоотношения индивидуума и массы – в исследовании истолкована следующим образом: масса представляет собой коллектив, а человек – не часть массы, но часть коллектива [см. Фурсенко 1984: 82- 83]. Данные выводы, на наш взгляд, нуждаются в переосмыслении на том основании, что интерпретация проблемы «человек и социум»

авторами 1920-30 гг. в целом далека от представлений о возможности гармоничной интеграции человека в общество – о чем свидетельствует распространенность в «новой деловитости» образа аутсайдера-одиночки.

Исследование «новой деловитости» было проведено и в работе О.А. Дроновой «Человек и история в романах Ганса Фаллады» (2010). В рамках одной из глав монографии были проанализированы основные подходы к «новой деловитости», сложившиеся в немецком литературоведении, идеология этого направления и её влияние на творчество Г. Фаллады [см. Дронова 2010]. Проделанный анализ не может претендовать на полноту в виду того, что исследовательское внимание здесь было сконцентрировано на творчестве одного автора. Среди современных работ стоит также отметить работы О.Н. Обуховой о политизации литературы Веймарской республики [см. Обухова 2005; 2006], статью И.М. Млечиной в «Энциклопедическом словаре экспрессионизма» о различиях между «новой деловитостью» и экспрессионизмом [Млечина 2008: 411-412], статью А. Стрельниковой о чертах «новой деловитости» в романе Б. Келлермана «Туннель» [см. Стрельникова 2013]. В диссертации М.А. Матвеева, посвященной раннему творчеству Ремарка, говорится о влиянии «новой деловитости» на писателя, однако специфика этого влияния не рассматривается подробно [см. Матвеев 2015: 34-37]. Отдельные аспекты литературы «новой деловитости» в сопоставлении с живописью охарактеризованы в работах В.С. Турчина [см. Турчин 1990; Турчин 1993]. Исследователь использует другой вариант перевода термина на русский язык – «новая вещественность». В монографии «По лабиринтам авангарда» Турчин утверждает, что в силу распространенности феномена «новой вещественности» в 1920-е годы о культуре Германии этого времени в целом можно говорить как о «культуре Новой вещественности» [Турчин 1993: 176]. Живопись «новой вещественности» рассматривала в своих работаж также З.С. Пышновская [Пышновская 1999; 2011].

Таким образом, несмотря на большое количество работ, посвященных литературе «новой деловитости», комплексное исследование проблематики и поэтики романа «новой деловитости» в связи с эстетическими позициями представителей этого движения остается актуальной задачей. В настоящее время часть западных исследований направлена преимущественно на осмысление эстетической программы «новой деловитости». В публицистике двадцатых годов велась исключительно интенсивная дискуссия о задачах художника и «новом натурализме». Но в отрыве от художественной практики, некоторые из этих идей остаются абстракциями. Если же изучению художественных произведений уделено первостепенное внимание, то это часто приводит к отказу к от теоретических обобщений. Нерешенным остается вопрос и о преемственности «новой деловитости» по отношению к предшествующей литературной традиции социального романа и программе натурализма, а также о месте романа «новой деловитости» в современной ему литературе и его роли в развитии поэтики романа первой половины XX в.

Предметом исследования являются эстетические позиции, специфика художественного мышления и отображения действительности в литературе «новой деловитости», жанровые и поэтологические характеристики романов 1920-х- начала 1930-х годов, созданных в русле этого движения.

Объектом исследования выступают романы 1920-х- начала 1930х годов немецких и отдельных австрийских писателей, обращенные к социально-исторической ситуации своего времени, публицистические работы авторов «новой деловитости» и эссе по проблемам литературы и эстетики.

Актуальность темы исследования определяется его включенностью в круг современных научных разработок, направленных на установление закономерностей взаимодействия между социокультурным контекстом эпохи, эстетической программой литературного явления, диапазоном

исследуемого жанра и поэтологическими характеристиками художественного текста. Кроме того, актуальность темы связана с потребностью уточнить представления о динамике литературного процесса в Германии первой трети XX века и о литературе Веймарской республики как целостном феномене на основе определения роли и значения движения «новой деловитости». В связи с этим необходимо системно изучить закономерности воплощения эстетических принципов «новой деловитости» в творчестве художников слова. Помимо этого, проблематика работы связана с исключительно важным для периода Веймарской республики и для культуры двадцатого века в целом вопросом о взаимодействии литературы и меняющегося контекста медиа: взаимовлиянием литературы и прессы, литературы и кино, становлением и развитием форм литературного документализма, а также с путями трансформации социального романа в литературе XX века, развитием его мотивной структуры и его концепцией человека.

Научная новизна результатов исследования состоит:

1) в определении на основе комплексного подхода конститутивных характеристик «новой деловитости» как целостного литературного движения, базирующегося на выраженной системе натурфилософских, эстетических, культурно-исторических и социокультурных представлений;

2) во введении в научный оборот ранее не переведенных и/или недостаточно исследованных теоретических документов (манифестов, программных статей, писем, заметок и проч.) и романов немецких авторов, связанных с «новой деловитостью»;

3) в объяснении характера взаимодействия «новой деловитости» с прессой и кинематографом 1920- начала 1930-х гг.;

4) в обосновании проблемно-тематического репертуара романа «новой деловитости»;

5) в установлении и описании диапазона жанровых модификаций романов «новой деловитости», в основе которых – синтез документа и нарратива;

6) в выработке определенного направления анализа поэтологических характеристик романа «новой деловитости», основным объектом которого становится поэтика деиндивидуализации;

7) в определении специфики художественной интерпретации гендерных ролей в «новой деловитости».

Цель настоящего исследования состоит в исследовании «новой деловитости» как художественного феномена, жанрового диапазона, поэтики и проблематики романа «новой деловитости» во взаимосвязи с историческим, социокультурным, философским и медийным контекстом эпохи.

Достижение этой цели предполагает решение следующих **задач:**

1. Определить социокультурные условия становления «новой деловитости». Выявить специфику представлений о задачах искусства и статусе творческой личности на основе анализа эстетических позиций немецких авторов 1920-начала 1930-х годов, представленных в публицистике и статьях по литературе и эстетике.

2. Обосновать статус «новой деловитости» как движения в литературе первой трети XX века, выяснить вопрос о степени сближения его программы с модернистским мировидением. Проанализировать своеобразие трактовки проблемы кризиса романа и способов его преодоления в «новой деловитости» в сравнении с преобразованиями романной поэтики в литературе первой половины XX века.

3. Дать теоретическое обоснование документализму в романе «новой деловитости» с учетом трактовки категорий факта, отчета и наблюдения представителями этого движения.

4. Описать основные жанровые модификации романа «новой деловитости».

5. Исследовать влияние медийного контекста 1920-х годов на эстетическую программу «новой деловитости», воздействие репортажа и кино на поэтику романа.

6. Раскрыть сущность романа А. Дёблина «Берлин - Александерплац» как художественной реализации принципов «новой деловитости», а также эстетических работ А. Дёблина как теоретических источников «новой деловитости».

7. Описать основные принципы поэтики деиндивидуализации как художественной интерпретации авторами «новой деловитости» проблемы «человек и социум». Проанализировать проявления поэтики деиндивидуализации в изображении трех основных типов героев «новой деловитости»: служащий, представитель поколения и «новая женщина». Выявить способы воплощения принципа антипсихологизма в романах «новой деловитости».

8. Исследовать специфику представлений о гендерных ролях в романах «новой деловитости».

9. Проанализировать функционирование мотивов дома и пути в романах «новой деловитости» в их соотношении с поэтикой деиндивидуализации и проблемой социальной модернизации.

Теоретической основой исследования явились положения теории и истории романа [Анастасьев 1984; Бахтин 1975; 1979; 2000; Бочкарева 2001; Гинзбург 1999; Днепров 1965; Затонский 1973; 1985; 1988; Зверев 1982, 2002; Карельский 1990; Кожинов 1963; Кучумова 2010; Лейдерман 2010; Михайлов 2003; Пахсарьян 2006; Потанина 2006; Реизов 1977; Рымарь 1999; Томашевский 1996; Филюшкина 1988; 2002; Шкловский 1929; Bode 2005; Lukacs 1971; Vietta 2007; Zmegac 1990], теории автора и повествования [Виноградов 1971; Женетт 1998; Корман 1992; Манн 1994; Осьмухина 2011; Тюпа 2011; 2011a; Успенский 2000; Шмид 2003; Fludernik 2008; Hamburger 1957; Stanzel 2001]; исследования фикциональности литературы и литературного документализма [Анохина 2013, 2015; Каспэ 2010; 2013; Местергази 2006; 2007; Филюшкина 2013; Явчуновский 1974; Яковлева 2006; Iser 1991; Petersen 1996; Porombka 2008; Searle 2007; Uecker 2007; Zipfel 2001], исследования немецкоязычной литературы первой половины

XX века [Васильчикова 2006; Кауфман 1964; 1983; Котелевская 2002; Лейтес 1975; Седельник 2003; Павлова 1982; 2005; Пестова 2002; Сейбель 2007; Фрадкин 1972; 1976; 1976a; Фурсенко 1984; Цветков 2003; Becker 1995; 1995a; 1996; 2000; 2013/2014; 2016; 2016a; Denkler 1968; Hackert 1967; Haunhorst 2008; Heizmann 1990; 2012; Hermand 1971; Keller 1975; 1980; Kiesel 1981; 2004; Lauffer 2011; Lethen 1970; 1994; Lindner 1994; Midgley 2002; Müller-Funk 2012; Müller-Salget 1972; Prümm 1972; 2007; Sander 1998; 2006; Schütz 1986; 1995; Stöckmann 2009 и др], исследования проблемы интермедиальности, литературного кинематографизма и визуальности в литературе [Бакирова 2012, Иванов 1988; Мартьянова 2002, 2011; Тынянов 1977; Ямпольский 1993; 1999; Segeberg 2003; Schütz, Wegmann 2003], проблемы взаимодействия литературы и журналистики [Аграновский 1978; Blöbaum 2003; Kostenzer 2009; Unger 2003; Wegener 2003], философские работы, связанные с изучаемой эпохой либо кругом проблем, относящихся к ней [Беньямин 1996; 2004; 2012; Бердяев 2007; Козловски 2002; Маклюэн 2003; Ортега-и Гассет 1991; Сартр 1998; Фуко 2006; Хабермас 1992; 2003; Юнгер 2000; Ясперс 1991; Benjamin 1991; 1991a; 1991b; Fromm 1983; Kracauer 1959; 1963; 1990], исследования истории и культуры Веймарской республики [Биск 1990; Слотердайк 2009; Föllmer, Graf, Leo 2005; Hardtwig 2007; Hermand, Trommler 1978; Mann 1966: Peukert 1987, 1987a].

Методологические принципы настоящего исследования определены поставленными целями и основываются на сочетании культурно-исторического, литературно-социологического, поэтологического, структурного, нарративного методов и подходов.

Концепция исследования определяется его основными задачами и состоит в следующем: «новая деловитость» рассматривается как движение, доминирующее в немецкой литературе середины 1920-начала 1930г. Для идеологии «новой деловитости» характерна убежденность в кризисном состоянии литературы в быстро меняющемся социокультурном, политическом, медийном контекстах эпохи после окончания Первой мировой

войны. В силу этого «новая деловитость» ставит перед собой цель нового определения роли литературы и обоснования концепции социально активного художника, а также сохранения за литературой статуса особого способа познания мира. Согласно программе «новой деловитости» преодолению кризиса литературы должно способствовать усиление социальной значимости художественного творчества и его воздействия на читателя. Кризисное мироощущение «новой деловитости», воплощенное и в эстетических дискуссиях и в художественных произведениях, должно быть рассмотрено в соотнесении с категориями модернистского мировидения, в частности, с идеями системного кризиса цивилизации, отчуждения человека, непознаваемости мира. В то же время установка на достоверное и объективное изображение социальных явлений эпохи, выдвигаемая в рамках «новой деловитости», вступает в противоречие с модернистскими принципами субъективности, мифологизма и отказа от миметического воспроизведения окружающего мира. Важной для «новой деловитости» является и идея «кризиса романа», активно обсуждаемая на протяжении всего XX века. Ответом на это в изучаемый период становятся напряженные попытки обновления жанра романа с помощью его разноплановых сближений с нехудожественным текстом. Не менее важно и использование в литературе способов репрезентации реальности, которые характерны для кинематографа. Результатом этих художественных поисков становятся жанровые модификации романа, возникающие на основе взаимодействия нарратива и документа, а также поэтика, воплощающая идею о кризисе индивидуальности.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Возникновение движения «новой деловитости» в немецкой литературе 1920- начала 30- х гг. обусловлено социокультурной ситуацией в Веймарской республике, ключевыми характеристиками которой были социально-экономический и политический кризис после окончания Первой мировой войны и порожденное им кризисное мироощущение в немецкой

культуре, бурный процесс модернизации всех сфер жизни и становление массового общества, а также рост влияния медиа: кинематографа, прессы, радио. Эти процессы вызвали потребность в новом осмыслении роли литературы в обществе, статуса и задач художника.

2. «Новая деловитость» - это движение в немецкой литературе, представители которого связаны близкими воззрениями на задачи литературного творчества на современном этапе и выдвигают эстетические принципы: достоверности, объективности, отказа от психологизма. Воплощение этих принципов в художественном творчестве писателей 1920-начала 1930 гг. отличалось индивидуальным своеобразием. Мироощущению авторов «новой деловитости» свойственно осознание кризисного состояния современного мира, отчуждения человека в социуме, иррационализм, что свидетельствует о близости этого движения модернизму. «Новую деловитость» и модернизм объединяет установка на разрыв с традициями литературы XIX века и потребность в эстетическом новаторстве: в обновлении жанров и поэтологических принципов. В то же время субъективность и антимиметическая установка модернизма противоречат эстетическим поискам авторов «новой деловитости», направленным на создание достоверного образа мира в художественном произведении.

3. В рамках «новой деловитости» предпринимается попытка нового определения функций литературы на современном этапе развития общества. Ключевая для «новой деловитости» идея кризиса литературы в контексте развития научного знания и конкуренции с прессой, кино, фотографией, радио находит свое разрешение в концепции «литературы для использования», понимаемой как актуальная литература, обращенная к массовому читателю. Концепция «литературы для использования» связана с установками на просвещение читателя и формирование у него активной жизненной позиции. Концепция «литературы для использования» влечет за собой стремление стереть границу между элитарным и массовым искусством. В «новой деловитости» формируется концепция художника, близкого

репортеру или инженеру, что означает радикальный разрыв с традиционной для немецкой культуры нобилитацией художника.

4. Роман «новой деловитости» возникает на путях преодоления провозглашенного в начале XX века кризиса романа. Суть этого кризиса в «новой деловитости» понимается как кризис биографизма. В «новой деловитости» ответом на кризис романа становится редукция вымысла и развитие различных форм литературного документализма, распад сюжета, связанного с событиями частной жизни героя, разрушение концепции человека как индивидуальности и отказ от психологизма.

5. Принцип документализма в литературе «новой деловитости» связан с требованием объективности: факт, как объект изображения, должен предстать перед читателем по возможности не обработанным. «Новой деловитости» свойственна убежденность в невозможности достоверного изображения действительности во всем многообразии её взаимосвязей. Документализм «новой деловитости» становится в силу этого одним из проявлений общей для литературы XX века тенденции «ухода автора» из произведения. Композиционно-повествовательные особенности произведений «новой деловитости» определяются требованием объективности точки зрения. Эта объективность должна быть достигнута посредством различных способов включения в художественный текст документа, в том числе, с помощью монтажа; а также посредством реализации принципа отчета (повествования из перспективы свидетеля, близкого репортеру, или хрониста, опирающегося на документально подтвержденное знание) и принципа наблюдения (представления в тексте визуальных образов без субъективной оценки, как это делается в кинохронике).

6. Центральную роль в «новой деловитости» обретает роман, основанный на взаимодействии документального материала и нарратива. Эти взаимодействия могут проявляться в различных конфигурациях, что определяет сущность жанровых разновидностей документально-

художественного романа. К основным жанровым модификациям документально-художественного романа «новой деловитости» относятся роман-«отчет», в рамках которого художественный текст предстает как реальное свидетельство; «роман факта», в основе которого лежат реальные документы, при этом структура документа частично или полностью интегрирована в художественное целое, в результате чего осуществляется целостный анализ одной из сфер функционирования общества; «роман - документально-художественный монтаж», в котором фрагменты разнородного по своей структуре и по содержанию документального материала с помощью монтажа соединены друг с другом и с нарративом, в результате чего создается фрагментарный образ мира. Становление этих жанровых разновидностей романа «новой деловитости» связано с полемикой с жанром романа как таковым, с процессом формирования индивидуальных жанровых образований и с распадом традиционной жанровой структуры романа.

7. Поиски А. Дёблина направленные на создание эстетики и поэтики, соответствующих требованиям технизированного мира, нашли отражение в его эссе о литературе и искусстве и в романе «Берлин - Александерплац». Положения эстетической теории Дёблина (понятия деперсонализации автора, киностиля, фантазии факта, критика психологизма), не вполне соответствуя концепции «литературы для использования», послужили толчком для развития «новой деловитости». Роман «Берлин - Александерплац» является и воплощением принципа документализма «новой деловитости» и попыткой игрового сопоставления дискурсов «новой деловитости», экспрессионизма и мифологизма. Многочисленные комментарии повествователя в романе Дёблина представляют собой метаповествование, в рамках которого осмысливается правдивость и достоверность образов романа. Документ в структуре романа Дёблина выполняет ряд функций: он выступает в качестве факта и свидетельства, способа деперсонализации автора и средства создания образа мира как текста. Жанровая специфика романа «Берлин -

Александерплац» обусловлена его связью с романом воспитания, но при этом изображение истории героя и образ большого города в романе равноправны. Проблематика романа «Берлин- Александерплац» побудила создателей романов «новой деловитости» к интерпретации проблемы взаимодействия человека и большого города, безработицы, потребления и гендерных ролей.

8. Один из путей преодоления «кризиса романа» идеологам «новой деловитости» видится в редукции роли героя. Воплощением этой идеи в романах «новой деловитости» становится поэтика деиндивидуализации. Герой предстает как часть надиндивидуальной общности – массы, социального слоя, поколения. При этом герой не ощущает собственной интегрированности в данную общность. Для романа «новой деловитости» характерны три основных типа героя – «служащий», «представитель поколения» и «новая женщина». С образом «служащего» связан сюжет о деградации, которая предстает как иррациональный и массовый процесс и ведет к аутсайдерству. Как «представитель поколения» герой воплощает исторический опыт, при этом, процесс становления его личности определяется не индивидуальными конфликтами, а логикой социального развития. Образ «новой женщины» отражает проблематику конструирования героиней собственной идентичности в соотнесении с традиционной гендерной ролью и, вместе с тем, с ролью «новой женщины».

9. Антипсихологизм представляет собой важнейший принцип поэтики деиндивидуализации в «новой деловитости». Своеобразие его воплощения в «новой деловитости» состоит в почти полной редукции интроспекции. Поэтика антипсихологизма выражается в крайне скудной психологической мотивировке поступков героя, в изображении его поведения как непрерывной игры, в ироничной интерпретации эмоциональных состоянияй и использовании метафор овеществления для характеристики человека. Ярким проявлением антипсихологизма становится замена изображения внутреннего состояния героя визуальными образами, наблюдаемыми им. В

силу этого можно говорить о взаимообусловленности в романе «новой деловитости» антипсихологизма и литературного кинематографизма.

10. Важную роль в воплощении поэтики деиндивидуализации играют мотивы «дома» и «пути», отражающие амбивалентное отношение авторов «новой деловитости» к процессам модернизации в современном обществе. Эти мотивы связаны с идеей транзитности бытия современного человека, не способного создавать прочные связи с людьми и совершать определенный жизненный выбор.

Теоретическая значимость исследования заключается в системной характеристике идеологии «новой деловитости», обосновании жанровых процессов и диапазона жанра романа «новой деловитости», поэтики де-индивидуализации.

Практическая ценность результатов диссертации связана с возможностью их использования в создании вузовских курсов по истории и теории зарубежной литературы XX века, культурологии, спецкурсах по проблемам анализа и интерпретации художественного текста. Выводы работы могут быть применены для создания учебников и учебных пособий по истории литературы Германии, практикумов для чтения студентов филологических направлений и профилей обучения.

Научная достоверность и обоснованность выводов диссертации подтверждается опорой на теоретические положения современных исследований в области литературоведения, адекватности использованных методов и подходов к исследованию художественного текста целям, поставленным в диссертации, большим объемом проанализированного материала, опорой на тексты оригинала.

Материалом исследования стали романы 1920-начала 1930-х годов: «Берлин – Александерплац. История Франца Биберкопфа» А. Дёблина («Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf», 1929), «Отель Савой», «Бегство без конца», «Циппер и его отец» Й. Рота («Hotel Savoy», 1924; «Die Flucht ohne Ende», 1927; «Zipper und sein Vater», 1928), «Йозеф

ищет свободу» Г. Кестена («Joseph sucht die Freiheit», 1928), «Поколение 1902 года» Э. Глезера («Jahrgang 1902», 1928), «Отчет войск» Е. Кеппена («Heeresbericht», 1930), «Фабиан» Э. Кестнера («Fabian. Die Geschichte eines Moralisten», 1931), «Ибо ведают они, что творят» Э. Оттвальта («Denn sie wissen, was sie tun», 1931), «Фиаско господина Брехера» М. Кесселя («Herrn Brechers Fiasko», 1932), «Фрида Гайер» М. Фляйсер («Mehlreisende Frieda Geyer. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen», 1931), «Уния сильной руки» Э. Регера («Union der festen Hand», 1931), «Съемная казарма» Э.Э. Нота («Die Mietskaserne», 1931), «Гильги – одна из нас», «Девушка из искусственного шелка» И. Койн («Gilgi – eine von uns» 1931, «Das kunstseidene Mädchen» 1932), «Маленький человек – что дальше» Г. Фаллады («Kleiner Mann: was nun?», 1932), «Карл и двадцатый век» Р. Брунграбера («Karl und das zwanzigste Jahrhundert», 1933) и др., созданные в конце 1920-х начале 1930-х гг., а также эстетические работы этих и других авторов, посвященные кругу проблем, осмысляемых в рамках «новой деловитости». Включение в исследование не только немецких, но и австрийских авторов (в первую очередь, Йозефа Рота) представляется необходимым, так как Йозеф Рот был активным деятелем культуры и видным журналистом в Веймарской Германии, а его ранние романы воспринимались современниками как воплощение программы «новой деловитости».

Результаты работы были апробированы в выступлениях на зарубежных, международных, всероссийских, вузовских конференциях, в том числе на конгрессе стипендиатов ДААД (Киль, Германия, 2009), в рамках IV международной конференции «Международный диалог: Восток-Запад» (Свети Николе, Македония, 2013), на VII и XII съездах Российского союза германистов (Тамбов 2009, Калининград 2014), в рамках международной научной Интернет-конференции «Филологическое образование в российско-европейском образовательном пространстве» (Сургут 2014), на международных конгрессах по когнитивной лингвистике (Тамбов 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016), на конференции

«Культура в зеркале языка и литературы» (Тамбов 2008, 2010, 2012, 2017), ежегодной международной конференции «Язык, культура и профессиональная коммуникация в современном обществе» (Тамбов 2011, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017) ежегодной общероссийской конференции «Державинские чтения» (Тамбов 2010, 2011, 2012, 2013, 2017), VI международной научно-практической конференции «Иностранные языки и литература в международном образовательном пространстве» (Екатеринбург 2017). Основные положения и концепция исследования обсуждались на кафедре русской и зарубежной литературы, журналистики Тамбовского государственного университета имени Г.Р. Державина.

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографии.

Во Введении дано обоснование темы исследования, её актуальности и новизны, определены предмет и объект исследования, сформулированы его цели и задачи, обозначены теоретические основания и методология исследования, охарактеризована концепция работы, сформулированы положения, выносимые на защиту, объяснены теоретическая значимость и практическая ценность работы, даны сведения об апробации исследования и его структуре.

В Главе I «Литература и кризис. Литература в кризисе. Теоретические аспекты «новой деловитости» в социокультурном контексте Веймарской республики» рассмотрены социокультурные факторы развития новой деловитости» в 1920-начале 30-х гг. В этой главе обосновывается статус «новой деловитости» как литературного движения. На основе анализа эстетических работ авторов «новой деловитости» изучены её основные установки. Исследованы взгляды авторов «новой деловитости» на проблему взаимодействия литературы и медиа (кино, пресса); формирование концепции «литературы для использования» и развитие функционального и рационального отношения к личности художника, изучены позиции авторов «новой деловитости» по отношению к проблеме «кризиса романа».

Глава II «Принцип документализма и жанровый диапазон романа «новой деловитости» посвящена романам «новой деловитости», в которых взаимодействуют документальность и художественность. В главе систематизированы основные подходы к исследованию проблемы документализма в литературе в отечественном и зарубежном литературоведении. На основе эстетических работ авторов «новой деловитости» по проблеме документализма определена специфика понимания этого принципа в изучаемый период. В главе дается типология жанровых модификаций романа, строящегося на взаимодействии документальности и вымысла: роман-«отчет», «роман факта» и роман-документально-художественный монтаж. В главе рассматриваются романы Й.Рота, Э.Глезера, Э.Регера, Э.Оттвальта, Э. Кеппена и Р. Бруннграбера.

В Главе III «Новая деловитость» как поэтический ресурс и объект философско-эстетической рефлексии в романе А. Деблина «Берлин - Александрплац» рассматривается роман А. Дёблина в связи с эстетической программой «новой деловитости». В главе охарактеризовано отношение Дёблина к натурализму и принципу правдоподобия в литературе. Роман «Берлин - Александерплац» представлен как роман-рефлексия автора о творческом процессе и достоверности в искусстве, как роман, в котором взаимодействуют экспрессионизм, мифологизм, «новая деловитость», подвергаясь ироническому обыгрыванию. В главе изучено своеобразие использования Дёблином принципа документализма, охарактеризовано жанровое своеобразие романа «Берлин - Александерплац» как романа воспитания, рассмотрена проблема героя и социума.

В главе IV «Поэтика деиндивидуализации в романе «новой деловитости» рассмотрены способы редукции индивидуальности героя в романах «новой деловитости» на уровне сюжета и поэтики характера героя, своеобразие воплощения принципа антипсихологизма. В главе рассматриваются основные типы героев «новой деловитости», в образах которых взаимодействует индивидуальное и коллективное: «служащий»,

«представитель поколения» и «новая женщина». Рассматриваются функции мотивов дома и пути как способов воплощения поэтики деиндивидуализации.

В заключении подводятся итоги исследования и формулируются его основные результаты.

Библиографический список включает в себя 429 наименований, из них 242 на немецком и английском языках.

ГЛАВА 1. ЛИТЕРАТУРА И КРИЗИС. ЛИТЕРАТУРА В КРИЗИСЕ. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ «НОВОЙ ДЕЛОВИТОСТИ» В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ВЕЙМАРСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

1.1. **Становление «новой деловитости» в 1920-е годы. Итоги Первой мировой войны и проблема правды литературы. Формирование новых условий «культурного производства»: литература, кино пресса**

Веймарская республика - время бурных исторических изменений, кризиса, ощущение которого пронизывает культуру и литературу этого времени и не исчезает до самого финала. Контекст эпохи неотделим от катастрофических событий истории, трагическим обертоном звучащих в творчестве писателей, художников и философов: поражение Германии в Первой мировой войне, последовавшие за ним революционные волнения и крах империи, всемирный экономический кризис конца 1920-х годов. «Годы кризиса классического модерна» - это определение историка и культуролога Детлефа Пойкерта стало классическим для Веймарской республики [см. Peukert 1987]. Идея о кризисе как неотъемлемой характеристике культуры двадцатых годов присутствует практически во всех литературоведческих исследованиях, посвященных этому периоду. По мнению М. Линднера, ощущение кризиса становится концепцией, объединяющей все литературные и философские течения первой половины двадцатого века, при этом само понятие кризиса может получать различные коннотации, но, прежде всего, кризис - это «наивысшая точка» процесса, когда «жизнь» борется с омертвевшей формой, это момент выбора, решения [Lindner 1994: 10-11].

Современники много писали о переживаемом кризисе, ощущали, что живут в переходную эпоху, чувствовали непрочность и изменчивость своего положения и пытались найти выход из него. «Мы живем временно. Кризис нескончаем»/ «Wir leben provisorisch. Die Krise nimmt kein Ende» - констатирует Якоб Фабиан, герой романа Э. Кестнера «Фабиан. История моралиста». Как утверждают М. Фелльмер, Р. Граф и П. Лео, у

современников Веймарской республики кризис превратился в «комплекс ассоциаций, стереотипов и ожиданий, которые определяли восприятие реальности» [Föllmer, Graf, Leo 2005: 9]. Впрочем, современные историки и культурологи пытаются посмотреть на термин «кризис» как своего рода конструкцию, с одной стороны, порождающую определенный взгляд на реальное соотношение вещей, а с другой стороны, - нуждающуюся в дополнительном истолковании и сопоставлении с реальными историческими процессами и тенденциями [см. Föllmer, Graf, Leo 2005; Hardtwig 2007].

Особая атмосфера Веймарской культуры определяется противоречивостью эпохи, в которой глубокий пессимизм, ощущение тупика соседствует с бурным развитием. Философ П. Слотердайк пишет, что «Веймарская республика принадлежит к тем историческим феноменам, по которым легче всего можно изучить, какой ценой общество расплачивается за модернизацию»[Слотердайк 2009: 578]. Д. Пойкерт прослеживает, как после крушения Германской империи бурный процесс модернизации захватил все сферы общественной, политической, частной жизни и, конечно, культуру и искусство. Но за короткий срок – Веймарская республика просуществовала пятнадцать лет - модернизационный процесс исчерпал все свои возможности и перешел в фазу глубокого кризиса. Пришедший на смену республике национал-социализм был режимом глубоко реакционным, антимодернистским. Тем не менее, возникшие в 1920-е гг. тенденции развития в социальной политике, культуре, технике, архитектуре, быте во многом продолжаются и в современном обществе.

Так или иначе, ощущение кризиса пронизывает художественные произведения, публицистические и философские работы первой половины двадцатого века. Центральным, объединяющим призывом в выступлениях литераторов, публицистов, критиков, причисляемых к «новой деловитости», в этих условиях становится пристальное внимание к своей эпохе, осознание её сложности и собственной морально-этической ответственности перед

обществом, а также потребность в достоверности изображения современности в художественном творчестве.

Перед термином «новая деловитость», используемым как в отечественных, так и в зарубежных исследованиях, часто ставится определение «так называемая» в силу того, что «новая деловитость» не создала манифестов и не имела четкой программы. Тем не менее, сам факт появления названия для тенденций, развивавшихся в искусстве и литературе в изучаемый период, важен. По мнению А.Ф. Кофмана, если художественная общность называет себя или получает название в критике, это приводит к «фиксации (нередко прокламации) эстетических схождений и общности эстетических установок у ряда литераторов, их объединению (или самообъединению)» [Кофман 2016: 40]. Кроме того, название закрепляет в себе «краткую характеристику (или самохарактеристику) этих эстетических схождений» [Там же].

Традиционно считается, что название «Neue Sachlichkeit» было впервые использовано Г. Ф. Хартлаубом для выставки молодых художников в Мангейме в 1925 году. Затем оно было перенесено в сферу литературы, став выражением уже существовавших тенденций развития художественного творчества. Но В. Фэндерс указывает на то, что понятие «деловитости» («Sachlichkeit») упоминается до этой выставки в работах философа Г. Зиммеля, архитектора Г. Мутезиуса [см. Fähnders 1998: 229].

Понятие «деловитость» («Sachlichkeit») многозначно и представляет собой характерный именно для немецкой лингвокультуры концепт, включающий в себя смысловые компоненты, непосредственно связанные с корнем «Sache» - то есть вещь, предмет: «касающийся, относящийся к вещи, соотносимый с вещью, проблемой» / «die Sache betreffend, zur Sache gehörig, auf die Sache, das Problem bezogen» [Brockhaus 1983: 459]. Второе значение прилагательного «sachlich» - «деловитый»: «трезвый (о мысли), лишенный стереотипов, объективный, ориентированный лишь на объясняемый предмет, свободный от эмоций» («nüchtern (denkend), vorurteilsfrei, objektiv, allein an

der erörtenden Sache orientiert, frei von Gefühlen» [Brockhaus 1983: 460]) - подразумевает определенный способ отношения к предмету. В немецко-русском словаре под редакцией О. Москальской «sachlich» означает «деловой», «конструктивный», «объективный» [Большой немецко-русский словарь 1980: 279]. Кроме того, в значение прилагательного «sachlich» входят такие компоненты, как «трезвый, простой, без элементов, служащих украшением, целенаправленный»/ «nüchtern, einfach, ohne Elemente, die nur der Schönheit dienen, zweckbetont» [Brockhaus 1983: 460], то есть, демонстрирующий простоту и безыскусность. В литературоведческих исследованиях в России устоялся перевод понятия «Sachlichkeit» именно как «деловитость». Существует и перевод «новая вещественность» или «новая вещность», но он чаще используется в работах искусствоведов (В.С. Турчин, З.С. Пышновская).

Так или иначе, все компоненты значения слова «Sachlichkeit» находят свое отражение в идеологии «новой деловитости»: это и пристальное внимание к вещам, и «деловой», то есть лишенный сентиментальности, сдержанный способ их изображения, и превосходство «полезности» над «красотой». По мнению М. Укера, концепт «деловитость» оказался в двадцатые годы исключительно привлекательным именно в силу его многозначности: «в качестве культурного феномена он обозначает габитус, организующий взаимоотношения субъекта и окружающего мира, эмоций и рациональности, природы и техники; вместе с тем он становится этикеткой для эстетического подхода, не только тематизирующего и воплощающего этот габитус, но и заново выражающего традиционную взаимосвязь между реальным и художественным мирами, действительностью и правдой» [Uecker 2007: 74].

В книге «Духовная ситуация времени» («Die geistige Situation der Zeit», 1932) К. Ясперс говорит о «деловитости» как духе времени, «внутренней позиции человека» в современном технизированном мире: «От людей ждут не рассуждений, а знаний, не размышлений о смысле, а

умелых действий, не чувств, а объективности, не раскрытия действия таинственных сил, а ясного установления фактов» [Ясперс 1991: 309]. Не менее важным был и «вещный» компонент. Усиливающийся интерес к вещи - одна из черт авангардизма первой трети двадцатого века, как утверждает Ю.Н. Гирин [см. Гирин 2002: 93]. Исследователь приводит в этой связи тот факт, что в 1922 г. Эль Лисицкий и И. Эренбург начинают издание в Берлине журнала под названием «Вещь», в котором освещались разнообразные вопросы культурной и социальной жизни [см. Гирин 2002: 94].

Статус «новой деловитости» как явления литературы двадцатого века является достаточно неопределенным: можно ли говорить о ней как о течении, эстетической концепции или стиле? В немецком литературоведении принято характеризовать «новую деловитость» как определенную эстетическую концепцию или программу [Denkler 1968: 167-185; Becker 2000]. С. Беккер использует также понятие «движения» («Bewegung») в рамках модернизма [Becker 2000: 179]. О том, что «новая деловитость» может быть охарактеризована как одно из «направлений» («Richtung») модернизма писал и Й. Хайцман в книге о Йозефе Роте. Но сам модернизм понимается исследователем достаточно широко – как «собирательное обозначение» течений, ставящих во главу угла новаторство, разрыв с традицией [Heizmann 1990: 17]. В работе А. Фурсенко о «новой деловитости» говорится как о «литературном движении» [Фурсенко 1984: 7].

Стоит отметить, что понятия «направление», «школа», «течение», «движение», с помощью которых описывается литературный процесс, не являются в литературоведческих исследованиях устойчивыми и нередко употребляются как синонимичные. Особенно сложно применить термины «направление» и «течение» к разнообразным художественным общностям, возникшим в первую половину XX века. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» направление, течение и школа охарактеризованы как «исторически складывающиеся в ходе литературного процесса художественные общности», при этом течения являются частью

направлений, как явлений более крупных [Кормилов 2003: 604]. Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман в «Теории литературы» говорят о «художественных направлениях» как об объединяющих писателя и читателя «парадигмах художественности», включающих в себя «представления о месте искусства в жизни человека и общества, о его целях, задачах, возможностях и средствах, связанных единством ценностных ориентиров, образцов и критериев художественности» [Теория литературы 2004: 93]. М.В. Поляков полагал, что основным критерием для определения направления, является сложившаяся система жанров [см. Поляков 1978: 278-291]. В понимании Н.Л. Лейдермана, направление представляет собой «историко-литературную систему», в рамках которой существуют «устойчивые отношения между определенным творческим методом и соответствующими группами … жанров и стилей» [Лейдерман 2010: 565]. По мысли ученого, направления позволяют усмотреть проявляющиеся в данный историко-культурный период наиболее общие тенденции, которые в деталях могут не совпадать с индивидуальными характеристиками произведений. При этом, каждое литературное направление пытается постичь определенную *концепцию личности*, представляющую собой «ценностный центр» в рамках данной эпохи [Лейдерман 2010: 572].

В немецком литературоведении для обозначения общих тенденций развития литературы часто используется термин «Epoche» («эпоха») или «Epochenstil» («стиль эпохи»), а понятия «Bewegung» («движение») и «Richtung» («направление») теоретически не разграничены. В словаре «Лексикон Метцлер» говорится о том, что понятие «эпоха» позволяет выделить долгосрочные тенденции в развитии жанров и литературных форм, а также дискурсов, влияющих на литературу. Эпоха характеризуется наличием границы, отделяющей её от прошлых и будущих стадий, а тенденции внутри самой эпохи должны быть достаточно гомогенными. Но в целом понятия, характеризующие общности, возникающие в ходе развития литературы, могут выступать как собственная конструкция исследователя и

учитывать самые разнообразные аспекты - развитие жанров, социокультурные условия, особенности диалога с реципиентами, стиль и другое [см. Metzler Lexikon Literatur 1998: 122].

За прагматичный подход к этим понятиям выступает А.Ф. Кофман в работе, обобщающей теоретические подходы к изучению литературных течений для готовящегося в настоящее время в ИМЛИ «Словаря течений литературы XX века». Кофман выделяет несколько блоков проблем при использовании различных понятий, обозначающих художественные общности - разграничение этих терминов, определение «доминантных признаков» литературного направления и др. [см. Кофман 2016: 32]. Основным критерием выделения художественной общности, с точки зрения исследователя, является поэтологический, понимаемый в широком смысле [Кофман 2016: 42]. Исследователь указывает на то, что к признакам литературного направления причисляются либо идеология и мировоззренческая общность авторов (И.Ф. Волков, Ю.Б. Борев), либо стиль, либо сложное сочетание компонентов идеологии и стиля, или же предпочтение тех или иных жанровых форм. Понятия «течение», являющееся в рамках словаря основным, Кофман определяет, как «условное», оно «указывает на то, что находится за рамками индивидуальных поэтик и проявляется в сходстве ряда эстетических установок и их художественных воплощений в творчестве различных авторов» [Кофман 2016: 39]. Подобные «схождения», по мысли исследователя, могут быть очень разнородными, воплощаться «в различных конфигурациях» и не носить системного характера.

Помимо терминов «направление» и «течение» в отечественной науке используется термин «движение», например, для характеристики «Бури и натиска» в немецкой литературе конца XVIII века. Термин «движение» использует Н.В. Пестова в отношении экспрессионизма в своей монографии «Лирика немецкого экспресионизма: профили чужести» (2002). Говоря о сложности определения экспрессионизма как художественной общности в

силу разнообразия его индивидуальных воплощений, исследовательница указывает на утвердившуюся в научных исследованиях точку зрения, согласно которой экспрессионизм представлял собой, в первую очередь, духовное движение, мироощущение [см. Пестова 2002: 17, 121-122]. То есть, на первый план выходит общность мировоззренческих основ представителей движения, которые охватывают не только художественное творчество, но и проявляют себя в широком философском, культурном контексте. При этом, воплощение этих идей в поэтике произведений разных авторов может быть довольно разнообразным и не составлять единой системы. На наш взгляд, к «новой деловитости» в большей степени применим термин «движение», ведь комплекс идей, связанных с многозначным понятием деловитости, проявлялся в этот период не только в творчестве писателей и художников, но и в философии, функциональной архитектуре, моде и стиле жизни 1920-х-начала 30-х гг. Эти идеи свое отражение в проблематике, стиле и поэтике произведений разных авторов, ставивших перед собой задачу изобразить свое время.

Своеобразие «новой деловитости» как феномена заключается в том, что особое значение в его рамках имела исключительно интенсивная дискуссия о новых задачах литературы, поиск новых целей художественного творчества в рамках изменившихся социальных условий.

В контексте развития немецкого общества, переживающего не только кризис, но и растущую модернизацию и технизацию жизни, «новая деловитость» стала выражением интереса и энтузиазма молодых художников к намечающимся контурам нового жизненного устройства, поисков их воплощения в слове, в то время, как художники более зрелого поколения - Томас Манн, Герман Гессе или Готфрид Бенн - часто воспринимали явления модернизации с позиции интеллектуальной дистанцированности. По мнению Х. Зегерберга, период с начала Первой мировой войны и до краха Веймарской республики характеризуется едиными тенденциями в плане «технизации» и «медиализации» искусства. Эти тенденции оказывают

влияние как на сторонников, так и на противников модернизации [Segeberg 2003: 5]. При этом важнейшей тенденцией «десятилетия «новой деловитости» стало «решение», не отрицать, а «приветствовать» «варварский потенциал технико-индустриальной цивилизации» [Segeberg 2003: 35].

Авторы «новой деловитости» принадлежали молодому поколению писателей, большинство из которых пришли в литературу после Первой мировой войны. Первая мировая война - своеобразная «пракатастрофа двадцатого века», по выражению В. Хардтвига [Hardtwig 2007: 11], становится для них, как и для всех писателей первой половины двадцатого века, отправной точкой рефлексии о современной эпохе. Опыт войны, связанный с глубоким разочарованием в моделях её интерпретации общественными институтами, официальной пропагандой и культурой, обострил, с их точки зрения, потребность в познании действительности вне философских абстракций, актуализировал дихотомию правды и лжи, поставив её во главу угла при оценке художественного произведения. П. Слотердайк характеризует этот культурный механизм следующим образом: «Война уже свела героизм и мужество к простой и деловитой «работе на войне»; затем поражение еще раз заставило по-деловому отнестись к нему - как к свершившемуся факту. Таким образом, … тот «деловой подход и реализм», к которому так любили призывать в годы Веймарской республики, первоначально был фактором из области военной психологии. В последующие годы он просочился в культуру и определил её стилизацию: воин, ставший хладнокровно мыслящим и действующим инженером» [Слотердайк 2009: 644-645].

В эссе «Опыт и бедность» («Erfahrung und Armut», 1933), вспоминая о последствиях войны, Вальтер Беньямин пишет: «Никогда глубокая ложь не наказывалась столь жестоко, как стратегическая - позиционной войной, экономическая – инфляцией, физическая – боем, нравственная – поведением властей. Поколение, которое ездило в школу на конке, оказалось под

открытым небом, в местности, где ничто, кроме облаков не осталось неизменным, а под ними, в поле разрушительных ураганов и взрывов - крошечное, уязвимое человеческое тело» [Benjamin 1991: 214]. Современность Беньямин мрачно характеризует как новое «варварство» (Barbarentum), время, в котором утрачены все прежние духовные ориентиры, а пережитый «опыт» никак не связан с наследием культуры. Современные художники этой новой варварской эпохи лишены иллюзий относительно своего времени, но их интерес полностью принадлежит ему.

В своем эссе Беньямин затрагивает центральную этическую и эстетическую категорию художников и публицистов «новой деловитости» - правдивость. Одна из наиболее ярких метафор этой потребности в правде дана в названии статьи Иоганнеса Роберта Бехера «Поэзия, одержимая реальностью» («Wirklichkeitsbesessene Dichtung», 1928). Как и другие авторы, Бехер отталкивается в своих рассуждениях о художественной правде от событий войны: «Мы пережили мировую войну, слом, инфляцию, Рурскую войну, мюхенскую диктатуру советов, средненемецкое восстание, Капп-путч, Гамбург на баррикадах, мы узнали преступников и героев, мы дали себя потрясти и увлечь судьбой одного и судьбой массы, мы выиграли сотни, а потеряли сотни тысяч, шуты уходили, пришли спекулянты, миллионы от восхищения войной докатились до безумия, звенели колокола и трещали пушки, а таких радостных танцев, как тогда, когда целая армия задыхалась в болотах, мир не видел еще никогда» [Becher 1928: 491]. Пережитое требует воплощения в слове. Бехер настаивает на необходимости создания «эпоса» современной эпохи, в котором читатель «переживет» историю. Для этого художник должен быть предельно объективен, должен смотреть на мир не «своими глазами», а «глазами» самой действительности. Таким образом, Бехер говорит об отказе от авторской субъективности в произведении, действительность - объект художника – должна найти «свой собственный язык» и предстать перед читателем без прикрас. Стоит отметить, что в целом категорию правды в этой работе Бехер понимает достаточно широко - ведь

среди современных художников слова, по его мнению, ближе всех подошел к раскрытию правды Джеймс Джойс. Заканчивает Бехер свое эссе рассуждениями о сложности воплощения зримого образа – более непосредственного и достоверного - в слове: «Средства слова не хватает для того, чтобы справиться с массой материала» [Becher 1928: 493]. Тем самым, Бехер затрагивает одну из ключевых для «новой деловитости» проблем: проблему функционирования словесного искусства в условиях бурного развития визуальных способов репрезентации окружающего мира – кино и фотографии.

К проблемам языка, его возможностей, в этот период обращено внимание многих авторов. Т.Н. Рымарь пишет, что в целом проблема языка, порожденная кризисом ценностных установок европейской цивилизации на рубеже XIX-XX веков, сохраняет свою актуальность на протяжение всего XX века [см. Рымарь 2013: 7-10]. По мнению Н.Э. Сейбель, проблема слова – одна из наиболее значимых в немецкоязычной литературе первой половины XX века, что обусловлено, во многом, критикой языка в философии Л. Витгенштейна [см. Сейбель 2007: 121]. Проблема слова – одна из ключевых во всех эстетических работах Альфреда Дёблина, который еще в своем известном раннем выступлении «Романистам и их критикам. Берлинская программа» (1913) требует «краткости, экономии слов», «высочайшей точности в суггестивных оборотах», «отсутствия языковых красивостей»/ «Knappheit, Sparsamkeit der Worte», «höchste Exaktheit in suggestiven Wendungen», «Fehlen des bloß sprachlich Schönen»[Döblin 2013: 121]. Автор должен стремиться к тому, чтобы «расколдовать» слово и проникнуть в реальный мир [Döblin 2013: 120]. В этой работе Дёблин высказывает и знаменитое требование «киностиля», который может быть истолкован как попытка отказа от слова, обращения к другому медиуму, непосредственно передающему зримую реальность.

Идея о необходимости очищения немецкого языка от идеологической фальши - в определенном смысле это стратегия по выходу культуры из

кризиса, которая с еще большей настойчивостью будет избрана немецкими авторами после Второй мировой войны. Возникший в послевоенное время «новый инвентарный стиль» (прежде всего, в поэзии Г. Айха), имеет много общих черт с «новой деловитостью» - и в скупости языка, и в направленности на отображение конкретных фактов повседневной жизни. «Новый инвентарный стиль» провозглашал целью своеобразную «ревизию» языка. Но и в период Веймарской республики многие авторы критикуют использование языка в целях пропаганды. Например, писатель и журналист Герман Кессер в работе «Немецкая литература показывает свое лицо» («Die deutsche Literatur zeigt ihr Gesicht», 1929) пишет: «Слова, языковые формы выражения, поэзия – все это превратилось в «вещь», которую можно фабриковать, не обращая внимания на её подлинность… Язык стал товаром в обороте, плакатом, объявлением» [Kesser 1929: 789]. Кессер призывает: «Вернитесь к немецкому языку, сделайте язык, долго использовавшийся не по назначению, снова честным, исправьте чувство честности слова, искалеченное войной» [Там же].

Призыв к правдивому и точному отражению своей эпохи настойчиво звучит в размышлениях всех представителей «новой деловитости». Но что есть правда в широком смысле применительно к художественному творчеству? Понятие художественной правды многопланово, сложно и затрагивает основополагающие моменты бытования искусства. В то же время художественная правда не является термином в строгом смысле и может получать различные интерпретации в зависимости от культурной эпохи. Одним из сущностных свойств литературы является художественный вымысел или фикция. При этом аксиоматичным в теории литературы является признание особого статуса художественного вымысла между правдой и ложью. Понятие «художественной правды» может употребляться в различных значениях и описывать не только взаимоотношение литературы и внелитературной реальности, но и соотношение элементов внутри текста (гармония как правда, неубедительность - как неправда).

Ю. Борев пишет о том, что художественная правда и мастерство её воплощения воспринимались как ценность еще в древности [см. Борев 2002: 130]. Но художественная правда не должна отождествляться с «правдоподобием», то есть близостью изображенному объекту. Реципиент воспринимает как правду неожиданный или гипертрофированный образ, если он глубже раскрывает замысел художника. Исследователь утверждает, что «художественная правда необязательно похожа на действительность, но глубоко соответствует её существу» [Борев 2002: 131].

Разнообразие трактовок понятия художественной правды охарактеризованы Б. Дамероу. Исследователь дает восемь вариантов истолкования этого термина как различных соответствий: соответствие конкретному факту; гармония частей; внешнее сходство; очевидность и достоверность; наглядность; соответствие реальности; типичность; честность [Ästhetische Grundbegriffe 2005: 400-401]. Рассматривая историю становления понятия правды, Дамероу отмечает, что если в античности и в средние века правдивость понималась как соответствие факту, то в Новом времени эта категория связана с «идеализирующими тенденциям»: «правдивое как образцовое» [Там же: 404]. В XVIII веке акцент в представлении о правде изображения смещается «от идеализации к характеризации», зарождаются современные представления о художественной правде «как эстетической характеристике мира» [Там же: 409]. В то же время в XIX веке свершился переход от представлений о «метафизической», абсолютной правде в представлениях рационалистов к правде исторической, которую открывают романтики, искания которых дают толчок развитию исторического романа [см. Реизов 1977: 11-12].

Таким образом, каждая культурная эпоха конструирует свой тип взаимоотношений между реальностью и правдой. Важное значение имеет то, приписывается ли искусству автономная роль и «собственная» правда (эстетизм), или оно воспринимается как часть общественного и культурного развития и в соответствии с этим должно приспосабливаться к этому

развитию, рефлектировать и изображать его (натурализм). Происходящий в рамках модернистской литературы частичный или полный отказ от миметического воспроизведения окружающей реальности связан во многом именно с изменившимся сознанием того, в каких взаимоотношениях находятся реальность и правда. Характерное для модернистского мироощущения восприятие мира как хаоса порождает различные, чаще всего отчужденно-деформированные способы репрезентации окружающего мира, которые отражают фундаментальную правду о состоянии человека в подобным образом воспринятом мире. В терминологии Дамероу, в искусстве двадцатого века доминирует представление о художественной правде именно как «эстетической характеристике», которая «подчеркнуто» не зависима от «соответствия действительности и правдоподобия» [Ästhetische Grundbegriffe 2005: 427]. В рамках постмодернистской парадигмы мышления вопрос о «правдивости» произведения вообще утрачивает свое значение, поскольку само понятие «правды» претендует на некую однозначность, противоречащую принципиальной плюралистичности постмодернистских категорий.

В то же время понимание правды основывается не только на коллективных представлениях о взаимоотношении искусства и реальности, характерных для той или иной эпохи, но является и результатом глубоко индивидуального творческого поиска художника. Т.Н. Рымарь в центр своих размышлений о литературе двадцатого века выдвигает проблему аутентичности - то есть, убедительности, подлинности художественного высказывания. Подлинность становится одной из ценностей культуры двадцатого века в противовес «ощущению несамостоятельности и безличности индивидуального существования» [Рымарь 2013: 15]. Писатели двадцатого века находятся в напряженном поиске новых аутентичных форм изображения, соответствующих их изменившемуся мироощущению, убедительностью должен обладать и язык произведения, и «язык художественных форм» – «язык жанров, стилей, композиционных и

сюжетных способов построения произведения» [см. Рымарь 2013: 12]. При этом эффект подлинности может быть достигнут разными способами: если одни авторы стремятся к «неопосредованности высказывания», другие, напротив, делают изобразительные средства «ощутимыми» для достижения «эффекта аутентичности самого акта высказывания как действия и поступка, совершающегося здесь и сейчас» [Рымарь 2013: 15]. Исследователь приходит к справедливому выводу о том, что проблема аутентичности художественного высказывания связана с ситуацией творческого субъекта, находящегося в поиске способов воплощения индивидуального жизненного опыта в слове, но таких, которые отвечают на коллективные установки и ожидания реципиента в рамках эстетической коммуникации.

Эти рассуждения близки выводу немецкого литературоведа и философа К. Хамбургер в работе «Правда и эстетическая правда» («Wahrheit und ästhetische Wahrheit», 1979). Исследовательница считает категорию художественной правды конструктом, этическим требованием, предъявляемым к художнику, выражающим его отношение к «широко понятой реальности человеческой жизни» [Hamburger 1979: 64]. При этом категория правдивости не является принципом, задающим структурные особенности произведения: «В каком смысле художники и поэты говорят о правдивости их произведений – это ничего не говорит нам об этих произведениях, не входит в них как эстетическая категория» [Hamburger 1979: 144].

В «новой деловитости» понятие «правды» становится крайне важным и как этическое требование, и как направление художественного поиска. Но гибкость понятия художественной правды приводит к тому, что авторы «новой деловитости» избирают разные стратегии её воплощения, что в свою очередь определяет аморфность границ этого движения. Возникшая как реакция на засилье военной пропаганды потребность в правде перерастает в культуре Веймарской республики в более широкую тенденцию, распространяющуюся на все сферы общественной и культурной жизни.

Одним из ключевых понятий для «новой деловитости», отражающих своеобразие понимания правдивости искусства в рамках этого движения, становится факт – конкретное, единичное событие, изображение которого должно быть положено в основу художественного творчества. Курт Пинтус - писатель, драматург и журналист, издатель антологии поэтов-экспрессионистов «Сумерки человечества», в статье «Мужественная литература» («Männliche Literatur», 1929) объявил факт «движущим мотивом художественного произведения и, одновременно с этим, непосредственным объектом писательской техники» [Pintus 1929: 903]. Тем самым, Пинтус указывает на определяющую роль фактографии как в содержании, так и поэтике, на необходимость поиска новых способов передачи факта в художественном произведении. Сравнивая произошедший переход от экспрессионизма к «новой деловитости» с переходом от юности к зрелости, он объявил задачей современных авторов разрушение иллюзий и открытие правды, ставя перед современной литературой задачу просвещения читателя.

Сабина Беккер полагает, что поэтику «новой деловитости» в целом можно охарактеризовать как «поэтику факта» («Tatsachenpoetik»), включающую в себя такие характеристики, как «объективность изображения, нейтральность и верность материалу», а также «документализм и функционализацию литературы» [Becker 2000: 205]. По мнению Беккер, понятие «факта» в дискурсе «новой деловитости» исключительно важно, ведь с его помощью дискурс литературы объединялся с общественным и культурным дискурсами, поскольку в ходу было выражение «политика факта» [Becker 2000: 206].

Понятие факта, точнее, «фантазии факта» («Tatsachenphantasie»), обосновано в одной из ранних эстетических работ А. Дёблина - «Авторам романов и их критикам» («An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm», 1913). В этой работе Дёблин пишет о том, что художник должен следовать за достоверным научным знанием, прежде всего, в отношении психологии и познавать «реальные контуры» окружающего мира [Döblin

2013: 122]. В творчестве Дёблина всегда подчеркивается как тесная связь литературы и научного знания, так и роль художника в самом процессе познания. Она состоит в использовании научных данных в художественном творчестве и в поиске адекватного языка для их отображения. Известно, что созданию большинства романов Дёблина предшествовала кропотливая работа по изучению и систематизации сведений из специальной литературы, будь то «китайский» роман «Три прыжка Ван Луня» («Drei Sprünge des Wang-lun», 1915), исторический «Валленштейн» («Wallenstein», 1920) или насыщенный индуистской символикой роман «Манас» («Manas», 1927), а успешная новелла «Подруги-отравительницы» («Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord», 1924) основана на громком криминальном процессе, документы которого Дёблин тщательно изучал при создании текста.

Центральная в «новой деловитости» проблема познания мира через отображение фактов о нем, вписывается в более широкую проблему, важную для развития европейской литературы первой трети двадцатого века в целом - проблему роли литературы как средства познания в условиях все усложняющейся картины мира современного человека [см. Maillard, Titzmann 2002; Becker, Krause 2008]. Эта проблема берет свое начало еще в натуралистической концепции художника-экспериментатора. В натурализме познание художника интерпретируется в позитивистском ключе: художник опирается на данные естественных наук и социологии. В размышлениях крупнейших немецких авторов, создателей интеллектуальных романов – Томаса Манна, Роберта Музиля, Германа Броха и Альфреда Дёблина – речь идет о самостоятельном и свободном познании художника. Фактором сохранения значимости художественного творчества для них становится способность литературы оставаться на уровне современного научного знания. Представления о характере постижения художником окружающего мира у авторов интеллектуального романа иные, нежели у авторов «новой деловитости», ориентированных на непосредственную «фактическую» данность. Так, Роберт Музиль сказал в одном из интервью 1926 года, видимо,

реагируя на усиливающиеся тенденции фактографичности в литературе и дискуссию о них: «Реальное объяснение реальных событий меня не интересует. Память у меня плохая. Помимо того, факты всегда взаимозаменяемы» [цит. по Карельский 1980: 3]. Несколько ранее К. Эдшмид в манифесте «Экспрессионизм в поэзии» (1917) утверждал: «Факты имеют значение только тогда, когда рука художника пытается сквозь них нащупать то, что скрывается за ними» [Edschmid 1960: 32].

В «новой деловитости» процесс познания неотделим от обращенности к конкретным фактам. Правда противоположна абстракциям, идеологическим построениям. Так, писатель и журналист Вольфганг Шуман утверждает «События 1914 года выбросили, вжали нас в познание действительности… Желание понять жизнь с помощью идей, идеологий, идеалов, актов веры всех видов соответственно исчезло – чудовищное недоверие против всего этого распространялось все больше и больше» [Schumann 2000: 131].

При этом достаточно проблематичным становится понятие фантазии. Термин Дёблина «фантазия факта» («Tatsachenphantasie») указывает на необходимость сплава фантазии и знания. Подобные идеи встречаем и у других авторов, например, журналист и писатель Эгон Эрвин Киш (1885-1948), бывший одним из ключевых деятелей и в каком-то смысле символической фигурой для культуры Веймарской республики в целом выдвинул в своей ранней работе «Существо репортера» («Wesen des Reporters», 1918) понятие «логической фантазии» («logische Phantasie»), необходимой там, где журналисту требуется «достроить» картину реальности [Kisch 1974: 41]. Неуклонно во всех работах Киш следует идее того, что задача репортажа состоит в отражении настоящего времени в конкретных единичных фактах. Представления Киша о репортаже менялись: в ранних статьях главными задачами репортера он считал объективность и нейтральность. С середины 1920-х годов Киш высказывает идею о необходимости личной оценки событий, изображенных репортером.

Репортаж становится для него «формой борьбы». В статье «Социальные задачи репортажа» («Soziale Aufgaben der Reportage», 1926) Киш утверждает, что деятельность репортера не ограничивается сбором фактов, он, также как и писатель, в процессе своих наблюдений приходит к «социальному познанию» («soziale Erkenntnis») [Kisch 1926-1927: 163]. Концепция репортажа у Киша испытывает в этот период влияние марксистской философии: в репортаже он видит способ разоблачения классового общества. Как форму действенного искусства Киш рассматривает репортаж в докладе «Репортаж как форма искусства и борьбы» («Reportage als Kunstform und Kampfform», 1935), сделанном на Парижском конгрессе в защиту культуры. С точки зрения Киша, репортаж должен включать в себя эстетические средства, которые служат цели наиболее точного информирования. В условиях гитлеровской диктатуры воздействие репортажа на читателя превратилось в самый насущный вопрос, поэтому настоящим писателем Киш объявляет «писателя правды», который не забывает о своем искусстве для того, чтобы создать «обвиняющее произведение».

Крупные писатели двадцатых годов активно сотрудничали с прессой. Альфред Дёблин, Йозеф Рот, Ганс Фаллада, Генрих Хаузер, Эрик Регер и другие начинали как журналисты или перерабатывали собранные материалы в художественном творчестве. Сама форма подачи информации в печатной прессе, сочетающая фотографию и текст, а также возможности соединения разнородной информации на одном газетном листе представляли интерес для писателей.

Интерес к конкретному факту современной жизни, необходимость его объективной передачи сближали цели литературы и прессы. Одним из ключевых факторов становления «новой деловитости» является развитие медиа - прессы, радио и кино - в двадцатые годы. В целом проблема изменения роли литературы в условиях развития медиа, а также их влияние на структуру и язык художественных произведений – одна из ключевых в культурной парадигме двадцатого века. Эта проблема особенно актуальна и

в сегодняшнем мультимедийном контексте жизни современного человека [см. Schütz, Wegmann 2003; Чугунов 2015; Тимашков 2016]. Х. Зегеберг называет в качестве ведущих медиа в двадцатые годы радио и кино. Влияние визуальных средств изображения испытывает на себе и репортаж: все популярнее становятся сочетания текста и фотографий, например, в сборнике репортажей о Рурской области Г. Хаузера «Черная область» («Schwarzes Revier», 1930) [Segeberg 2003: 57].

Вопрос о влиянии изменившихся условий производства объектов культуры рассматривается в знаменитой работе Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» («Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», 1935), созданной уже в эмиграции в Париже. В этой работе Беньямин пишет, что «творчество и гениальность, вечная ценность и таинство» - понятия, неизменно отождествляемые с созданием художественного произведения, в эпоху «технической воспроизводимости» устарели. В этих условиях произведение искусства «лишается своей ауры» [Беньямин 1996: 22], которую Беньямин определяет как «уникальное ощущение дали» [Беньямин 1996: 24], возникающее при созерцании классических предметов искусства. В ранние эпохи произведения искусства создавались как ритуальные объекты. Современная техника, позволяющая сколько угодно раз воспроизводить предмет искусства, «выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции», поскольку «заменяет его уникальное проявление массовым» [Беньямин 1996: 22]. В своем времени философ усматривает перелом, когда «мерило подлинности» теряет свое значение и «место ритуального основания занимает другая практическая деятельность: политическая» [Беньямин 1996: 28].

Конкурирующие с литературой пресса и кино могут восприниматься и как источник её кризисного состояния, и как своеобразный ориентир для современного художника, стремящегося к объективности и достоверности. О конкуренции между литературой и новыми медиа пишет, например, Лион

Фейхтвангер в эссе «Современный роман интернационален» («Der Roman heute ist international», 1932): «Всегда объявлялось, что книга побеждена раз и навсегда. Сначала из-за кино, потом из-за радио, затем из-за растущей нужды, затем из-за усиливающегося влияния варварских, далеких от духовности слоев, которые везде, а в особенности у нас, пришли к власти» [Feuchtwanger 2000b: 146]. По мысли Фейхтвангера, современный читатель благодаря кино и радио лучше осведомлен о мире и это должен учитывать художник.

В рамках «новой деловитости» речь идет об осознанном стремлении авторов испробовать те возможности, которые открываются от соединения собственно литературного творчества с экстралитературными способами репрезентации содержания. Роман Альфреда Деблина «Берлин - Александерплац» может служить примером такого рода: он был выпущен в 1929 г. как книга, в 1930 г. - как радиопостановка и в 1931 г. - как фильм. Бертольд Брехт выпустил «Трехгрошевую оперу» в качестве мюзикла, фильма и романа [см. Peukert 1987: 171]. Находясь в поиске «собственной ниши» в пространстве культуры, писатели широко заимствуют способы репрезентации реальности у своих «конкурентов».

Журнал «Литерарише Вельт» провел в 1926 г. опрос о влиянии репортажа на современную литературу «новой деловитости» и о более предпочтительном способе публикации: в книге или в прессе. В обсуждении приняли участие Макс Брод, Альфред Деблин, Герман Казак, Генрих Манн, Георг Гросс, Эрнст Толлер и другие. Ответы были достаточно разнородными. Альфред Дёблин выразил надежду на то, что журналистика никогда не будет оказывать решающего влияния на литературу, и что все, что он хочет сказать читателю, он говорит своими книгами. Леонгард Франк высказал пожелание о том, чтобы современные авторы больше внимания уделяли современности и в этом приближались к журналистам. Художник Георг Гросс заявил, что репортаж имеет все большее влияние на писателей и назвал прессу более действенным средством пропаганды идей, чем

художественное творчество. Поэт Клабунд (Альфред Геншке) полемически заявил, что репортаж всегда оказывал влияние на литературу, и даже описания кораблей в «Иллиаде» служат примером репортажа. Генрих Манн считает, что и репортаж, и литература «послушны» новым требованиям эпохи, но с помощью книги всегда можно сказать больше. Близкую точку зрения высказывает и Эрих Мюзам, считающий, что и репортаж и литература находятся в ситуации «чудовищных» социальных преобразований, требующих от автора занять определенную позицию («Stellungnahme») по отношению к своему времени [см. Reportage und Dichtung. Eine Rundfrage. Veranstaltet von Hans Tasiemka 2000: 165-171]. В то же время, как отмечает Т. Унгер, взаимоотношения литературы и прессы в изучаемый период правильнее было бы назвать «взаимовлиянием», ведь в силу того, что многие авторы «новой деловитости» творили и как журналисты, и как писатели, журналистские жанры обогащались новыми стратегиями письма, близкими к художественным [Unger 2003: 174].

Исключительный интерес к прессе и кино определяется во многом их большим влиянием на реципиента, открывшимися новыми возможностями коммуникации с читателем. Ярко выраженная направленность «новой деловитости» на адресата во многом связана с общими установками модернизма в том плане, что художественное произведение в нем имеет «статус *дискурса*»: искусство модернизма «активизировало свое воздействие на принимающее сознание» [Теория литературы 2004: 102]. Воздействие на читателя, просветительская и пропагандистская направленность культуры исключительно важны для авторов двадцатых годов. В новых условиях, как представляется многим деятелям культуры, традиционно выполняемые литературой функции познания жизни и воспитания читателя «перешли» к другим, «конкурентным» сферам: кино с его зримыми образами сильнее воздействует на зрителя, пресса более «достоверна», ведь она сообщает о реальных событиях. Бертольд Брехт в работе «Радио как коммуникативный аппарат» (1932) говорит о необходимости вовлечь слушателя в его работу,

быть не только транслятором, но и средством общения и критикует «беспоследственную» литературу, старающуюся «нейтрализовать» читателя [Брехт 1977: 98]. Авторы «новой деловитости» не стремятся развлекать читателя, но хотят быть доступными для всех слоев общества. Не случайно исключительно важную роль в «новой деловитости» играют предисловия, предпосылаемые многим ключевым романам в этот период, объясняющие читателю, как он должен воспринимать то или иное произведение. По мнению публициста А. Бене, искусство не может стать «фактором культуры», если оно «не затрагивает» массы [Behne 2000: 213]. В его рассуждениях явственно звучит мотив кризиса книги, являющейся лишь «средством транспортировки» [Behne 2000: 214] идей в сравнении с более мощными и современными техническими средствами, которые делают культурную продукцию доступнее: так, радиослушатели могут услышать стихотворения Гёте и Георге, о которых они не знали раньше. А о кино Бене говорит как о «настоящей поэзии» своего времени: «Какие неожиданные возможности … дает поэту фильм! И чем менее он «литературный», тем их больше» [Там же]. Книга должна стать «предметом массового потребления», а для этого потребности массы должны быть изучены и признаны [Behne 2000: 213].

Тенденции, наблюдаемые в литературе Веймарской Германии, во многом определены и изменившимися условиями работы художника на рынке культурной продукции. Термин «культурное производство» широко используется в современной культурологии для обозначения «специфики существования культурных ценностей в современных обществах», а также «специфики культурного творчества» [Матецкая, Самылин 2007: 300]. Первым о «культурном производстве» или «культурной индустрии» заговорил Т. Адорно, вкладывая в это понятие негативный смысл «стандартизации, массовизации и коммерциализации культуры» [Матецкая, Самылин 2007: 301]. Этот термин чаще применяют для характеристики культурных институтов второй половины XX века, но можно говорить и об

изменившихся условиях «культурного производства» в Германии в 1920-е годы. Речь идет о большей доступности произведений культуры массовому читателю и зрителю, чему способствовало развитие книгоиздания, прессы, фотографии, радио и кино. Это обусловило бурное развитие массовой культуры, в которой произведения искусства имеют статус объекта на рынке культурной продукции. Детлеф Пойкерт пишет об определенной культурной нивелировке разных слоев общества в этот период, которые слушали теперь одни и те же радиопередачи, танцевали под одну и ту же музыку, восхищались одними и теми же фильмами [см. Peukert 1987: 172-178].

Таким образом, «новая деловитость» формируется в немецкой литературе в тесной обусловленности историческим, политическим, социокультурным контекстом эпохи. Сущность исканий авторов «новой деловитости» определяется потребностью сказать правду о своем времени, что отождествляется с передачей фактов вне их идеологических интерпретаций. Становление «новой деловитости» неотделимо от бурного развития прессы и кино, обладающих потенциалом интенсивного воздействия на читателя-реципиента. В «новой деловитости» остро стоит проблема потенциала слова в условиях развития визуальных искусств, его воздействия на массовую аудиторию. В этих условиях публицисты и художники пытаются по-новому обосновать, в чем заключаются задачи художника и литературы в период социальной модернизации.

1.2. Функциональный подход к творчеству: концепция «литературы для использования»

В эссе «Улица с односторонним движением» («Einbahnstraße», 1928), рассуждая об изменившемся контексте бытования литературы в двадцатые годы, В. Беньямин пишет: «Порядок жизни на данный момент куда больше подвержен власти фактов, а не убеждений. И причем таких фактов, которые почти никогда и нигде еще не становились основанием для убеждений. В

этих обстоятельствах подлинная литературная деятельность не имеет права оставаться в пределах литературы – последнее, скорее, характерное проявление её бесплодности» [Benjamin 1991b: 85]. Культура Веймарской республики проникнута ощущением кризисности не только исторической эпохи, но и литературы, утратившей, по мнению многих художников, связь со своим временем. Собственно, идея кризиса была не нова, еще Н. Бердяев в своей лекции «Кризис искусства» (1917) год говорил о «бессилии творческого акта человека, несоответствии между творческим заданием и творческим осуществлением» [Бердяев 2007: 165], одним из способов преодоления которого становится идея синтеза искусств, выхода искусства за пределы одного вида.

В силу этого осознания, немецкие авторы как никогда много рассуждают о задачах художника и литературы. По мысли Беньямина, литература, которая не остается в своих «пределах», должна обращаться к ранее несвойственным ей формам воздействия на реципиента: «Значимая литературная работа может состояться лишь при постоянной смене письма и делания; надо совершенствовать неказистые формы, благодаря которым воздействие её в деятельных сообществах гораздо сильнее, чем у претенциозного, универсального жеста книги, - её место в листовках, брошюрах, журнальных статьях и плакатах. Похоже, лишь этот точный язык в самом деле соответствует моменту» [Benjamin 1991b: 85].

В культуре XX века в целом существует неоднозначное отношение к традиции, при этом начало века - это время наиболее обостренного отторжения традиций в рамках модернистских течений. Идейные поиски авторов «новой деловитости» вписываются в модернистский разрыв с традициями особым образом: они отвергают не столько «устаревшие» формы изображения, сколько формирующееся в новое время и превратившееся в культурную парадигму представление об искусстве как сфере автономии и свободы художника, независимой от общественных задач. Автономия искусства, или, по выражению Цветана Тодорова, «самодостаточная,

неинструментальная природа произведения» окончательно утверждается в европейской культуре к XVIII веку, когда функция «наставления» уступает место эстетическому наслаждению [Тодоров 2001: 381]. Ключевой функцией художественного произведения становится эстетическая или поэтическая, заключающаяся в установке на выражение, в замкнутости текста на себя. В рамках «новой деловитости» формулируется другая установка: искусство как часть общественной жизни должно быть ответственным и ориентированным на задачи, стоящие перед всем обществом. Этот процесс С. Беккер характеризует как «парадигматический переход» от «эстетически-автономного искусства» к «функционализированной в соответствии с общественно-политическими задачами литературе для использования» [Becker 2000: 197].

От авангардистских течений с их близостью к левому радикализму и социальным утопиям «новая деловитость» частично перенимает ангажированность. Первый «удар» по искусству как автономной, независимой от действительности сфере был «нанесен» дадаистами. В то же время для дадаистов было неприемлемо отношение к искусству как некоему предмету потребления – идея, которую развивает Б. Брехт и другие авторы.

Художники «новой деловитости» пытаются преодолеть «замкнутость» литературы на себя, элитарность, сосредоточенность на эстетических поисках. Это кажется им необходимым для сохранения значимости литературы в общественной жизни. Так, например, немецкий писатель, переводчик и лектор издательства «Университас» Х. Г. Бреннер утверждает: «Поэзия в значении надвременной эстетики - это предательство поколения, живущего сейчас, предательство современности… »[Brenner 1928: 577]. Задача стать выразителем своей эпохи сочетается в «новой деловитости» с антиэлитарностью, представляющей разительный контраст с модернистской литературой, ориентированной на усложненные художественные формы, доступные для читателя-интеллектуала. В противовес представлениям об искусстве как автономной сфере, как пространстве игры, возникают

концепции «действенного искусства» и «литературы для использования» («Gebrauchsliteratur»).

Альфред Дёблин в начале двадцатых годов проявлял себя в качестве ангажированного, политизированного художника. Под псевдонимом «Линке Поот» Деблин с 1919 года печатал статьи в журнале «Нойе рундшау». В этих статьях отражался спектр социальных и политических вопросов Веймарской республики. В 1921 году вышел в свет сборник очерков «Немецкий маскарад» («Der deutsche Maskenball») о состоянии общества Веймарской республики. Наиболее ярко свои идеи об ответственном искусстве Дёблин высказал в статье «Искусство не свободно, а действенно: ars militans» («Kunst ist nicht frei, sondern wirksam: arts militans», 1929). В ней Деблин выдвигает понятие «ars militans» т.е. «вооруженного искусства». В характерной для него провокационной манере Дёблин утверждает, что искусство может быть запрещено, поскольку запрет будет означать, что оно значимо в политическом контексте современности: «Мы хотим действовать, и поэтому у нас есть право на наказание» [Döblin 2013: 249]. По мнению Деблина, восприятие искусства как «святого» и «неприкосновенного» означает, что «оно абсолютно безвредно» [Там же: 247]. Но художник не должен довольствоваться этим статусом и «скрываться» за «смешным вымыслом неприкосновенного произведения» [Там же: 250]. При этом Деблин не был склонен к утилитарной оценке роли искусства в обществе, оно остается для него тайной, продуктом уникальной авторской индивидуальности. В работе «Искусство, демон и общество» («Kunst, Dämon und Gemeinschaft», 1926) он писал об одиночестве творца и читателя: «Я утверждаю: они (произведения искусства О.Д.) приходят из одиночества и идут к одиночеству» [Döblin 2013: 193]. Художник затрагивает не какое-то сообщество или группу, его творение обращено к читательскому «я», и даже, если у него есть несколько читателей, то каждый из них останется отдельным, одиноким.

В качестве другого примера «действенного искусства» стоит назвать концепцию изданной в 1929 году антологии «24 новых немецких

рассказчика» («24 neue deutsche Erzähler») Германа Кестена (1900-1996) - писателя, видного культурного деятеля Веймарской республики, друга и издателя Йозефа Рота. Предисловие антологии носит характерное название: «Слово станет делом» («Das Wort wird Tat»). Молодых авторов, собранных в антологии, объединяет, по мнению Кестена, общее понимание нравственных задач художника перед обществом: «Все это молодые писатели, которые верят в действенность слова, в действенность их нового и еще, пожалуй, слабого слова, это молодые люди, которые полагают, что писатель необходим в этом коррумпированном и жалком мире, о котором только фотографы говорят: Мир прекрасен» [Kesten 1929: 670-672].

Возникшее в 1920-е гг. понятие «литература для использования» («Gebrauchsliteratur») выражает представления о необходимости функционального подхода к словесному творчеству. Очевидно, что сам термин «использование» (Gebrauch) применительно к высокой литературе звучит провокационно. По своему основному значению этот термин связан с такими видами печатной продукции, как каталоги, инструкции по применению, руководства и т.д. В целом внимание к вещи в «новой деловитости» также находится в русле этого нового функционального подхода к искусству – ведь, говоря словами В.Н. Топорова, вещи – «результат … «низкой» деятельности человека, направленной на то, что потребно и полезно» [Топоров 1995: 8]. Различные аспекты пользы и практической применимости художественных произведений становятся предметом размышлений крупнейших авторов - Бертольда Брехта, Эрика Регера, Курта Тухольского, Эриха Кестнера.

Вопрос о практическом «применении» литературы, так или иначе, осмысляется во многочисленных статьях Бертольда Брехта 1920-х годов. Брехт, подобно другим авторам «левого» крыла – П. Элюару, В. Маяковскому и др. - стремился создать искусство, доступное массовому читателю и политически активное. В этот период начинает складываться его теория «эпического театра», одним из ключевых вопросов которой стала

проблема воздействия на реципиента. Эпический театр призван активизировать сознание зрителя, заставить его не сопереживать герою, а анализировать его историю. Вопрос о воздействии ставится Брехтом не только в отношении театра, но и в отношении искусства вообще.

По мнению И.М. Фрадкина, во второй половине 1920-х годов Брехт во многом сближается с «новой деловитостью» [Фрадкин 1976: 611]. Н.В. Ковригина указывает на «стиль репортажа», характерный для ранних пьес Брехта, как на черту, объединяющего Брехта с «новой деловитостью» [см. Ковригина 1991: 99]. Отличительной чертой эстетических работ Брехта в этот период является его стремление рассуждать о художественном творчестве наравне с другими явлениями социальной жизни. Если искусство лишается особого статуса, то к нему применимы и те же критерии оценки, что и ко всем остальным видам деятельности человека. Рассуждая о художественных произведениях, Брехт ставит вопрос об их пользе, потребительской стоимости, практической применимости. Исходя из этого, Брехт выступает в своих работах как провокационный критик классических и современных авторов. Известны его критические высказывания о сочинениях Франца Верфеля, Стефана Георге, Райнера-Марии Рильке, Готфрида Бенна. Брехт отказывает поэзии в значимости т.е. «полезности», а «Блудный сын» Босха, по его мнению, не стоит и трех с половиной марок. С иронией Брехт говорит в одной из работ о Томасе Манне как «типе удачливого буржуазного поставщика искусственных, полных тщеславия и бесполезных книг» [Брехт 1977: 51], с издевкой рассуждает о романе «Волшебная гора». В рассуждениях о Томасе Манне определенная степень личной неприязни соединяется с позицией теоретика искусства, стремящегося преодолеть традицию. Брехт пишет, что хотя и «не возлагает на Стефана Георге ответственности за мировую войну, он не видит, на каком основании он себя изолировал» [Брехт 1977: 58] от этого события. С усилением интереса Брехта к марксистским идеям в его рассуждениях о «полезности» литературы появляется вопрос о «потребительской стоимости» искусства.

Газета «Литерарише вельт» провела в 1926 году конкурс молодых поэтов, в жюри которого председательствовал Брехт. Конкурс окончился скандалом, поскольку мэтр не выбрал ни одного из участников и объявил победителем Ханнеса Кюпперса, автора стихотворения о велосипедисте «Хе! Хе! Железный человек!» («He! He! The Iron Man!»). В работе «Краткий отчет о 400 (четырехстах) молодых поэтах» (1927) Брехт, с издевкой отозвавшись о «груде» участников конкурса, рассуждает о «стоимости» поэзии: «лирика должна несомненно быть чем-то таким, потребительную стоимость чего можно определить сразу» [Брехт 1977: 56]. В статье «О необходимости искусства в наше время» (1930) Брехт говорит о ситуации в обществе, где существуют высокие цены на произведения искусства, но нет денег на социальные нужды. Он утверждает, что эти явления взаимосвязаны: «Пока великие личности будут пытаться использовать мир для самовыражения, превращая его в собственное, по своему вкусу созданное творение, дети будут голодать» [Брехт 1977: 73].

Из концепции «литературы для использования» логично следует трансформация литературной иерархии, т.е. изменение системы оценок художников и их творений в зависимости от соответствия новым критериям пользы и современности. Принцип полезности в корне меняет привычную систему оценок, что явственно следует из работ Брехта, неизменно уравнивавшего в своих оценках тривиальную и высокую, документальную и художественную литературу. В «Требованиях к новой критике» Брехт пишет: «Эстетические критерии следует оставить позади критериев потребительской ценности. … Это значит: оценке воплощения надо противопоставить вопрос: кому это на пользу?» [Брехт 1977: 89]. Отвечая на вопрос о лучших книгах 1926 года, он называет только документальные произведения – биографию Ленина А. Гильбо, «Как я плавал вокруг света» А. Борга; а в 1928 году, отвечая на тот же вопрос, говорит об «Улиссе» Джойса и биографии Маркса О. Рюле.

Попытки оценивать художественные произведения вне традиционных критериев присутствуют и в работах других авторов. Эрвин Пискатор также противопоставляет «полезность» драмы чисто эстетическим критериям. Для него поэзия, театр, кино – средства критиковать сегодняшний мир и готовить новый мир, и в этих условиях эстетический поиск оказывается менее важен: «Это недооценка достижений нашего театра – желание оценить их по художественным критериям. Насколько мало мы хотим делать «искусство», настолько же мало мы стремимся сформировать какой-то стиль» [Piskator 1968: 28].

Отдельные авторы часто парадоксально объясняют ценность того или иного произведения тем, что это не литература вовсе. Подобное провокационное дистанцирование от искусства как такового также продолжает тенденции авангарда. Так, Лион Фейхтвангер восхищенно пишет о «совсем не литературном» языке Брехта («vollkommen unliterarisch») [Feuchtwanger 2000a: 74]. Видный критик Герберт Иеринг, оценивая драму Петера Мартина Лампеля «Революция в интернате» («Revolte im Erziehungshaus», 1928), утверждает, что это не «поэзия в высоком, художественном смысле», но она закончена, весома и убедительна [Ihering 2000: 125].

Для «новой деловитости» важна идея о «полезности» красоты. Историк литературы Г. Мюллер рассуждает, что «новая деловитость» находит свое отражение, прежде всего, в архитектуре, главный принцип которой: «Красота – это целесообразность» [Müller 2000: 33]. Идеалом новой «деловитой красоты» он объявляет пароход и самолет, поскольку их «форма» полностью растворяется в «целесообразности», и их вид воплощает новые представления о красоте [Там же].

В середине двадцатых годов возникает понятие «поэзия для использования» («Gebrauchslyrik»), авторами которой были Б. Брехт, Э. Кестнер, К. Тухольский, М. Калеко, Й. Рингельнац и другие. Эти авторы стремились создать актуальную, современную и доступную широкому

читателю поэзию, хотя у каждого из них было свое представление о её назначении. Бертольт Брехт стал, по точному высказыванию К.-Д. Мюллера – «первооткрывателем деловитости для поэзии» [Müller 2009: 33]. А по мнению Г.Майера, одним из важнейших «тезисов» эстетики Брехта на раннем этапе была убежденность в том, что «лирика ничего общего не имеет с чувствами» [Mayer 1996: 323].

Своему сборнику стихов «Домашние проповеди» («Hauspostille», 1927) Брехт предпосылает «Руководство по применению» («Anleitung zum Gebrauch»), в котором подчеркивает, что стихи предназначены для «использования читателем». За основу Брехт взял форму протестантской литературы – сборники псалмов, подходящих для определенных жизненных ситуаций. Идею о пользе своих стихотворений Брехт иронически развивает в «Руководстве к использованию» отдельных частей сборника. Первая часть обращена к чувствам зрителя, вторая часть - к разуму, третью стоит читать в период природных бедствий («rohe Naturgewalten»): дождь, снег, банкротство, а четвертую – в богатые времена [Brecht 2000: 26-27]. Сборник «Домашние проповеди» - это лирическое высказывание о мире, не имеющем трансцендентного начала, мире, в котором разорваны связи между людьми и ценность имеет настоящий момент. Брехт, в отличие от других поэтов «новой деловитости» - Курта Тухольского и Эриха Кестнера, не обращается непосредственно к текущим событиям, не пишет «на злобу дня», а стремится передать дух современности в своем понимании. Герой Брехта - хищник-аморалист, бродяга, пират, искатель приключений, с циничной трезвостью преодолевающий все невзгоды. Например, читаем в «Балладе об искателях приключений»: «А он всё ищет, плывя по полынному морю,/ Хоть и мать успела о нём забыть,/Ругаясь и плача, но с усмешкой во взоре,/Страну, где можно было бы жить» (перевод К. Богатырёва) [Брехт 1972: 61]/ «Er aber sucht noch in absinthenen Meeren/ Wenn ihn schon seine Mutter vergißt/ Grinsend und fluchend und zuweilen nicht ohne Zähren/ Immer das Land, wo es besser zu leben ist»[Brecht 2000: 60]. Мир природы противопоставлен в сборнике

большому городу – пространству пустоты и холода: «Я заполнил себя черными асфальтовыми животными/ Я заполнил себя водой и криком/ Но все это оставило меня холодным и легким/ Я остался незаполненным и легким, мой дорогой»/ «Ich füllte mich mit schwarzen Asphalttieren/ Ich füllte mich mit Wasser und Geschrei/ Mich ließ es aber kalt und leicht, mein Lieber/ Ich blieb ganz ungefüllt und leicht dabei»[Brecht 2000: 59]. В завершающем сборник стихотворении «Против соблазна» («Gegen die Verführung») Брехт требует наслаждаться жизнью, ведь «ничего уже не будет потом»: «Не дайте себя обмануть!/В том, что жизнь ничтожна/ Пейте её полными глотками!/Вам все равно покажется мало/ Когда вам придется её оставить»/ «Laßt euch nicht betrügen!/ Daß Leben wenig ist./Schlürft es in vollen Zügen!/Es wird euch nicht genügen/ Wenn ihr es lassen müßt!»[Brecht 2000: 93].

Следующий сборник Б. Брехта – «Хрестоматия для жителей городов» («Lesebuch für Städtebewohner», 1930) еще в большей степени соответствует критериям «полезности»: входящие в его состав стихотворения имеют характер обращений к читателю. Планировалось, что они будут записаны для воспроизведения по радио или с помощью проигрывателя. Автор дает наставления о том, как выжить в большом городе, полностью растворившись в его анонимной стихии: «Мы с тобой в тот час, когда ты замечаешь/ Что ты – пятое колесо, / И надежда тебя покидает/ Но нам/ Еще ничего не заметно/ … Так пусть тебе скажут, что ты - / Пятое колесо./ И не думай, что я, сказавший тебе об этом, / Что я негодяй, / И не за топором тянись, а тянись/ За стаканом воды» (перевод В. Куприянова)[Брехт 1972: 84]/ «Wir sind bei dir in der Stunde, wo du erkennst/ Daß du das fünfte Rad bist/ Und deine Hoffnung von dir geht./ Wir aber/ Erkennen es noch nicht/ … Laß es dir sagen: du bist/ Das fünfte Rad/ Denke nicht, ich, der ich’s dir sage/ Bin ein Schurke/ Greife nicht nach einem Beil, sondern greife/ Nach einem Glas Wasser»[Brecht 2000: 123-124]. В стихотворениях этого сборника, как справедливо замечает К. - Д. Мюллер, нет «жалобы, протеста, обвинения и жалости к себе», нет в них и сочувствия другому [Müller 2009: 34]. Авторская интонация лишена пафоса,

сентиментальности и сочувствия, автор требует от читателя принять правила нового современного мира и смириться с собственной ничтожностью. По справедливому утверждению Д. Лампинга, стихотворения этого сборника призваны просвещать читателя лишь благодаря тому, что представляют ему не приукрашенную действительность большого города, факт [см. Lamping 2000:213].

В представлениях Курта Тухольского понятие «поэзии для использования» связано, прежде всего, с политизацией её содержания. Тухольский был автором многих антивоенных стихотворений («Война войнам» («Krieg der Kriege», 1919), «Память о войне» («Kriegsandenken», 1920), «Окоп» («Der Graben», 1926) и др.), стихотворений, критикующих немецкую правовую и социальную систему. В своей рецензии «Лирика для использования» («Gebrauchslyrik», 1928) Тухольский объясняет, что для этой поэзии не существен вопрос об «эстетической ценности», её задача - воздействие на массы [см. Tucholsky, 1928 URL: http://www.textlog.de/tucholsky-gebrauchslyrik.html]. В понимании Тухольского, «поэзия для использования» имеет пропагандистский характер.

Эрих Кестнер говорит о «поэзии для использования» - как об актуальной поэзии. В работе «Прозаическое замечание» («Prosaische Zwischenbemerkung», 1929) Кестнер пишет, что в немецкой литературе осталось две дюжины лирических поэтов, которые пытаются продлить жизнь поэзии и стихотворения которых могут быть «использованы». Эти стихотворения не созданы, а «записаны», услышаны в ходе обращения с «радостями и горестями этой современности» [Kästner 1929: 6]. Поэт Эрих Кестнер – тонкий и остроумный сатирик, в его стихах также нашли своё отражение и антивоенная тема, и критика социального неравенства, но он обращен и к вопросам морали, человеческих взаимоотношений, предстающих в контексте современности («Человек добр» («Der Mensch ist gut», 1928), «Деловитый романс» («Sachliche Romanze», 1929), «Краткая автобиография» («Kurzgefasster Lebenslauf», 1930).

Таким образом, вопрос о назначении искусства ставится крупнейшими немецкими авторами в условиях кризиса Веймарской республики остро и провокационно. Концепция действенного искусства, стремление вывести искусство за рамки чисто эстетического воздействия – эти установки возникают в литературе на протяжении всего двадцатого столетия. Проблема ответственности художника тесным образом связана с вопросом о значимости и назначении искусства. Ангажированность, политическая активность, социальная ответственность искусства и художника в двадцатом веке – эти феномены не могут быть вытеснены на периферию литературоведческих исследований.

Вторая мировая обострила проблему ответственности художника, личного выбора, сопротивления, как и проблему языка. Кризисное восприятие искусства и литературы после войны наиболее емко выразилось в знаменитом утверждении Теодора В. Адорно о том, что писать стихи после Освенцима – это варварство. Это заявление означало пропасть между поэзией до и после пережитого ужаса геноцида. Слова Адорно породили в немецкой культуре длительную и оживленную дискуссию о значимости литературы в послевоенном мире. В этот же период Жан-Полем Сартром в работе «Ангажированная литература» (1945) была обоснована концепция «ангажированности» писателя, понимаемая им широко и связанная с представлениями об абсолютной свободе и ответственности человека. Ангажированность - это невозможность для художника не быть причастным к проблемам своего времени. В сочинении «Что такое литература» (1947) Сартр утверждает, что художник всегда должен осознавать, что «его слово - действие». Говоря о характере и смысле художественной коммуникации, Сартр пишет: «Писать - значит, и разоблачать мир, и в то же время предлагать его как ношу для великодушия читателя. А с другой стороны, реальный мир раскрывается лишь перед действием, и почувствовать себя в нем можно, лишь сделав шаг навстречу с целью его изменить» [Сартр 1998: 59]. При этом красоту Сартр считает «мягкой и незаметной силой»,

усиливающей воздействие смысла. Литература воздействует на читателя своим содержанием, тем самым выполняя моральную задачу, форма же играет подчиненную роль.

Роль искусства в обществе становится предметом оживленных дискуссий во время студенческих волнений в Германии в 1968 году, когда К.М. Михель и Г.М. Энценсбергер формулируют в журнале «Курсбух 15» провокационную идею о смерти литературы, не играющей роли в современном обществе. В знаменитом эссе «Общие места, касающиеся новейшей литературы» («Gemeinplätze die neueste Literatur betreffend», 1968) Энценсбергер утверждает, что задача литературы состоит в преодолении политической безграмотности. Вопрос о дихотомии автономного и ангажированного искусства порождает различные решения. Так, в продолжение брехтовской идее «использования» поэзии Хильда Домин (1909-2006) говорит о стихотворении как «магическом предмете для использования», придавая самому понятию «использования» иной, чем у раннего Брехта, экзистенциальный характер и снимая противоречие между эстетическим поиском художника и его ответственностью перед социумом: «Поэтому это «магический предмет для использования», что-то вроде обуви, которая подходит всем, кто не мог бы идти без нее по пути к тем мгновениям, в которые человек на самом деле идентичен самому себе» [цит. по Karsch 2007: 100].

Таким образом, концепция «литературы для использования» в «новой деловитости» имеет много общего с представлениями об ангажированном, политизированном искусстве, имевшими в немецкой культуре особую значимость после окончания Второй мировой войны. Своеобразие трактовки вопроса об ответственности художника авторами «новой деловитости» состоит в понимании «пользы», граничащим с утилитарным, стремлением полностью рационализировать представления о природе творчества и четко определить функции художника. Эти идеи свидетельствуют о сломе традиционной парадигмы «автономной» литературы. Концепция

«литературы для использования» подчеркивает значимость коммуникации с читателем для авторов «новой деловитости», поскольку ценность произведения обосновывается его «полезностью» для читателя.

1.3. Репортер, инженер, техническое устройство: демистификация образа художника.

В соответствии с меняющимися представлениями о задачах литературы в «новой деловитости» происходит и изменение традиционного для немецкой культуры взгляда на художника. Открытие художника, как субъекта творческого процесса, состоялось в европейской культуре в Новое время. Идеи просветителей о гении и гениальности (И.Г. Гаман, И.В. Гёте, И. Гердер) повлияли на формирование сохранившихся вплоть до сегодняшнего дня представлений о художнике, как творческой личности, стоящей на иной ступени бытия, нежели обычные люди. Эти представления как нельзя лучше отражают слова Фридриха Шлегеля: «Чем люди являются среди прочих творений земли, тем являются художники по отношению к людям» [Шлегель 1976: 18].

Идеи о божественном происхождении поэзии и особом статусе художника в окружающем мире возникают еще в античности и продолжают существовать на протяжении всей европейской истории. В Новое время они подвергаются глубокому переосмыслению в силу того, что в этот период формируются представления о полной свободе и автономности художника. Гений предстает как персонификация творческой энергии, не стесненная никакими правилами и подчиненная лишь собственным устремлениям. Художник противопоставлен обычному человеку как личность, обладающая творческим даром и особым, индивидуальным мировосприятием. В рамках социума статус художника близок положению пророка или провидца: творческая личность исключена из обычной повседневной жизни, но

открыта восприятию различных сфер инобытия. Как пишет А. Понтцен, интерес к художнику как субъекту в культуре Нового времени был подобен «почти религиозному культу гениальности», хотя это отношение и не свободно от противоречий [Pontzen 2000:15].

Рассматривая становление образа художника в европейской культуре Нового времени, немецкий литературовед К.-М. Бодгаль, справедливо говорит о его парадигматизации и выделяет следующие ключевые аспекты это парадигмы:

1. Отграничение положения автора в необозримой ситуации (сингуляризация).
2. Движение к границе социального целого вплоть до исключения из него (маргинализация).
3. Противоположное движение по вертикали, повышение ранга (нобилитация) [см. Bogdal 2007: 196-197].

К.-М. Богдаль считает, что после Второй мировой войны в культуре XX в. развивается противоположная тенденция - демистификация («Entmystifizierung») образа художника. На наш взгляд, этот процесс начинается в немецкой культуре раньше, и одним из важных этапов изменения парадигмы представлений о художнике, является именно культура Веймарской республики. Субъект творческого процесса в это время наделяется новыми качествами. Прежде всего, в «новой деловитости» происходит отказ от представлений о художнике-творце как исключительной личности.

Публицист Г. Гляйссберг в эссе с говорящим названием «Мы больше не знаем, что такое литература» («Wir wissen nicht mehr, was Literatur ist», 1929) пишет о том, что в его время утрачивают свою значимость существовавшие на протяжении столетий представления о поэте как «богоподобном творце, творческом гении, человеке, одержимом способностью провидеть» [Gleissberg 1929: 579]. По его мнению, в современной литературе «просвещающий, критический, политизированный»

писатель, который во все эпохи «шагал рядом с поэтом», «подошел к поэту так близко, что мы почти не видим разницы» [Там же].

Актуализированная Гляйсбергом антитеза поэт – писатель («Dichter» - «Schriftsteller») - имеет особое значение в немецком языковом сознании. Слово «Dichter» - поэт, как обозначение творческой личности, возникает в немецком языке раньше, чем «Schriftsteller». «Dichter» восходит к древневерхненемецкому глаголу «dihton», который в свою очередь происходит от древнегерманского «dihtan» (упорядочивать) и латинского «dictare» (сочинять). Значение «создавать поэтические произведения» закрепляется за ним только в XVII в [Paul 1959: 126]. Слово «Schriftsteller» обнаруживается впервые в письменных памятниках начала XVII века как наименование писцов, составлявших юридические документы, и только в работах И.К. Готшеда используется как обозначение писателя-прозаика [см. Das Fischer Lexikon Literatur 1996: 535]. «Писатель» изначально обладал более «низким» рангом, чем «поэт» в связи с положением прозаических жанров в классицистской эстетике. В романтизме статус «писателя» повысился, и произошла кристаллизация образов свободного автономного поэта и критически настроенного, политизированного писателя [см. Das Fischer Lexikon Literatur 1996: 360-361]. Вопрос о «писателе» и «пишущем» не утратил своей актуальности до сих пор – так Р. Барт, размышляя об этих ролях в своей работе «Писатели и пищущие», утверждает, что «в писателе есть нечто от жреца, в пишущем – от простого клирика»[Барт 1989: 137]. Писатель поглощен работой над словом, пишущий же ставит перед собой цель - свидетельства, объяснения, обучения. Но при этом современный автор – это «гибридный тип писателя-пишущего»: «Нам хочется *написать нечто*, и вместе с тем мы *просто пишем* (в непереходном смысле этого слова)»[Барт 1989: 140].

О «писателях» и «поэтах» в изменившемся контексте современности размышляют многие авторы «новой деловитости». Писатель и публицист Эрик Регер (настоящее имя Герман Данненбергер (1893-1954) в эссе

«Обновление человека с помощью технического духа» («Die Erneuerung des Menschen durch den technischen Geist», 1928) призывает отказаться от «отграничения литератора и поэта», которое он объявляет «филистерским»: «Не верьте, что литератор с интеллектом менее ценен, чем поэт с душой» [Reger 2000: 88]. В статье, написанной на смерть Р.М. Рильке, Эрих Кестнер рассуждает об уходе из современной жизни классических представлений о поэте и поэзии. Смерть Рильке, пишет Кестнер «трогает так сильно, не потому что он поэт, а потому что умер последний поэт» [Kästner 1989: 98]. Это событие знаменует собой окончание эпохи, во время которой существовало представление о поэтах, как «людях, сродни святым и пророкам, способных стоять рядом с ними», остававшихся для обычного человека «достойными почитания чужаками» [Там же]. Сама изменившаяся эпоха, утратившая «почтение» («Ehrfurcht») к духу и усилившая «добросовестность» («Tüchtigkeit»), требует художника нового типа: теперь «остались только писатели» - то есть, профессиональные литераторы [Там же].

Серьезное влияние и на изменение представлений о художнике оказывает сближение сфер литературы и прессы. З. Кракауэр в работе «О писателе» («Über den Schriftsteller», 1931) рассуждает о том, что под воздействием экономических и социальных обстоятельств писатель и журналист «практически меняются ролями» [Kracauer 1990: 344]. По мнению философа, в современном обществе на арену выходит новый тип художника, который «не чувствует себя призванным служить «абсолюту», а видит свою задачу в том, чтобы себе (и публике) давать отчет об актуальной ситуации» [Там же]. Именно изменением типа художника Кракауэр объясняет появление документальных романов, в которых изображается состояние общества. Близость современного писателя журналисту в мировоззренческом плане определяется и «отрицанием существования трансцендентального уровня бытия»[Kracauer 1990: 345].

Крупным деятелем культуры Веймарской республики, воплотившим представления о сближении художника и репортера, был Эгон Эрвин Киш. Георг Лукач назвал его «новым типом в нашей литературе и для нашей литературы» [Lukacs 1974: 49]. Репортажи Киша не раз переиздавались отдельными книгами, что подчеркивает, что они выходят за рамки заметок об актуальных новостях. В известном фотоколлаже Отто Умбера Киш представлен как олицетворение нового технизированного духа культуры, его тело составлено из характерных символических аттрибутов: пишущей машинки вместо груди, граммофона вместо уха, фотоаппарата вместо правого глаза, а ноги «неистового репортера» и вовсе представляют собой самолет и автомобиль.

В своих теоретических работах Киш рассматривает жанр репортажа предельно широко, стремится рассматривать его наравне с другими явлениями литературы и культуры. Например, в ранней работе «Существо репортера» («Wesen des Reporters», 1918) Киш пишет, что репортаж - это сбор материала по какой-либо теме вообще, в силу чего и писатели, и ученые являются репортерами: «Флобер ездил ради «Саламбо» в Алжир, исследования Золя локомотивов, сталелитейных заводов, залов и бедняцких кварталов известны биографам и видны в каждой строке произведений. Каждый писатель, также не-реалист, нуждается в исследовании среды, а каждое исследование среды есть репортаж» [Kisch 1974: 40]. В 1923 году Киш издает сборник «Шедевры репортажа» («Meisterwerke der Reportage», 1923). В этот сборник вошли «Письмо о переводе» Мартина Лютера, сочинения Блеза Паскаля, Джонатана Свифта, Наполеона, Виктора Гюго и других крупнейших деятелей истории и культуры. Киш неизменно говорил о литературных классиках как предшественниках современного репортажа, настаивал на том, что язык репортажа не должен уступать высокой литературе по силе воздействия – что ему, как мастеру немецкого слова, удавалось. В одном из наиболее известных сборников - «Неистовый репортер» («Der rasende Reporter», 1925) Киш соединил мастерство

репортажа с литературным искусством рассказчика. О сближении литературы и репортажа свидетельствует заглавие сборника, явившееся парафразой «Неистового Роланда» Ариосто. В предисловии к нему Киш цитирует слова Шопенгауэра о том, что самый обычный человек («der platte Mensch») может создать ценную книгу, если она основана на знаниях, полученных из жизненного опыта, например, из путешествий.

Традиционные представления о роли художника в полемике с Кишем и другими представителями «новой деловитости» защищал Готтфрид Бенн. В эссе «О роли писателя в это время» («Über die Rolle des Schriftstellers in dieser Zeit», 1929) Бенн, выступая прямо против Киша, отмечает: «Если господин Киш … пишет, что для него литературный поставщик политической пропаганды на голову выше возвышенного поэта, то многие чувствуют, что это не отражает мировую тенденцию, а понижает функцию литературы. Но это голос нашего времени» [Benn 1987: 223]. Для Бенна писатель «нового образца» - это «тип неглубокого бездельника и соучастника, важничающего выразителя мнений, фельетонного гонца за сенсацией, расточителя слов, писаки и болтуна», которому Бенн противопоставляет парадигматические представления о художнике: «закрытый тип, который обладает собственным духовным багажом, узаконенным старинным происхождением, взращенным долгой работой над собой…» [Там же]. Внутренний мир художника, иррациональное начало должны быть гораздо важнее актуальности. Эрхард Шютц приводит другой пример, демонстрирующий позицию Г. Бенна по поводу социальной ответственности художника - его полемику с И. Р. Бехером во время одной из радиопередач 1930 г. Бехер рассказывает в ней о социальных проблемах и ставит риторический вопрос: «И писатель должен просто смотреть на это?» Бенн отвечает: «Я не сомневаюсь ни секунды, что писатель должен просто смотреть на это», поскольку социальные бедствия существовали во все исторические эпохи и, по сути, неискоренимы, но художник обладает «субстанцией», которая помогает ему «гармонизировать мир» в своем творчестве [цит. по Schütz 1986: 94]. Э. Шютц пишет, что за

Бенном постепенно закрепилась репутация «антипода всей социально-реалистической, политически ангажированной и морально-критической литературы своего времени» [Там же].

Сближение художника с репортером подчеркивает, что продукт его творчества основан в большей мере не на работе воображения, а на сборе фактического материала, что подчеркивает рациональность творческого процесса. Идея рациональности творчества также повлияла на изменения в парадигме художника в изучаемый период. Эта идея занимает важное место в работах Эрика Регера. Регер представлял собой новый тип художника в рамках «новой деловитости», он приветствовал модернизацию и рационализацию всех сфер жизни и последовательно воплощавшего свои идеи о рациональном искусстве в творчестве. В конце 1920-х-начале 1930-х годов он формулирует свою концепцию «эстетики точности» («Präzisionsästhetik»), означающую рационализацию творческого процесса и ставящую во главу угла знания автора о предмете изображения. С «эстетикой точности» тесно связана идея полезности искусства. В статье «Обновление человека с помощью духа техники или точно просверленная дыра» (1928) Регер рассуждает о том, что художественное произведение должно быть подобно техническому прибору, сконструированному автором, который может использовать читатель. «Точность» - это больше, чем эстетическое переживание, и точность не прекрасна [Reger 2000: 87]. Создание произведения Регер сравнивает с процессом конструирования, а художника наделяет качествами инженера: «Душа обретает масштаб лишь благодаря интеллекту, который движет ей и изменяет её» [Reger 2000: 88]. В эссе «Публицистическая функция литературы» («Die publizistische Funktion der Dichtung», 1931) Регер в заостренной полемичной форме говорит о функционировании литературы в современном обществе, противопоставляя «публицистическую» функцию «поэтической». Автора-публициста, строящего свое произведение рационально, основываясь на опыте и наблюдениях, Регер противопоставляет «домашнему и душевному поэту».

Регер утверждает: «Нам рассказывали, что искусство - продукт интуиции, но это легенда. Ни одно из великих произведений искусства не возникло благодаря неожиданному озарению, а если озарение предшествовало ему, то это было озарением разума» [Reger 2000a: 190]. Противопоставляя «практическую пользу» («Nutzwert») и «глубину» («Tiefe»), Регер утверждает, что произведение должно быть «рабочим инструментом» («Es soll ein Werkzeug sein») [Reger 2000a: 191].

Точная и кропотливая работа инженера вызывает ассоциации с творческим процессом и у Л. Фейхтвангера, который с восхищением называет роман Дёблина «Валленштейн» («Wallenstein», 1920) «сложным механизмом», составленным с «фанатически точной деловитостью» [Feuchtwanger 2000: 49]. Г. В. Хиллерс пишет о работе инженера как ориентире для художника, поскольку инженер относится к ней без эмоций и создает функционально значимый продукт. Подобно ему писатель «оперирует материалом», который он рационально познает и «организует» [Hillers 2000: 160].

Концепция художника «новой деловитости», основывающегося не на озарении и фантазии, а на наблюдении, напоминает натуралистическую концепцию писателя-экспериментатора. Стоит отметить, что в целом для «новой деловитости» был характерен интерес к фигуре самого Золя как художника, обладающего активной гражданской позицией. В журнале «Нойе Бюхершау» в год двадцатипятилетия со дня смерти Золя был опубликован большой опрос об отношении к этому писателю. В нём приняли участие Г.Манн, Й. Рот, Г. Иеринг и другие деятели культуры [см. Dem lebenden Geiste Emile Zolas. Worte zum 25. Todestage Zolas 1927].

Э. Золя обосновал принцип изучения документов и наблюдения, которые должны предшествовать собственно работе над произведением. В натурализме возникают различные когнитивные метафоры, свидетельствующие об изменении традиционного представления о художнике: художник сравнивается с анатомом, криминалистом, физиком,

«препарирующим» или «исследующим» реальную действительность [см. Яковлева 2006: 375-378]. Один из крупнейших немецких теоретиков натурализма Вильгельм Бёльше (1861-1939), вслед за Золя, также рационально описывает процесс создания художественного произведения: «Поэт, точно изображающий качества людей, заставляющий их из-за власти обстоятельств попадать во всевозможные конфликты и из-за их качеств становиться победителями или побежденными, преобразованными или преобразователями, пережить эту ситуацию или погибнуть – он в своем роде экспериментатор, как химик, который смешивает все возможные материалы, приводит их к определенной температуре и наблюдает свой успех»[Bölsche 1962: 86]. Несмотря на то, что, как уже говорилось ранее, концепция художника и искусства в «новой деловитости» основываются на рациональном восприятии творчества, метафора писателя-ученого для «новой деловитости» характерна в меньшей степени, чем для натурализма. Это объясняется тем, что мировоззренческая основа натурализма в двадцатом веке утрачивает свое значение, а значит у авторов «новой деловитости» нет оснований подобно натуралистам, искать в единичных фактах проявления научных закономерностей. При этом в литературе первой трети XX века, и в «новой деловитости» в том числе, не утрачивается интерес к биологической, животной стороне человека, столь характерной для натурализма.

В отличие от «новой деловитости», в натуралистической концепции художника - при всей рациональности восприятия искусства как эксперимента - сохраняются представления о художнике как «гении» и «провидце». В предисловии к антологии немецких натуралистов «Современные поэтические характеры» («Moderne Dichtercharaktere», 1885) под названием «Наше кредо» Г. Конради (1862-1890) характеризует одного из современных ему поэтов, Дранмора, как «бьющего» в своих сочинениях «в пророческий, конфессиональный колокол» [Arent 1885: II]. «Миссия» поэтов, по мнению Конради, заключается в их многообразных задачах -

«защитников и хранителей, руководителей и утешителей, проводников и первопроходцев, врачевателей и священнослужителей человека» [Arent 1885: III]. В книге «Революция литературы» («Revolution der Literatur», 1885) Карл Бляйбтрой (1859-1928) также традиционно пишет о мистическом размахе личности поэта: «Поэт и мыслитель сам для себя становится миром. Он побеждает судьбу своими творениями. Он настоящий индивидуалист и прагений, самое возвышенное и оригинальное явление природы» [Bleibtreu 1973: 89]. Представление о гениальности как неотъемлемом свойстве поэта сохраняет для Бляйбтроя свое значение. Концепция художника у натуралистов трактуется исследователями в целом довольно неоднозначно. Коуэн считает, что образ экспериментатора говорит о том, что художник не рассматривается натуралистами как фотограф, механически копирующий окружающий мир, и в этом проявляется его гениальность [см. Cowen 1973: 54]. Но по мнению П. Бюргера, присущие Золя-теоретику традиционные представления о гении вступают в противоречие с его трактовкой художника как ученого [см. Bürger 1992: 26].

В своей попытке функционализировать, рационализировать художественное творчество и приблизить его к массовому читателю «новая деловитость» отличается от натурализма, в котором сохранялись представления об особом, высоком статусе литературы.

Таким образом, в эпоху Веймарской республики формируется концепция художника, отличная от традиционной для немецкой культуры в таких основополагающих вопросах, как взаимоотношения художника и общества, личность автора-творца и понимание творческого процесса. В высказываниях представителей новой деловитости налицо стремление демистифицировать художника, представить его, как индивида, вовлеченного в социум, и откликающегося на проблемы своего времени, а не погруженного в решение задач чисто эстетического свойства.

1.4. Кризис романа и кризис биографии: роман «новой деловитости» и преобразования романной поэтики в первой половине XX века

Европейская литература первой трети двадцатого века по праву считается периодом расцвета романа, временем появления признанных образцов романа двадцатого века [А.М. Зверев, Д.В. Затонский, Н.С. Павлова, К. Боде, И.Х. Петерсен, С. Вьетта, В. Жмегач]. Одновременно с этим в контексте кризисного мироощущения первой трети века возникает и идея кризиса романа, о котором говорят многие художники слова и философы. В 1920 гг. размышления о кризисе романа захватили русских, французских, немецких авторов, причем предметом их осмысления становятся вопросы как формы, так и содержания романа [см. Бочкарева, Суслова 2010: 8-9; Kiesel 2004: 315-320]. Происходящие в первой половине XX века глубочайшие трансформации поэтики романа - распад цельности его композиции и сюжета, экспериментирование со временем, отказ от единства характера и точки зрения - могли восприниматься и как кризис романа, и как новый виток в его становлении и развитии. В кризисном состоянии находились именно традиционные составляющие реалистического романа, не отвечавшие новым представлениям о человеке и мире в модернистской культуре. Представления о кризисе романа существуют на протяжении всего двадцатого века. Понятие кризиса широко используется и в контексте постмодернистского взгляда на роман, хотя по мнению Н.Т. Пахсарьян, кризисное сознание эпохи постмодернизма – это, скорее, игра в кризис, «вариант нормы» [Пахсарьян 2006: 9].

Среди немецких авторов одним из первых о кризисе романа заговорил Отто Флаке в статье «Кризис романа» («Die Krise des Romans», 1922). Он утверждает, что время взывает к созданию нового романа, но современные авторы не способны изобразить изменившийся порядок вещей [см. Kiesel 2004: 315]. По сути, о кризисе традиционного романа рассуждает и Томас Манн в работе «Об учении Шпенглера» (1924), ведь создание новой формы романа, романа интеллектуального, обусловлено исчерпанностью романа

традиционного. Одно из наиболее ярких и известных выступлений по этой проблеме – эссе О.Э. Мандельштама «Конец романа» (1922), в котором кризис современного романа поставлен в прямую зависимость от исторического контекста эпохи. Основная идея этого эссе - проблема человека в романе, точнее, «гибель биографии», потеря интереса романиста к частной истории. А именно биография, по мнению Осипа Мандельштама, составляет ядро традиционного романа: «роман всегда предлагает нам систему явлений, управляемую биографической связью, измеряемую биографической мерой, и лишь постольку держится роман композитивно, поскольку в нем живет центробежная тяга планетной системы, поскольку вообще существуют в данном обществе такие системы, поскольку центростремительная тяга, тяга от периферии к центру, не возобладала окончательно над центробежной» [Мандельштам 1987: 74]. По мысли Мандельштама, между жанром романа и ролью, которая отводится личности, существует неразрывная связь - не случайно, по его мнению, расцвет романа приходится на эпоху Наполеона, когда роль значительной личности в истории была определяющей. История же начала двадцатого века показала, что её движущей силой больше не является отдельный человек. Вместе с этим пришел и кризис романа, ведь романист, обладающий чувством реальности, вынужден включить в роман все то, что не связано с биографией отдельного человека, но образует контекст его жизни: «Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа, и роман, с другой стороны, немыслим без интереса к отдельной человеческой судьбе, фабуле и всему, что ей сопутствует» [Мандельштам 1987: 75]. Современные европейцы «выброшены» из своих биографий, а психологические мотивировки больше недостаточны для объяснения явлений окружающего мира. Кризис романа по Мандельштаму – это кризис фабулы, связанной с судьбой отдельной личности.

Высказанные Мандельштамом в этой работе мысли очень близки тому восприятию биографии, о котором говорят немецкие писатели и философы

после Первой мировой войны. События войны, а также последовавшие за ней процессы доказали, как мало значит отдельный человек в рамках большой истории – здесь участником становится масса, толпа. Так, Эрвин Пискатор начинает свою книгу «Политический театр» («Das politische Theater», 1929) следующим размышлением: «Моё летоисчисление начинается 4 августа 1914 года. С этого дня барометр поднимался: 13 миллионов убитых, 11 миллионов инвалидов, 50 миллионов марширующих солдат, 6 миллиардов выстрелов, 50 миллиардов кубических метров газа. Что в этих условиях «личное развитие»? Никто не развивается «лично». Что-то другое развивает его. Перед двадцатилетним возникла война, судьба. Она сделала любого другого учителя лишним» [Piskator 1968: 9]. Пискатор говорит об исчерпанности традиционных для немецкой культуры, для немецкого романа, начиная с Гёте, представлений о развитии человека, его жизни как индивидуального проекта, которым он управляет сам, а также о воспитателях - знаковых фигурах в этом процессе. После Первой мировой войны процесс становления личности превращается в массовую судьбу, а своеобразным «воспитателем» становится война, что лишает этот процесс воспитания привычных моральных координат.

О кризисе биографии в контексте событий истории пишет и З. Кракауэр в работе «Биография как новобуржуазная форма искусства» («Biographie als neubürgerliche Kunstform», 1930). Говоря об историческом измерении этого кризиса, Кракауэр отмечает: «В то время как наши представления о пространстве и времени превратились благодаря Эйнштейну в смежные понятия, из-за наглядного урока истории таким стало понятие самовластного субъекта. Опыт собственной ничтожности и ничтожности других, пережитый каждым в недавнем прошлом, неизгладим, невозможно верить во власть любого отдельного человека» [Kracauer 1990: 195]. Этот опыт, по мнению Кракауэра, оказывает огромное влияние на современную литературу. Суть довоенной литературы, по мнению философа, определяла убежденность в силах отдельного индивидуума. При этом проблематика

довоенного романа была «всегда индивидуальной», а «закрытость» романной формы отражала представления о цельности биографии [Kracauer 1990: 195]. Но эта «система координат» утрачена для романа навсегда: «Не случайно говорят о кризисе романа. Он состоит в том, что прежняя романная композиция из-за стирания контуров индивидуальности и её противников утратила силу» [Kracauer 1990: 196].

Распад художественного единства, цельности мира и личности героя знаменуют существенный сдвиг, который происходит в романе в начале двадцатого века. В традиции классического реалистического романа центральное место занимал герой, его личность в единстве индивидуальных особенностей и исторической обусловленности его характера, сам же роман был, по словам В.Г. Белинского, «эпосом частной жизни». Центральное положение героя как средоточия романных идей оказывается утраченным. По выражению историка и теоретика литературы В. Жмегача, «индивидуальный герой … больше не представляет собой последнюю инстанцию романа» [Zmegac 1990: 263], а А. Ф. Строев пишет об отсутствии у героя в романе XX века устойчивости и стабильности, а также частной жизни [см. Строев 2002: 523]. Распад цельности субъекта, «дробление» и прерывность его сознания – характерные черты модернистской литературы [см. Цветков 2009: 149]. Роман потока сознания, с одной стороны, концентрируется на субъективности героя, с другой стороны, разрушает характер, единство его личности, растворяя её в потоке полубессознательных реакций. В интеллектуальном романе герой представляет собой генерализованный образ, сталкивающийся со столь же глобальными мифологизированными ситуациями. Он превращается в проекцию философских построений автора, либо в некую «мыслительную модель», «пример познавательной методики» [Сейбель 2007: 176]. А.М. Зверев подчеркивает множественность характеристик героя литературы XX века, не образующих единство: персонаж «утрачивает значение целостной и завершенной индивидуальности, оказываясь скорее некой пластичной

материей» [Зверев 2002: 28]. В этой связи можно вспомнить и категорию «возможности» в образе героя романа «Человек без свойств», и эксперименты Гессе по раздвоению героев, воплощению одной личности в разных персонажах («Демиан» (1919), «Степной волк» (1926), «Нарцисс и Гольдмунд» (1930) и др.).

В «новой деловитости» проблема кризиса романа в основном рассматривается именно с точки зрения кризиса биографии, несоответствия романа, строящегося вокруг истории героя, реальному положению вещей. Эта идея пронизывает литературно-критические работы, эссе о литературе представителей «новой деловитости», объединяя их с общими тенденциями в развитии романа в этот период. Авторы «новой деловитости» много рассуждают о современном романе, при этом отказ от психологии и от героя и обращение к окружающей действительности являются центральными идеями, объединяющими разных авторов. Зигфрид Кракауэр в уже упомянутой работе «Биография как новобуржуазная форма искусства» утверждает, что преодоление кризиса романа должно состоять в том, чтобы вместо отдельной человеческой судьбы, художник обращался к событиям современности. В условиях, когда мир утратил цельность и художник не может положиться даже на собственное «я», история становится «твердой почвой в море бесформенного, невыразимого» [Kracauer 1990: 196]. Популярный жанр биографии исторической личности видится Кракауэру «правомерной формой» для современного художника («rechtmäßige literarische Form»), ведь в ней «кристаллизуется» история, биография «объективна». Обращаясь к реальности и факту, художник попадает в прочную систему координат, поскольку фактография исключает «произвол». Эта идея связана с этическими требованиями к художнику: «Мораль биографии состоит в том, что в хаосе современных художественных упражнений она является единственной необходимой прозаической формой» [Kracauer 1990: 197].

Лион Фейхтвангер в работе о современном романе также говорит о том, что «единичная судьба с тысячью удивительными поворотами» («Einzelschicksal mit Tausend überraschenden Umschwüngen») не привлечет читателя [Feuchtwanger 2000b: 146]. Фейхтвангер усматривает две тенденции в развитии современного романа. Первая – проникновение вглубь человеческой психики, поиск взаимосвязи между поступками человека и его бессознательным (Джойс, Дёблин, Моэм, Лоуренс и др.). Вторая - изображение не судьбы отдельного человека, а «целого слоя, целой эпохи», «связанность одного с его временем и массой». В этой связи Фейхтвангер говорит о писателях «новой деловитости» - Гансе Фалладе, Эрике Регере и других[Там же]. Среди других тенденций современного романа Фейхтвангер называет обусловленный влиянием кинематографа распад единства действия и отмечает «деловитость» изображения, необходимую потому, что современный читатель благодаря кино и прессе лучше знает окружающий мир. «Этого недостаточно, если современный автор говорит читателю о своих чувствах, даже если эти чувства очень честные» - пишет Фейхтвангер. По его мнению, писатель должен скорее говорить о вещах, которые эти чувства вызвали [Feuchtwanger 2000b: 147].

Писатель и издатель журнала «Квершнитт» в 1924-1930 гг. Герберт фон Веддеркоп в эссе «Содержание и техника нового романа» («Inhalt und Technik des neuen Romans», 1927) считает отказ от изображения отдельного героя своевременным: «Будет ли соответствовать действительности забота о судьбе отдельного человека, или нужно обратиться к реальности, сложной, но неизбежно окружающей нас, так что мы распространим наш интерес в большей или меньшей мере равномерно на все, а значит мы проснемся и будем искать скрытые причины, которые можно понять только благодаря острому чувству реальности, большему чувству ответственности» [Wedderkop, von 2000: 97]. А видный критик и публицист периода Веймарской республики Бернард фон Брентано в эссе «Об изображении обстоятельств» («Über die Darstellung von Zuständen», 1929) утверждает:

«Если мы оглянемся на наш мир, то вскоре мы заметим, что события имеют совершенно иные причины, нежели характер отдельных граждан… Уже 50 лет (не больше) писатели заботятся о характерах. Пусть сейчас ходя бы каждый пятый позаботится об обстоятельствах… Куда ни посмотри: я не вижу ничего кроме обстоятельств. Пусть писатели напишут о них» [Brentano 2000a: 158-159].

Деиндивидуализация персонажа, превращение его в своеобразный «зонд» для отражения и исследования общих закономерностей жизни, представляет собой продолжение традиций натуралистического романа, в котором не среда служит характеристике человека, а напротив, человек позволяет узнать среду [см. Bürger 1992: 29]. В натурализме еще действуют персонажи, обладающие индивидуальными чертами, но они подвержены действию обезличивающих биологических и социальных факторов, в равной степени управляющих их жизнью и жизнью общества. С одной стороны, человек является «продуктом» обстоятельств, а с другой стороны, частью массы, художественное исследование которой стало одним из важнейших художественных достижений натурализма, продолженных в литературе двадцатого века.

Образ массы возникает в натурализме как реакция на рост пролетариата вследствие промышленного развития и связан изначально с проблемой бедности. Обращение к массе позволяло акцентировать социальные проблемы и поставить вопрос об их решении. Именно в условиях нищеты, голода, непосильного труда происходит стирание индивидуальности. Масса при этом часто изображается неконтролируемой пугающей силой, способной на жестокость и не умеющей действовать рационально. Отсюда важность в натуралистической литературе темы бунта («Жерминаль» (1885) Эмиля Золя, «Ткачи» (1892) Герхарда Гауптмана). И Золя, и Гауптман рассматривают социально-экономические причины бунта, но тем не менее они демонстрируют, что толпа совершает действия спонтанно, часто под влиянием физиологических причин – голода или опьянения. Другой темой

натуралистов, в литературе и особенно в живописи, позволяющей изобразить стирание индивидуальных черт, стал труд. Так, на полотнах Макса Либерманна «Изготовительницы консервов» («Konservenmacherinnen», 1880), «Женщины, ощипывающие гусей» («Gänserupferinnen», 1872) изображается процесс работы, при котором все индивидуальные особенности оказываются не важны. Кроме того, осваивая тему большого города, натуралисты часто изображают жителей мегаполиса как толпу, например, вечером во время променада или развлечений (Э. Золя «Чрево Парижа» (1873), «Нана» (1880), М. Кретцер «Опустившиеся» (1883).

В литературе экспрессионизма также происходит обращение к феномену массы. В пьесе Эрнста Толлера «Человек-масса» («Masse Mensch», 1919) толпа изображается символически, абстрактно. Толлер обращается к сюжету побежденного восстания как способу изобразить массу. Но в отличие от натуралистов его изображение толпы лишено конкретики. Эмоционально насыщенное действие представляет генерализованный образ революции. Герои Толлера лишены характера, предыстории, их образы не индивидуализированы. Деструктивные тенденции массы выражены через образ Безымянного, в то время, как в центре драмы - образ сомневающейся Женщины. Тенденцию к нивелировке индивидуума в современном обществе экспрессионисты воспринимают трагически, противопоставляя ей самовыражение, субъективность мировосприятия или осмысливая проблему распада «Я». Идее отчуждения человека в современном большом городе в экспрессионизме противостоит тема братания всех людей и надежда на обновление человека.

События Первой мировой войны акцентировали в сознании художников проблему соотношения коллективного и индивидуального. Современники войны ощущали единообразие своего жизненного опыта, главным событием которого стало не личное переживание, а коллективное. Первой реакцией на доминирование коллективного опыта стали романы о «потерянном поколении», в которых пережитое участниками войны

предстает как коллективный опыт, а отдельный герой предстает беспомощным в условиях исторической катастрофы. В романах о Первой мировой войне повествование часто ведется из перспективы «мы», герои ощущают себя частью некоего целого, будь то фронтовое товарищество в романах Э.-М. Ремарка («На Западном фронте без перемен», 1929 и др.) или поколение подростков в романе Э. Глезера «Поколение 1902».

Диалектика коллективного и индивидуального в образе героя, роль исторического опыта, проблематика познания и отказа от иллюзий объединяет военные романы с более поздними социальными романами «новой деловитости», обращенными к социальным проблемам и последствиям всемирного экономического кризиса («Фабиан» Э. Кестнера, «Девушка искусственного шелка» И. Койн и др.). Роман «новой деловитости» активно развивает восходящие к натурализму темы бунта, массы, индустрии и большого города, обращение к которым позволяет изобразить героя как часть толпы. Но еще более важным для «новой деловитости» является исторический опыт героев: участие в войне и превращение человека в одного из миллионов безработных - жертв всемирного экономического кризиса конца 1920-х годов демонстрируют невозможность особой, индивидуальной судьбы.

Размышления о романе, его кризисе и развитии, занимают важное место в эстетических работах Альфреда Дёблина, которые в совокупности образуют значимую теорию романа [см. Becker 2016: 330] и дают важный толчок для формирования и развития «новой деловитости». В своих работах Дёблин последовательно критикует различные аспекты традиционной поэтики романа. Уже в ранних работах Дёблин формулирует принципы деперсонализации, отказа от психологизации и фабулы. В «Заметках к роману» («Bemerkungen zum Roman», 1917) он пишет о том, что в романах слишком большую роль играет действие, что упрощает роман, и полемически заявляет «Роман не имеет с действием ничего общего»/«Der Roman hat mit Handlung nichts zu tun»[Döblin 2013: 123]. А в работе «Реформа

романа» («Reform des Romans», 1919) он утверждает, что роман нельзя «взорвать», потому что это – жанр, лишенный устойчивой формы. В эссе «Многочисленное качание головой» («Mehrfaches Kopfschütteln», 1923/24) Деблин вообще провокационно утверждает, что роман «совершенно невозможен», он «изжил себя» [Döblin 1990: 237]. И в выступлении «Писательство и поэзия» («Schriftstellerei und Dichtung», 1928) вновь звучат ироничные рассуждения о том, что роман в современную эпоху превратился в «смешной продукт», «иллегальную науку, иллегальную политику или иллегальную этику», но только «ни в коем случае не в легальное искусство» [Döblin 2013: 205].

Роман Дёблина «Берлин - Александерплац» послужил для Вальтера Беньямина поводом рассуждать о нем, как одном из явлений кризиса романа в эссе «Кризис романа. О романе «Берлин - Александерплац» Дёблина» («Krisis des Romans. Zu Döblins Berlin Alexanderplatz», 1930). В представлениях Беньямина в основе традиционного романа находится категория индивидуальности, утратившая определенность в современную эпоху: «Место рождения романа – индивидуум в своем одиночестве, который не может на своем примере высказаться о самых важных чаяниях, растерян и не знает, что делать» [Benjamin 1975: 108]. Рассуждая о технике монтажа, Беньямин называет его и причиной гибели романа, разрушения его формы, и способом сближения романа с эпосом, открывающим перед ним новые возможности.

Одним из главных пунктов критики Дёблина в разных статьях становится поэтика психологизма. Идеи антипсихологизма были высказаны еще итальянскими футуристами, к которым Дёблин проявлял живой интерес. Так, Ф.Т. Маринетти в «Техническом манифесте футуристической литературы» (1912) утверждает, что «человеческая психология вычерпана до дна, и на смену ей придет лирика состояний неживой материи» [Маринетти 1986: 165]. Лидер итальянских футуристов призывает художников

обратиться к «силе ускорения», а также к «процессам расширения и сжатия, синтеза и распада» [Маринетти 1986: 166].

Уже в одной из наиболее ранних эстетических работ, «Авторам романов и их критикам. Берлинская программа» (1918), которая, по мнению исследователей, может считаться эстетическим манифестом писателя [см. Grätz 2016: 320] - Дёблин называет «психологическую манеру» «основным недугом» («Grundgebrechen» [Döblin 2013: 119]) современного прозаика. Деблин высказывается о психологии героев романа как о «дилетантским предположении, схоластической болтовне, высокопарной напыщенности, лживой, лицемерной лирике» [Döblin 2013: 119]. В особенности ошибочным, с его точки зрения, является изображение в литературе психологической мотивации того или иного поступка. Психологическая мотивация героя не выдерживает поверку знанием, ведь, по мнению Деблина, в реальности психология человека проявляется иначе. Необходимо изучать психиатрию, единственную науку, занимающуюся «целым» человека, фиксирующую психические процессы, но не объясняющую причин его поступков. Поставить одного человека в центр романа – Дёблин объявляет это «психологическим безумием» [Döblin 2013: 121]. Его не устраивают слова «любовь», «гнев», «презрение», непосредственно называющие внутренние состояния человека, Дёблин называет их «примитивными и безвкусными сочетаниями букв» [Döblin 2013: 120], которые не отражают истинных явлений психической жизни героя. Дёблин много размышляет о том, что изображение человека превратилось в своего рода клише, в особенности в том, что касается психологии. Её место в современном романе должен занять «киностиль», в большей степени соответствующий потребностям современного технизированного общества. Заканчивает эту статью Дёблин требованием натурализма изображения: «Натурализм это не исторический «изм», а холодный душ, который снова и снова разражается над искусством и должен разражаться. Психологизм, эротизм должны быть смыты; отказ автора от самого себя, от своего высказывания, деперсонализация. … Отказ

от человека! Мужество кинетической фантазии и познания невообразимых контуров реальности!» [Döblin 2013: 122]. Близкие к этой концепции идеи Дёблин высказывает и в «Заметках к роману», в которых утверждает, что роман и драма «ничего общего не имеют» ни с «человеком», ни с «важностью отдельного героя или его проблем» [Döblin 2013: 124]. Вслед за Дёблином многие авторы говорят в двадцатые годы о необходимости антипсихологизма.

Понятие психологизма прочно укрепилось в литературоведении и означает «глубокое и детальное изображение внутреннего мира героев: их мыслей, желаний, переживаний, составляющее существенную черту эстетического мира произведения» [Есин 2003: 834-835]. В работах М. М. Бахтина важное место занимает вопрос о изображении внутренней жизни человека, в исследовании которого он исходит из понимания диалога как основы человеческого бытия и культуры. Бахтин пишет, что самосознание человека в античности изначально было публичным, человек существовал «вовне» - «для других, для коллектива, для своего народа» [Бахтин 2000: 63]. В работе «Автор и герой в эстетической деятельности» Бахтиным осмысливается проблема внутренней жизни героя с точки зрения её значимости для другого: «Как пространственная форма внешнего человека, так и *временна́я* эстетически значимая форма его внутренней жизни развертываются из *избытка* временно́го видения другой души» [Бахтин 1979: 92]. Особая заслуга в изображении личности принадлежит Ф.М. Достоевскому, который «умел её объективно-художественно увидеть и показать как другую, чужую личность, не делая её лирической, не сливая с ней своего голоса и в то же время не низводя её до опредмеченной психической действительности» [Бахтин 1979: 14]. Исследуя полифонический роман Достоевского, Бахтин говорит не о психологизме (цитируя слова Достоевского о том, что он не психолог), а о художественной объективации сознания и самосознания героев, представляющего собой художественную доминанту в построении их образов.

В.Е. Хализев подчеркивает, что понятие психологизма подразумевает воплощение не просто внутренних состояний персонажа, но их динамики и взаимосвязи, а также их индивидуальной неповторимости [см. Хализев 1999: 111]. По мнению А.Б. Есина, психологизм представляет собой определенный «способ построения образа», предполагающий изображение внутренней жизни героя – его мыслей, переживаний, чувств [см. Есин 2011: 10-12]. Подлинный психологизм возникает в том случае, если изображение внутреннего мира героя становится основным способом познания его характера, и когда оно несет значительную содержательную нагрузку. В то же время психологизм, как специфический способ художественного освоения реальности, не тождествен психологии, как неотъемлемому объекту изображения в литературном произведении [см. Есин 2011: 6-7]. По мысли исследователя, категория психологизма не является жестко связанной с понятием характера, поскольку «вполне живые, нелинейные индивидуальности» могут изображаться автором без психологического анализа – как, например, Пугачев в «Капитанской дочке» [Есин 2011: 9]. Психологизм может быть прямым, если в тексте непосредственно воспроизводятся мысли и чувства героя, косвенным, при котором отражение внутреннего состояния происходит с помощью внешних деталей и «суммарно-обозначающим», что подразумевает предельно краткое обозначение внутренних процессов, связанных с героем [см. Есин 2011: 13]. Прямой психологизм представляет собой его ведущую форму, он может выступать в разных сочетаниях с косвенным и суммарно-обозначающим психологизмом. Психологизм заставляет автора особым образом организовывать художественное произведение, на всех уровнях художественной структуры усиливать роль элементов, характеризующих внутреннее состояние героя.

В своем развитии психологизм проходит ряд этапов, особенно интенсивно он развивался в реалистической литературе XIX века. Л. Гинзбург отмечает, что рационалистическая поэтика и романтизм

рассматривают душевную жизнь героя с точки зрения противоречий: от «противоречий устремлений и противодействий (внешних и внутренних)» писатели обращаются к «противоречиям цельной личности» [Гинзбург 1999: 256]. Психологический роман определяется не только интересом к внутренней жизни героя, но попытками объяснить «несовпадение поведения и чувства» [Гинсбург 1999: 257]. При этом поведение героя предстает парадоксальным с одной точки зрения, но может быть объяснимо исходя из иной обусловленности, которая становится в психологическом романе все более многосоставной. Исследовательница считает наивысшим проявлением «аналитического, объясняющего психологизма XIX века» творчество Л. Н. Толстого, особое значение у которого имеет проблема соотношения «текучего и устойчивого начала душевной жизни» [Гинзбург 1999: 243]. Реалистический психологизм основывается на главном принципе реалистического искусства – объяснении, поиске закономерностей в том числе объясняющих и проявления душевной жизни человека. В открытии этих закономерностей, которые могут быть очень многослойными и индивидуализированными, заключается эстетическое познание реалистов. Человек в творчестве Толстого «не ограничен характером», потому что он существует и как проявление общей стихии жизни, открытой писателем [Гинзбург 1999: 272; см. также Скафтымов 1972: 165-181]. Открытая Львом Толстым текучесть процессов духовной жизни персонажа в литературе XX века оборачивается попытками сделать персонажа неустойчивым, лишенным единства, а его внутреннюю жизнь свести к чистой процессуальности. В целом в творчестве Толстого и Достоевского объясняющий психологизм сменяется новыми, более сложными формами объективации душевной жизни человека, среди которых особое место занимают внешняя и внутренняя речь. Дальнейшая динамика развития психологизма по мнению Б. М. Проскурнина связана с развитием модернистского «спонтанного», «нелогизированного» психологизма [см. Проскурнин 2008].

Под «антипсихологизмом» могут пониматься различные принципы изображения человека, отличные от традиционного психологизма: это проявления фрейдовского и юнгианского психоанализа и генерализация изображения человека, символическая или философская обусловленность его поведения. Как сказано ранее, психологизм тесно связан с индивидуализацией. В то же время для литературы XX века характерна генерализация образа человека, его изображение как представителя всего человечества, которое сокращает проявления его индивидуальности. В этой связи Т.Н. Васильчикова говорит об антипсихологизме как важной составляющей поэтики образа в экспрессионистской драме, герой которой выражает «заданную идею избранничества, единичности, не являясь при этом психологически разработанным характером» [Васильчикова 2006: 79]. Эмоции, переживания героя составляют основу содержания экспрессионистских произведений, но имеют символическое, а не индивидуально-психологическое объяснение.

Согласно точке зрения А.Б. Есина, психологизм предполагает определенное соотношение между деталями, характеризующими внешнее и внутреннее бытие героев – внешние детали становятся отражением их внутренних состояний. Непсихологический принцип письма напротив. подразумевает то, что внешние детали «самостоятельны», «довлеют сами себе» [Есин 2011: 32]. Исходя из этой точки зрения, антипсихологизм подразумевает смещение соотношения деталей внешнего и внутреннего мира, изменение их функциональной нагрузки, усиление значимости визуального начала в произведении.

В. Жмегач выделяет две тенденции в развитии романа первой половины XX века, напрямую связанные с принципами изображения героя: радикальную психологизацию в романе «потока сознания» и усиление интеллектуально-игрового начала в интеллектуальном романе. Психологизация, по его мнению, становится продолжением натуралистических импульсов в литературе, это миметическое

воспроизведение жизни. Интеллектуальный же роман Жмегач считает «экстравертным», поскольку в нем подчеркивается игровое начало, искусственный характер изображаемого: «Литература выдает себя здесь демонстративно *в качестве* литературы, при этом подчеркнуто антинатуралистически» [Zmegac 1990: 261]. Явления антипсихологизма - эпическое повествование у Деблина, проза Кафки, Солженицына, когда изображение масштабных социальных явлений становится более важным, чем индивидуальность героя - Жмегач считает процессами, родственными интеллектуализации прозы [Zmegac 1990: 263].

Антипсихологизм возникает в «новой деловитости» во многом из отторжения эстетики экспрессионизма - как отказ от интроспекции, от изображения чувств и эмоций персонажа – несущественных на фоне современного мира. Йозеф Рот в фельетоне «Признание поворотного треугольника» («Bekenntnis zum Gleisdreieck», 1924) говорит о том, что частная жизнь человека с «трагическими постановками, происходящими в его душе», теряется на фоне современного технизированного мира: «Его вечно-человеческое это препятствующее дополнение к важно-профессиональному» [Roth 1994: 219]. А Оскар Мария Граф в статье «Против сегодняшнего поэта» («Gegen den Dichter von heute», 1920/21) заявляет иронически: «Лучше пятьдесят убийств на десяти страницах, чем психологическое просвещение» [Graf 2000: 48].

Постулирование принципа антипсихологизма отделяет «новую деловитость» и от натурализма, в котором изучение психологии, в том числе, её патологических проявлений играет важную роль. Раскрытие темных сторон человеческой природы было одной из важных составляющих концепции эксперимента в восприятии натуралистов. Само понятие «человеческого документа» в натурализме, как показывает Яковлева, прочно связывалось с представлениями об изучении мельчайших движений человеческой души [Яковлева 2006: 377]. Об отказе от натуралистического подхода к герою в «новой деловитости» читаем и в работе «Новая

деловитость в поэзии» Гюнтера Мюллера («Neue Sachlichkeit in der Dichtung», 1929): «отсутствие чувств» («Gefühllosigkeit»), по его мнению, – характерная особенность современной литературы, в то время как натурализм представлял собой «живописные настроения» („stimmungshaft-malerisch“) в противоположность «архитектонической строгости деловитой поэзии» [Müller 2000: 35]. В понимании авторов «новой деловитости» эмоциональное начало, субъективность противоположны факту, правде, объективной реальности. Антипсихологизм связан не только с сокращением интроспекции героя, но и с установкой на объективность и беспристрастность автора. Ю. Баб пишет в этой связи о «стиле нерастроганного отношения» [Bab 2000: 43]. Курт Пинтус находит различные метафоры для характеристики языка «новой деловитости»: «без лирического жира, без мыслительной тягучести крови, жесткий, сильный, тренированный, сравнимый с телом боксера» [Pintus 1929: 903].

Принципы антипсихологизма и антииндивидуализма последовательно воплощены в творчестве Дёблина, сочетаясь с «киностилем». Уже в цикле новелл, созданном одновременно с «Берлинской программой», доминирует внешняя перспектива наблюдателя за действиями героя, без объяснения мотивации его действий и непосредственно происходящих в нем психических процессов («Убийство одуванчика»/ «Die Ermordung einer Butterblume», 1912). Этот способ повествования использует Дёблин и в других произведениях, например, в романе «Борьба Вадцека с паровой турбиной» («Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine», 1918) - первом романе Дёблина о Берлине, в котором рассказывается о крахе фабриканта Франца Вадцека, предприятие которого скупает более сильный конкурент Роммель. В этом романе Дёблин использует «инновативную, испытывающую на себе влияние психиатрии модель повествования, в которой действие и действующие лица находятся под точным наблюдением, но их поступки остаются без комментария» [Stancic 2016: 59]. Портреты и поведение героев романа представляют собой нагромождение отдельных деталей, жестов,

действий, не составляющий единства. В романе «Берлин - Александерплац» несмотря на широкое использование потока сознания, многие действия героя предстают также немотивированными, а его изображение превращается в «феноменологию действий» [Delabar 2006: 136].

Редукция интроспекции представляет собой довольно сложную задачу для писателя, поскольку изображение внутреннего мира, души человека представляет собой важнейшую, основополагающую сферу литературы. Именно слово позволяет проникнуть во внутренний мир человека, объяснить его. Теоретик литературы К. Хамбургер, а вслед за ней нарратолог В. Шмид, указывают на то, что только в художественном тексте возможно изображение внутреннего мира как непосредственно доступного восприятию [Hamburger 1957; Шмид 2003]. Для Хамбургер это - отличительное свойство художественного произведения, структурная особенность, конституирующая текст в качестве художественного [см. Hamburger 1957: 40]. Точка зрения В. Шмида менее радикальна: «Безоговорочное употребление глаголов внутренних процессов («Наполеон думал, что…»), разумеется, может встретиться и в фактуальных текстах, причем подразумевается чистое предположение со стороны автора или наличие источника его знания. Но в фактуальном контексте оно не так закономерно, не так естественно, не так наивно, как, например, у Толстого в «Войне и мире» [Шмид 2003: 30]. Поэтому и требование антипсихологизма может быть истолковано как одно из проявлений кризисности литературного самосознания в этот период, стремления приблизить художественный текст к нехудожественным формам восприятия мира.

Б. А. Успенский, говоря о проблеме «точки зрения» в плане психологии, называет «авторское знание» центральной проблемой этого плана: «речь идет о том, ставит ли себя автор в позицию человека, которому известно вообще все относительно описываемых событий, или же накладывает определенные ограничения на свои знания» [Успенский 2000: 165]. Антипсихологизм существенным образом видоизменяет позицию

всезнающего автора, осведомленного о внутреннем состоянии, мотивации героя. Вместо этого в «новой деловитости» доминирует точка зрения внешнего наблюдателя, горизонт которого ограничен констатацией внешних проявлений героя.

В силу невозможности полностью отказаться от героя в художественном произведении, принцип антипсихологизма не реализуется в «новой деловитости» в столь радикальном варианте, которого требуют теоретики движения. Так или иначе, романы «новой деловитости» представляют героя, но раскрытие его характера или психологии в них малозначимо: речь идет о столкновении героя с надиндивидуальными явлениями – историческими процессами, модернизацией и попытках определения собственной позиции в этом трансформирующемся мире. Общим для всех романов «новой деловитости» становится предельное сокращении интроспекции, нюансировки душевных движений героя, вытеснение интроспекции рядом визуальных образов. Попытки изображать действительность вне повествования о герое неизбежно приводят к наличию репортажных фрагментов в художественном произведении.

К проблемам современного романа, в том числе романа «новой деловитости», обращался в своих статьях литературовед Г. Лукач, в частности, в работе «Повествование или описание?». Лукач пишет, что тенденция к ослаблению интереса к отдельному персонажу возникает в литературе натурализма. Называя натуралистический роман «романом описания», Лукач утверждает, что в нём герой стоит на том же уровне, что и окружающие его предметы. У Золя центром романа является «комплекс фактов»: деньги, шахта и прочее, а судьба героя – лишь способ соединения образов. Говоря о том, что «новая деловитость» наследует как натуралистическим, так и формалистским и экспрессионистским традициям, в которых взаимодействие человека и общества, индивидуума и коллектива переданы «искаженно, абстрактно, с фетишизмом», Лукач утверждает, что «новая деловитость» усиливает натуралистические тенденции изображения

«власти вещей над человеком», только в ней эти тенденции проявляются «еще острее, еще бездушнее, еще бесчеловечнее» [Lukacs 1971: 235]. Тенденцией развития романа по Лукачу является обретение описанием самостоятельного значения. В силу этого «роман описания» статичен. Героя современного ему романа Лукач характеризует как «бледную схему», возникающую вследствие отсутствия фабулы, поступков, которые читатель может пережить вместе с персонажем [Lukacs 1971: 237]. Подмеченная Лукачем статичность романов «новой деловитости» связана во многом с тем, что композиционно эти романы выстраиваются как последовательность отдельных зарисовок «состояний» современного общества, увиденных героем-наблюдателем. Герой «новой деловитости» пассивно и фаталистически принимает свою судьбу в современном мире, его решения практически не влекут за собой никаких изменений, а двигателем сюжета становятся внешние по отношению к герою явления.

Таким образом, «новая деловитость» ищет собственный путь из кризиса романа, осмысляемого в рамках этого движения в соответствии с его представлениями о месте и роли литературы в современном обществе. Как и другие сторонники идеи «конца романа», авторы «новой деловитости» говорят о необходимости обновления романа.

Авторы «новой деловитости» стремятся к созданию новой формы романа – романа, исследующего действительность, в котором роль героя и его психологии сокращена до минимума, а основное внимание сосредоточено на социальных обстоятельствах эпохи, представленных как можно более объективно. Идеи авторов «новой деловитости» могут быть восприняты как продолжение натуралистических тенденций деиндивидуализации. Вместе с тем, несмотря на важность натуралистической программы для «новой деловитости», её представители не настаивают на простом возврате к натурализму. Представления о том, что художник должен ориентироваться на знание, полученное не в рамках собственного художественного поиска, а из более достоверного документального источника, говорит о

принципиальной близости натурализма и «новой деловитости» в одном из важнейших для них вопросе - о задачах и статусе художника в обществе, переживающем модернизацию.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

«Новая деловитость» представляет собой движение в немецкой литературе 1920-х – начала 1930-х годов. Возникновение «новой деловитости» обусловлено социокультурным контекстом Веймарской республики: «новая деловитость» была реакцией на кризис немецкого общества после окончания Первой мировой войны и на последовавшие за этим модернизационные процессы в социальной, политической, культурной сферах.

Кризис – одна из центральных идей, пронизывающих художественные произведения и эстетические работы представителей «новой деловитости». Речь идет в них не только о кризисе историческом и экономическом, но и о кризисе самой литературы, с трудом сохраняющей свою значимость в этих условиях. В силу этого в дискуссиях «новой деловитости» активно обсуждаются задачи литературы и статус художника в современном мире.

Важным фактором становления «новой деловитости» становится бурное развитие медиа: прессы, кинематографа. Медиа воспринимаются в «новой деловитости» и как «конкуренты» литературы в силу своей способности более активно воздействовать на реципиента, и как способы репрезентации окружающего мира, использование которых в рамках художественного творчества может дать ему новые импульсы к развитию. В силу этого в период Веймарской республики происходит активное взаимовлияние литературы и прессы, литературы и кино и дискуссия по этому поводу. Пристальный интерес к кинематографу связан и с

представлениями о кризисе языка, ставшего орудием пропаганды и не способного отразить современность так достоверно и убедительно, как визуальный образ.

Эстетическая концепция «новой деловитости» связана с установкой на правдивое отображение реалий современности. В представлениях авторов «новой деловитости», в основу художественного творчества должен быть положен не столько вымысел, сколько факт, понимаемый как конкретное событие или явление современности. Факт должен быть воплощен как можно более объективно. Проблема правдивости изображения в «новой деловитости» связана, таким образом, с вопросом о способности литературы оставаться средством познания мира в условиях развития научного знания и медиа.

Стремление обосновать новые представления о задачах художественного творчества на современном этапе порождает концепцию «литературы для использования», предполагающую рациональный и функциональный подход к художественному творчеству. Художник не должен ограничиваться эстетическим поиском, своим произведением он должен воздействовать на реципиента, просвещать его, активизировать его сознание. В рамках «новой деловитости» происходит изменение традиционных представлений о художнике, как гении, уникальной личности. В «новой деловитости» художник близок репортеру, дающему отчет об актуальных событиях, инженеру, рационально конструирующему своё произведение, или техническому устройству, отражающему действительность объективно.

С этих позиций представители «новой деловитости» критикуют традиционную поэтику романа, говоря вслед за другими авторами первой половины XX в. о кризисе романа. Кризис романа в «новой деловитости» связан с представлениями о том, что биография отдельной личности столь малозначима в современном мире, что не может быть положена в основу романа. Выход из кризиса авторам новой деловитости видится не в поиске

новых способов изображения субъективности и не в интеллектуализации прозы, а в обращении к современности и реальному факту на основе способов, близким к медиа в плане объективности и рациональности восприятия окружающего мира. Роман должен быть обращен не к герою, а к самой действительности. При этом особенно критически представители «новой деловитости» относятся к поэтике психологизма. «Новая деловитость» наследует характерным для натурализма принципам объективности и фактографии, но отличается от натурализма своей установкой на антипсихологизм.

ГЛАВА 2. ПРИНЦИП ДОКУМЕНТАЛИЗМА И ЖАНРОВЫЙ ДИАПАЗОН РОМАНА «НОВОЙ ДЕЛОВИТОСТИ»

2.1. Проблема документализма в современном литературоведении

Проблема документализма, взаимодействие факта и вымысла в литературе и искусстве, а также пути развития художественно-документальных жанров является одной из важных и актуальных в современном литературоведении. Это связано с тем, что документализм в разных проявлениях постоянно присутствует в литературе и искусстве XX-XXI вв. и порождает все новые формы осмысления действительности. Пик документалистики в прошлом веке приходился на периоды исторических катаклизмов, когда потребность сказать правду о произошедшем требовала достоверного свидетельства, а не обобщения в художественном образе. И на сегодняшний день огромная популярность литературы нон-фикшн, становление документального театра, эстетика Verbatim, гиперреализм в живописи – все это говорит о неослабевающей актуальности рассматриваемого явления. Документализм широко исследуется как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении [Местергази 2006, Яковлева 2006, Журчева 2012, Филюшкина 2013, Каспэ 2013, Аверкина 2014, Анохина 2015, Бирючин 2016; Agrell 1997, Porombka 2008, Uecker 2007, Zimmer 2008].

В теоретическом плане проблема документализма затрагивает гносеологические вопросы об особом способе познания в литературе и о правдивости художественного произведения. Границы документального начала текучи, как и границы самой литературы. Документ представляет собой, по выражению И.М. Каспэ, «другое литературы». В силу этого, по мнению исследовательницы, апелляция к документу позволяет ответить на вопрос «что такое литература?» [см. Каспэ 2013: 267].

Само понятие документализма многогранно и внутренне противоречиво. Так или иначе, практически все исследователи отмечают

путаницу в использовании этого термина и близких ему понятий «литература факта», «нон-фикшн», «художественно-документальная проза», «человеческий документ», большинство из которых получают конкретное смысловое наполнение в рамках той или иной литературной эпохи. В.С. Муравьев, давая определение документальному, пишет, что документальная проза исследует «исторические события и явления общественной жизни путем анализа документальных материалов, воспроизводимых целиком, частично или в изложении» [Муравьев 2003: 234]. То есть понятие документализма затрагивает не только формальный аспект, связанный с организующей функцией документа в рамках художественного целого, но и аспект содержательный: в рамках художественно-документальных произведений происходит обращение к событиям общественной и политической жизни.

Е. Г. Местергази в своей диссертации вводит понятие «литература с главенствующим документальным началом», объединяя этим термином различные разновидности художественной документалистики (non-fiction, художественно-документальная проза, эго-документ), и определяет этот феномен как «художественную прозу, повествующую о реальных событиях и лицах с привлечением документальных свидетельств» [Местергази 2006: 57].

И. Я. Явчуновский подчеркивает специфику авторской интенции при создании художественно-документальных произведений, которые входят в «направление литературы и искусства, область *художественного творчества,* в пределах которой авторы с помощью реальных свидетельств стремятся выразить правду о времени и человеке» [Явчуновский 1974: 22]. Документ, по мнению исследователя, играет особую роль на смысловом и содержательном уровне художественно-документального произведения. Функция документа и факта состоит в организации «первоосновы и скрытого подтекста (прототипики) таких произведений», а также их «целостной структуры» [Там же].

Некоторые исследователи склонны сужать границы документальной литературы, понимая под ней лишь те произведения, где документ непосредственно используется в тексте, сохраняя при этом свою структуру. Так, Ф. Циммер разграничивает термины «исторический роман» и «роман документальный», поскольку жанр исторического романа указывает на «содержательную категорию, на романы, изображающие события, являющиеся частью нашего исторического знания», а документальный роман предполагает использование документа в структуре романа, то есть это категория формы [Zimmer 2008: 62]. При этом документ в документальном романе должен быть аутентичным, необработанным и нехудожественным [см. Zimmer 2008: 63]. Общность исторического и документального романа состоит в том, что оба типа «показывают очевидные гетерореференции, оба соотносятся с внетекстовой действительностью и тематизируют во временном отношении в большей или меньшей степени удаленное событие, являющееся частью нашего исторического знания или могущее быть реконструируемым с помощью источников» [Zimmer 2008: 12]. Общим свойством всех документальных романов исследователь называет «явную отсылку к аутентичному материалу», которая может обладать разной степенью «количественной и качественной» выраженности [Zimmer 2008: 68]. Продуктивной идеей Ф. Циммера, на наш взгляд, является разграничение документа, как «материала из письменного источника», и «документализма», как «определенного эстетического и нарративного процесса» [Zimmer 2008: 60], связанного с использованием документа в рамках художественного произведения.

Проблема документализма связана с вопросом о взаимодействии вымысла и реального факта в художественном произведении, являющимся одним из основополагающих в теории литературы.

Многими исследователями, начиная с Романа Якобсона в его классической работе «Лингвистика и поэтика» (1960), природа фикциональности связывается с особым способом функционирования языка

художественного произведения. Якобсон выделил среди функций языка поэтическую, отличающуюся от остальных функций (референтивной, эмотивной, конативной). В функционировании языка «центральной задачей многих сообщений» является «установка на *референт*, ориентация на *контекст*» [Якобсон 1975: 198]. Референтная функция языка выражается в том, что в высказывании отражаются события, предметы и явления реального мира, или, по словам В.З. Демьянкова, устанавливается «соответствие между реально происходящими событиями и языковыми высказываниями» [Демьянков 1983: 320]. В свою очередь, поэтическую функцию языка Якобсон трактует как «сосредоточение внимания на сообщении ради него самого» [Якобсон 1975: 202]. Эстетическая функция, «усиливая осязаемость знаков, углубляет фундаментальную дихотомию между знаками и предметами» [Якобсон 1975: 203]. Высказывание в рамках художественного текста не отсылает читателя к реальному денотату, в нем говорится о вымышленных событиях, несуществующих людях и явлениях.

Проблему особого функционирования языка художественного произведения рассматривает Джон Сёрль в работе «Логический статус художественного дискурса». Он отграничивает «фикциональную речь» от термина «литература» (с его точки зрения слишком широкого) и утверждает, что в формально-языковом отношении высказывание в рамках художественного текста не отличается от нехудожественного речевого высказывания. Но эти высказывания могут быть дифференцированы исходя из знания об авторской интенции. Фикциональная речь, по Серлю, это особый вид иллокутивных актов, отличающихся от актов утверждения, объяснения и др., характерных для обычной коммуникации, тем, что «автор фикционального произведения делает вид, что производит серию иллокутивных актов» [Searle 2007: 27]. Реципиент без труда способен отличить фикциональную речь от обычной, что Серль связывает с наличием внеязыковых конвенций, «лишающих силы правила, которые обычно связывают иллокутивные акты и мир друг с другом» [Searle 2007: 29]. В то

же время Ж. Женетт в работе «Вымысел и слог» (1991) полемизирует с точкой зрения Серля. По мнению Женетта, «производство вымысла» может быть охарактеризовано как особый тип фикционального акта: «автор романа притворяясь, будто он делает утверждения (о личностях вымышленных), … создает вымышленное произведение» [Женетт 1998: 373].

Немецкий исследователь Ф. Ципфель, помимо особого функционирования языка в литературе, выделяет и другие уровни фикциональности произведения. «Фиктивные истории» в восприятии исследователя никогда не являются «полностью фиктивными», но в них присутствуют «факторы фиктивности» («Fiktivitätsfaktoren»): «не-действительные носители действия», «не-действительные места действия» и «не-действительное время» [Zipfel 2001: 79]. Таким образом, воспринимая то или иное художественное произведение, реципиент понимает, что предметом его изображения является особая, сконструированная автором реальность. На наш взгляд, в этом ряду «факторов фиктивности», используя терминологию Ципфеля, должно быть названо и вымышленное событие. Строгое соответствие фабулы произведения реально произошедшим событиям во многом дает повод говорить о его документальном характере.

Д.В. Затонский работе «Художественные ориентиры XX века» (1988) также обращается к проблеме взаимодействия документа и вымысла в создании художественного образа. Его размышления связаны не столько с жанрами художественно-документальной прозы, но и вообще с функционированием примет и явлений реального мира в мире художественном. Ученый приходит к мысли, что реальная деталь помогает выстраивать вымышленный образ, является своего рода «каркасом», на котором строится художественное целое. Он приводит в пример высказывание Жоржа Сименона, о том, что перед созданием романа он рисует улочки, по которым происходит движение его героев, эта пространственная схема напрямую не попадает в детектив, но организует фантазию автора. Взаимодействие вымысла и реальности в художественном

целом порой парадоксально, поскольку пристрастная достоверность в деталях порой сочетается с самым безудержным полетом фантазии [см. Затонский 1988: 141-142]. В то же время документ не всегда становится «каркасом», позволяющим выстроить реальный образ. Документы могут быть включены в нарратив таким образом, что они, будучи в отдельности достоверными, в своей совокупности предстанут как искажение реальности, как, например, в романе Дж. Джойса «Улисс».

В структуре художественного произведения присутствует сложное сочетание фиктивных элементов и фактов. Один из наиболее влиятельных теоретиков природы вымысла в художественной литературе Вольфанг Изер в книге «Вымышленное и воображаемое: Набросок литературной антропологии» («Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie», 1991) вместо дихотомии реального и вымышленного обосновывает триаду: реальность – фиктивное (вымышленное) – воображаемое («имагинарное»). В трактовке Изера фиктивное обеспечивает связь между реальным и имагинарным, являясь своеобразной инстанцией по обработке имагинарного. В вымыслообразующем акте (Akt des Fingierens) совершаются операции по селекции, комбинированию, соединению и «обнажению», в результате чего происходит «ирреализация реальности и превращение воображаемого в реальное» [Iser 1991: 23]. Рассуждая о соотношении реальности и вымысла в художественном произведении, Изер пишет, что «в фикциональном тексте присутствует очень много реальности» [Iser 1991: 19]. Но с его точки зрения, такой «реальностью» является не только «социальная действительность, но в равной степени реальность чувств и ощущений» [Там же]. В понимании Изера важным является вопрос об авторской интенции при создании произведения: «повторение» действительности в художественном произведении не является главной целью, произведение не исчерпывается соотнесенностью с реальностью. Соотнесение фикционального текста с действительностью, которое «не исчерпывается её обозначением», представляет собой «акт вымышления, в

котором на первый план выдвигаются цели, не соответствующие повторенной действительности» [Iser 1991: 20].

Вымысел и реальность существуют в рамках художественного целого в неразрывном единстве. Но элементы реального мира в рамках мира художественного преображаются авторским замыслом и сами участвуют в конструировании художественной реальности, приобретая функции, обусловленные авторской интенцией. Точное соответствие подобных элементов реальным объектам не является первостепенной задачей художника. Поэтому присутствие элементов реального мира в художественном мире произведения не превращает его в документ. Не случайно изображение одного и того же реального исторического лица, события или топографии могут разительно отличаться у разных авторов. О функции реальных фактов в художественном мире произведений рассуждает Юрген Х. Петерсен: «Если поэзия и презентует настоящие данные и эмпирически подтверждаемые факты, то речь в ней идет не о сообщении этих фактов. В большей степени они составляют поэтическое средство, но не цель поэзии» [Petersen 1996: 17]. Отличие между «поэзией» и «высказыванием о действительности» Петерсен видит в том, что второе «повествует о фактах, чтобы объяснить действительность, информировать о ней, способствовать правильной деятельности» [Там же]. Читатель бессознательно отличает действительное высказывание от поэзии, как предполагает Петерсен, поскольку у него уже сформирован определенный механизм рецепции подобных высказываний. Поэзия в понимании Петерсена обладает «чистой и абсолютной бытийностью» [Petersen 1996: 19] и порождает восприятие самой себя в качестве «фундаментальной правды», которая не нуждается в проверке на правдивость или ложность и не может быть оценена исходя из этих категорий. В силу этого разница между действительным и «фикциональным высказыванием» в его оценке имеет онтологический характер: если действительное высказывание получает свой смысл исходя из соотнесенности с реальными объектами и может быть верифицировано с

точки зрения правды и лжи, то «фикциональное высказывание» обладает бытийным статусом: «Фикциональные высказывания говорят: Сказанное существует. Больше ничего» [Petersen 1996: 35].

Иначе дело обстоит в рамках документально-художественной литературы. Здесь важна именно связь, предельная близость между миром реальным и художественным. Различными способами автор стремится сделать эту связь зримой для реципиента. Это может быть как прямое авторское указание на то, что в основу произведения положены реальные события, так и использование соответствующих жанров: мемуаров, дневника, хроники; или сохранение документа в рамках художественного целого без изменения его структуры. Так или иначе, читатель должен ощутить эту соотнесенность читаемого с реально произошедшим, иначе теряется смысл его прочтения. Я.И. Явчуновский, говоря об особенностях документального образа, отмечает, что в нем «*непосредственно* фиксируется внимание читателя и зрителя (больше в кинематографе, меньше в театре) на самом источнике информации о действительности и герое, *демонстрируется* путь восхождения от жизни к образу» [Явчуновский 1974: 33]. Рассуждая о специфическом характере коммуникации между автором и читателем документальной прозы, исследователь приходит к выводу: «…автор не скрывает от читателя свой код и настраивает его «принимающее устройство» на ту же волну, на которой передает источник художественной информации» [Явчуновский 1974: 35]. Эту особенность взаимодействия вымысла и факта в документально-художественном целом отмечает и Л. Гинзбург, говоря, что если в художественной литературе фактический материал «поглощается» «художественной структурой произведения», то документальная литература «живет открытой соотнесенностью и борьбой» фактического и художественного начал: «В соизмерении, в неполном совмещении двух планов, плана жизненного опыта и плана его эстетического истолкования, - особая динамика документальной литературы» [Гинзбург 1999: 9].

Предметы и явления реального мира - исторические события и лица, время, пространство, статистические данные, реальные документы становятся в документально-художественном произведении объектами прямой референции. Референтность - то есть соотнесенность событий, явлений, фактов, отраженных в художественном произведении, реально произошедшим - лежит в основе принципа документализма, определяет как жанровую природу, так и повествовательные стратегии в документально-художественной литературе. На наш взгляд, термин «референтность» более точно описывает природу документальности, чем авторская установка на достоверность, о которой пишет в частности В.С. Муравьев, поскольку категория достоверности может пониматься автором глубоко индивидуально и не предполагать обращения к документу.

Документализм является феноменом, имеющим длительную историю развития. Как уже было сказано выше, каждая культурная эпоха по-своему конструирует границы литературы. И.Я. Явчуновский справедливо утверждает, что категория документальности, применимая к различным эпохам, наполняется различным содержанием. Кроме того, в различных национальных литературах по-своему складывается история зарождения и развития документализма. Источником документализма в европейской литературе служат еще античные представления о мимесисе. В античности зародились и многие жанры документальной литературы - биографии, автобиографии, мемуары. В литературе Просвещения бурное развитие получают жанры, сочетающие документальность и художественность – дневники, романы в письмах, путевые заметки, робинзонады. А.В. Михайлов указывает на «полифункциональность» мотива истинности романа в позднериторическую эпоху, когда подзаголовком робинзонад часто становилось утверждение: «Не роман, а подлинная история!» Подтверждение исторической верности означало возвращение «в лоно риторики» и избавляло автора от полемики с критиками [Михайлов 2003: 293]. Развитие реалистического романа в девятнадцатом веке вбирает в себя категорию

документализма как принципа изображения действительности, основанного на наблюдении и научном изучении. Появившееся во французском романтизме понятие «местного колорита», предполагавшего изучение и отражение быта и нравов той или иной эпохи, послужило переходом к пристальному наблюдению и достоверному изображению современности. Осмысление художником-реалистом жизненных фактов основано на принципе, состоящем в том, что «любое явление действительности может стать предметом искусства, но при условии, если оно будет познано в его общих закономерностях» [Реизов 1977: 89].

Наконец, наибольший толчок развитию документализма как принципа работы писателя над материалом, схожего с методами научного познания, дали натуралисты. Именно Эмиль Золя обосновал принцип исследовательской работы писателя, изучения им документов как необходимого этапа в создании художественного произведения. В работе «О романе. Чувство реального» (1878) Золя пишет об «упадке роли воображения» как черте современного романа и о том, что «писатель должен направить все силы на то, чтобы реальное скрыло вымысел» [Золя 1966: 405]. Но в рамках натурализма документ используется именно как источник достоверных сведений. Документализм в представлении натуралистов предполагает фактографию – точное и скрупулезное воспроизведение реалий быта, условий труда, подробностей повседневной жизни. Если видеть в документе письменное свидетельство, «чужой» текст, который может быть использован без изменения структуры как историческая справка или военная сводка, то натуралисты не испытывают интереса к такого рода вкраплениям в художественный мир. Как пишет Н. А. Яковлева, термин «человеческий документ» изначально связан не с использованием внелитературного материала, а с достоверностью изображения: так Ипполит Тэн называл творчество Шекспира, Бальзака, Сен-Симона «величайшим складом документов относительно человеческой природы» [Яковлева 2006: 376], а Золя в сборнике «Литературные документы» рассматривает сочинения

Бальзака и Гюго. Таким образом, в понятие «документа» натуралисты вкладывали разнообразное содержание, в том числе и психологическое.

Вклад натуралистов в развитие документально-художественной литературы состоит и в том, что на основе позитивистского взгляда на художественное творчество они стремились выработать новые повествовательные стратегии для романа, в основе которых - объективность и беспристрастность повествователя, а также модальность знания, основанного на изучении документов. Натуралистический роман в равной мере продукт воображения и знания: вымышленная история героя происходит в мире, воссозданном художественными средствами, но с опорой на научное знание и изучение документов. Натуралисты проявляли исключительный интерес к визуальным средствам отображения реальности: понятие фактографии в их понимании соединяется с фотографией, точным отображением внешнего облика действительности. Достоинством фотографии была реализованная объективность восприятия, исключающая субъективную трактовку, что в их представлениях также являлось гарантией достоверности.

Целью натуралистического фактографизма было изображение конкретного факта как звена в единой причинно-следственной цепочке. Это понимание можно увидеть и в работах крупных немецких теоретиков натурализма, стремящихся мыслить масштабными закономерностями. Даже различные истолкования натурализма в трудах Вильгельма Бёльше (с акцентом на связь литературы и научного знания) и Арно Хольца (1963-1929) (с акцентом на новую форму) во главу угла ставят понятие законов, которые управляют природой, обществом и искусством. Описывая процесс создания художественного произведения В. Бёльше видит главную задачу художника в воссоздании цепочки закономерностей: «Поэт, который смело берется за задание, состоящее в том, чтобы в каждом отдельном факте доказать звено долгой цепи, видит свою награду в том, что он каждое, даже самое незначительное явление может сделать предметом крайне интересного

изображения… Мелкие факты представить в свете всеобщего, закономерного, стремящегося к высоким целям: в этом заключается сила идеализации, которая есть у художника» [Bölsche 1962: 99]. А. Хольц в книге «Искусство, его сущность и законы» («Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze», 1881) говорит о закономерности как характерной черте окружающей действительности в целом: «Это закон, что у каждой вещи есть свой закон» [Holz 1925: 64]. Требование научного подхода к действительности, строгой детерминированности определяло структуру натуралистического романа, каждый элемент которой объясним с точки зрения биологических и социологических закономерностей.

Но теоретическая платформа натуралистов порождала и ряд сложностей для художника при создании единой картины социальной жизни: художник должен был одновременно изображать единичные факты и закономерности развития природы и общества. Натуралисты сталкиваются с невозможностью передать уникальный человеческий опыт как отражение последовательных закономерностей в целостной картине. Отсюда импрессионистичность натурализма, распад единой картины мира на отдельные фотографически точные зарисовки. Золя использовал понятие «кусок жизни» для характеристики натуралистического романа, необработанность материала представлялась ему достоинством. В немецком натурализме возникает «секундный стиль» («Sekundenstil»), создателем которого был Арно Хольц. Сущность этого стиля – в воспроизведении отдельных мгновений жизни с фотографической и фонологической точностью. Проблема целостного отражения мира в произведении стоит и перед художниками двадцатого века, причем особенно остро в тех произведениях, которые в том или ином виде основываются на документе.

Е.Г. Местергази объявляет в своем исследовании «литературу с главенствующим документальным началом» «подлинным открытием XX века» [Местергази 2006: 28]. Стоит согласиться с этой точкой зрения, поскольку, несмотря на долгую историю становления отдельных жанров,

документальная литература получила особый импульс развития именно в двадцатом веке. В начале века, в условиях, когда реалистическая поэтика многими авторами воспринималась как устаревшая, русские и европейские художники обращаются к документу в поисках новых способов правдивого отражения действительности. Еще Оскар Уайльд размышлял в «Упадке искусства лжи» (1889) о кризисе художественного вымысла, пагубно сказывающемся на современной романистике. Схожие идеи высказывает Владимир Вейдле в работе «Умирание искусства» (1937). С его точки зрения, в западно-европейских и советских изданиях нехудожественные жанры - биография, исторические сочинения, мемуары, очерки – вытесняют роман. А чтобы полностью исключить воображение, биографию заменяют монтажом необработанных документов. Печать во всем мире предлагает читателю «одни лишь кирпичи недостроенного здания, сырой материал, сырую действительность, пусть ничем особо не искаженную, но автоматически воспринятую, мертвую, не оживающую в нас, не рождающую никакого образа именно потому что воображение не произвело над ней своей животворящей и организующей работы» [Вейдле 1937: 6]. Нарушение единства романа Вейдле связывает именно с тем, что вымысел играет в нем служебную роль. По мнению Вейдле, обращение читателя к документам происходит вместе с появлением литературы для литераторов, которая утратила связь с живой реальностью. «Бесформенность и формализм, документы и пустая техника – явления соотносительные и равнозначные, симптомы того же самого распада» [Вейдле 1937: 16-17].

Как уже говорилось выше, фактографизм получил теоретическое осмысление в трудах натуралистов. По мере вытеснения натурализма новыми течениями, детерминизм и позитивизм утрачивают свою позицию мировоззренческой основы художественного творчества. Но натуралистический фактографизм продолжает развиваться как прием изображения, подразумевающий достоверное воспроизведение, копирование отдельных элементов реальности. При этом целостность картины реального

мира и документализм оказываются в сложных взаимоотношениях. В документально-художественной литературе, возникающей как реакция на события войны и революции, категория документальности реализуется как свидетельство очевидца, часто подчеркнуто субъективное, разорванное, не претендующее на целостное восприятие исторического времени. Подлинность свидетельства подчеркивается его фрагментарностью, необработанностью.

В искусстве дадаистов, которые ставили своей целью создание объективного, активного искусства происходят эксперименты по соединению аутентичных «фрагментов действительности» с художественным материалом. В понимании дадаистов, коллаж и монтаж – это способы репрезентации неискаженной, аутентичной действительности в художественном целом. Говоря о коллажах дадаиста Курта Швиттерса (1887-1948), Т.Н. Рымарь отмечает, что в них образуются «подвижные, незавершенные, диалогические, проблемные отношения художественного мира с внешней действительностью» [Рымарь 2012: 97]. Реальный объект в них выступает то как «чужеродный предмет, вторгающийся в фикциональный мир, то как элемент этого фикционального мира» [Рымарь 2012: 97], в силу чего коллаж делает границу между внутренним миром произведения и реальностью условной. Сам же Швиттерс, говоря в своих манифестах о новом искусстве, выступал за равноправие всех материалов – будь то «проволочная сетка, новый слой краски или промасленная бутербродная бумага» – их использование позволит добиться «непосредственнной выразительности» [Швиттерс 2001: 365].

Соединение элементов разных дискурсов, художественного, газетного, документального, в единое целое широко использовалось в художественной практике 1920-х годов. Например, Эрвин Пискатор поставил в 1924 году пьесу Альфонса Поке «Знамена», в которой сочетались документальность и художественность: действие происходило на вращающейся сцене в центре зала, и на стены проецировались фотографии,

заголовки газет, статистика. Это позволяло включить искусство в один ряд с другими современными средствами передачи информации.

Документальные вкрапления в художественный текст широко используются и в модернистском романе. Распад единой картины мира на отдельные фрагменты реализуется в технике монтажа, в том числе и монтажа документального и художественного материала. И.А. Авраменко, говоря о подвижности категории модернизма, отмечает вслед за Т. Миллером, что в рамках модернистской поэтики эксперимент, связанный с антимиметическими способами изображения окружающего мира, и документализм, восходящий к натурализму, дополняют друг друга, поскольку представляют собой смещение акцента в «иерархии значимого» [см. Авраменко 2014: 134]. В наибольшей степени возможности такого композиционного решения исследовали Джон Дос Пассос в романе «Манхэттен» (1925) и Альфред Дёблин в романе «Берлин - Александерплац». Воспроизводимые с помощью монтажа документальные фрагменты жизни большого города создают образ грандиозного аудиовизуального спектакля, обрушивающегося на читателя единым потоком впечатлений.

Использование документов и свидетельств влечет за собой становление разнообразных жанровых разновидностей романа, не поддающихся однозначной типологизации, что так или иначе констатируется всеми исследователями. Проблеме жанровой типологизации документально-художественного романа посвящено исследование Я. И. Явчуновского. К документально-художественной литературе, как справедливо отмечает исследователь, относятся разнообразные явления – это и мемуары (К. Паустовского, И. Эренбурга, «Дневные звезды» О. Берггольц), и «репортажи из прошлого», в которых помимо судьбы повествователя раскрывается «немалый заряд исторической информации», а также произведения, основанные на свидетельствах очевидцев и документах («Бездна» Л. Гинзбурга) и другие [Явчуновский 1974: 8-9].

В исследовании Е.Г. Местергази обоснована продуктивная для объяснения жанровой специфики документально-художественной литературы типология жанров. Опираясь на работы М.М. Бахтина, исследовательница подразделяет «чистые» (первичные) и «сложные» (вторичные) жанры документально-художественной литературы. К первичным жанрам относятся: «хроника (летопись), письмо, автобиография, биография, дневник, мемуары (воспоминания, записки), описание путешествия (травелог)», а ко вторичным - сложные сочетания фактографии и вымысла: «невыдуманный» рассказ, документальная повесть, документальный роман (роман-быль), а также сопутствующие «авторские» жанры, такие как «опыт художественного исследования» («Архипелаг ГУЛАГ» А.И. Солженицына), «роман голосов» («Цинковые мальчики» С. Алексиевич) и др.» [Местергази 2006: 62].

Сложность жанровой типологии документально-художественной литературы связана и с тем, что в основу произведения могут быть положены различные виды документов. В работах зарубежных и отечественных литературоведов принято разграничивать два типа документа, удостоверяющих подлинность события: частного свидетельства (или «эго-документа») и официального безличного документа [см. Местергази 2006: 53; Каспэ 2013: 268 – 269; Бирючин 2016: 18-20]. Такие жанры, как автобиографии, самоотчет-исповедь, а также «наивное письмо» являются проявлениями частного свидетельства, подлинность которого подтверждается опорой на личный опыт повествователя. Включение же в художественный текст официальных, безличных документов без изменения их структуры – явление относительно новое, напрямую связанное с использованием приемов монтажа в литературе двадцатого века.

По мнению И.М. Каспэ, более продуктивным для исследования художественно-документальной литературы, чем определение жанровых моделей, является описание своеобразия акта художественной коммуникации между автором и читателем: «статус документа и статус

литературы подразумевают разные модусы прочтения, отсылают к разным навыкам рецепции и, главное, задают разные режимы читательской и авторской идентичности» [Каспэ 2013: 270]. Исследовательница выделяет два основных типа взаимодействия документа и нарратива в современной литературе России: это «наивное письмо» - то есть, нарратив, воспринимаемый читателем как документ, и художественный текст, внутри которого происходит взаимодействие нарратива и документа (романы М. Шишкина, А. Терехова).

Стоит согласиться с И.М. Каспэ в том, что художественно-документальные произведения имеют в своей основе специфическую коммуникативную стратегию, определяющую объем знаний повествователя и задающую особый модус прочтения текста. Тем не менее, этот подход, на наш взгляд, не противоречит более традиционному, связанному с построением жанровых типологий. В целом соотношение категорий жанра и нарративной стратегии в современном литературоведении до конца не прояснено, но между ними устанавливаются несомненные корреляции [см. Жиличева 2015: 71-86]. Основу для понимания этого взаимодействия заложил М. М. Бахтин, в первую очередь, в работе «Проблема речевых жанров», говоря о том, что «речевой замысел говорящего», присутствующий в любом высказывании – от реплики до художественного произведения, определяет «целое высказывания, его объем и границы», а также «выбор той жанровой форы, в которой будет строиться высказывание» [Бахтин 1979: 256]. Н. Д. Лейдерман выделяет в своей теории жанра содержательный аспект (тематика, проблематика произведения) и жанровую форму, то есть «структурные принципы художественного произведения», в основе которых - отношение между субъектом (то есть автором, рассказчиком, повествователем) и его объектом [см. Лейдерман 2010: 114-115]. Субъектная организация произведения (термин О.Б. Кормана) является, по мнению Н.Д. Лейдермана, важнейшим носителем жанровой формы [см. там же]. Авторы «Теории литературы» (2004) - Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман

также говорят о взаимодействии жанра и повествовательной стратегии. Литературные жанры, являясь «исторически продуктивными типами высказывания», осуществляют «некоторую коммуникативную стратегию эстетического по своей «цели» дискурса» [Теория литературы 2004: 83]. В более поздней работе В. И. Тюпа утверждает, что категории жанра и дискурса взаимосвязаны, при этом жанр представляет собой категорию *инвариантную*, а дискурс – *собирательную*, поэтому жанр - это «*инвариант одноименного дискурса*» (курсив В.И. Тюпы) [Тюпа 2011: 36]. Таким образом, исследование жанрового своеобразия документально-художественной литературы должно учитывать особый характер коммуникации между автором и читателем, задающий горизонт ви́дения мира в произведении.

Выстраивание жанровой типологии художественно-документальной литературы особенно сложно именно при исследовании произведений XX-XXI веков. Это связано со сложностью и комплексностью жанровых процессов в целом, происходящих в этот период, в первую очередь, с романом. Документально-художественная литература должна рассматриваться в соотнесении с общими тенденциями развития литературы данной эпохи. Н.Д. Лейдерман выделяет три основных тенденции развития жанров в литературе модернизма и постмодерна: становление антижанров - жанровых пародий, в том числе, на жанры нехудожественные, «жанровую диссоциацию», предполагающую распад художественного единства на отдельные фрагменты, и появление индивидуально-авторских «неповторимых жанровых образований» [см. Лейдерман 2010: 631-643].

На наш взгляд, подход, предложенный Н. Д. Лейдерманом, может продуктивно применяться и для описания жанрового своеобразия художественно-документальных произведений. Опора на документ может способствовать развитию той или иной тенденции по отдельности или в сочетании. Прежде всего, это касается характерной для документально-художественной литературы тенденции распада художественного единства

на отдельные разнородные свидетельства, зарисовки реальных разговоров и документы, объединенные общей проблематикой («Главы из блокадной книги» Д. Гранина, А. Адамовича, «Бездна» Л.Гинзбурга, «Цинковые мальчики» С. Алексиевич). О том, что документализм в искусстве двадцатого века подразумевает фрагментарность структуры произведения и в силу этого представляет собой не обновление реализма, а примету распада классического реализма, пишет и М. Туровская в книге «На границе искусств: Брехт и кино» [см. Туровская 1984: 26]. В то же время авторы документально-художественных произведений могут определять их и как оригинальное жанровое образование, что отмечают и исследователи документализма (Е.Г. Местергази, А.Я. Явчуновский) – как «главы» или «повествование, основанное на документах». Тенденцию к становлению антижанров в связи с использованием принципа документализма в произведении можно увидеть в постмодернизме, где документ и псевдодокумент становятся частью игры с традиционными жанровыми формами. Постмодернизм проявляет интерес к разнообразным формам имитации документов, пародийным стилизациям и ко включению документального материала в текст романа (Дж. Фаулз, Дж. Барнс, Ю. Макъюэн). В рамках постмодернистской картины мира любой текст, в том числе и документ, воспринимается лишь как одна из возможных интерпретаций окружающего мира, а не гарантия подлинности. В связи с этим С.Н. Филюшкина справедливо утверждает, что разнообразные по форме и функциональности вкрапления документального материала служат намеком на «амбивалентность авторской позиции» [Филюшкина 2013: 83] в отношении правды и вымысла и выражением игрового начала в произведении.

В двадцатом веке всплески документализма в литературе приходились на переломные моменты истории: послевоенная и послереволюционная Европа 1920-30 годов, литература о Второй мировой войне, лагерная проза 1950-60 годов. Использование документа в эти периоды обуславливалось не

эстетическими, а нравственными причинами. В натурализме фактография служила изображению наиболее острых социальных проблем людей, находящихся внизу общественной иерархии или пострадавших от исторических и социальных катаклизмов. Свидетельство о произошедших событиях настойчиво требовало читательского участия, поэтому документальной литературе как правило свойственна просветительская задача, скрытый дидактизм. Так, Варлам Шаламов в эссе «О прозе» (1965) пишет: «Сегодняшний читатель спорит только с документом и убеждается только документом. У сегодняшнего читателя есть и силы, и знания, и личный опыт для этого спора. И доверие к литературной форме. Читатель не чувствует, что его обманули, как при чтении романа» [Шаламов 1998: 425]. Причиной обращения к документализму часто становится тяжелый личный или исторический опыт, и читатель испытывает особое доверие к такому произведению. По мнению И.М. Каспэ, документ «удостоверяет осмысленность читательского опыта или процесса литературного письма, он позволяет включить в поле общего внимания области с семантикой предельности – экзистенциальное, метафизическое, религиозное»[Каспэ 2010: 45]. С другой стороны, О.В. Журчева говорит о том, что в истории литературы периодически возникают этапы «усталости от усложнившегося художественного языка», сопровождаемые попытками выхода «из пространства литературы в саму жизнь», что усиливает тенденции документализма [Журчева 2012: 18].

Помимо этого, И.Я. Явчуновский считает развитие медиа одним из важнейших факторов развития документализма в двадцатом веке. В понимании исследователя документализм предстает как «посредник между художественным отражением жизни и другими средствами и способами её познания и воспроизведения» [Явчуновский 1974: 17]. Эту проблему рассматривает и М. Туровская, подчеркивая то, что документальность представляет собой «новое эстетическое качество», возникающее в эпоху развития технических средств информации, способных «передавать

действительность в непретворенном виде» [Туровская 1984: 21]. Необходимость документализма возрастает в связи с тем, что границы литературы и искусства в двадцатом веке становятся все более проницаемыми вследствие усиливающегося взаимодействия с публицистикой, историей и социологией [см. Явчуновский 1974: 17]. В силу этого актуально изучение документализма в ракурсе медиальной природы литературы и её взаимодействий с визуальными и фонологическими средствами отображения действительности, интенсивно развивающимися в XX веке.

Немецкий исследователь Ш. Поромбка рассматривает три «волны» документализма в немецкой литературе двадцатого века, в качестве причины их возникновения называя меняющийся медиальный контекст: развитие прессы, расширение возможностей телевидения, компьютеризацию и появление социальных сетей [Porombka 2008: 278]. В 1920-е годы возникает первый этап развития документализма. Второй этап связан с развитием эстетики документального и художественного монтажа в 1960-е годы в творчестве Рольфа Хоххута, Ханса Магнуса Энценсбергера, Петера Вайса. В этот период документальная эстетика развивается как на театральной сцене, так и в рамках жанра документального романа, который переживает расцвет. При этом техника монтажа становится ведущим элементом романной поэтики. Эти авторы создавали средствами документа политизированную, ангажированную литературу. Их интерес привлекали события недавней немецкой истории, прежде всего, гитлеровская Германия, они обращались и к современным темам, таким, как война во Вьетнаме. И, наконец, начиная с 1990-х годов и до настоящего времени в немецкой литературе вновь наблюдается развитие документальной эстетики, в особенности в произведениях поп-романистов - А. Клуге, М. Баслера и других авторов [см. Porombka 2008].

Документализм в романах поп-литераторов существенным образом отличается от документализма первых двух волн, связанных с политизацией

литературы, он же связан с постмодернистским взглядом на мир. Этот документализм направлен на то, чтобы «ощупать действительность» или понять «структурные механизмы культурного производства действительности» [Porombka 2008: 2009]. Постмодернистскому роману свойствен «беспорядочный энциклопедизм» (термин М. Серра), позволяющий воспроизвести весь духовный контекст жизни современного человека [см. Чугунов 2013: 105-106]. Обрисовка предметного мира современного общества происходит в постмодернистском романе-каталоге, романе-архиве, наиболее известным примером которого в немецкой литературе является роман Кристиана Крахта «Фазерланд» («Faserland», 1996). В этом романе осмысление потребительской цивилизации неотделимо от постоянного привлечения объектов прямой референции - брендов, марок, названий музыкальных шлягеров – всего того, что составляет контекст жизни современного человека и понятно читателю без объяснений. Например, рассказчик объясняет внезапно возникшее ощущение счастья тем, что выпил шампанского «Редерер» под звуки «Отеля Калифорния» [Kracht 2015: 21]. Один из его героев постоянно носит свитера с логотипами известных фирм – «Эссо», «Ариэль» или «Милка», объясняя свой выбор желанием провоцировать окружающих [Kracht 2015: 32]. «Созданные в режиме «архивирования», эти романы передают товарный фетишизм современного общества потребления» [Кучумова 2010: 70]. По мнению Б. Зайлера, сам стандартизированный образ жизни современного человека в разных странах влияет на читательское восприятие вещного мира произведения: автору больше не требуется описывать облик того или иного предмета, достаточно назвать марку «Фольксваген» или «Порше», и в сознании читателя возникнет целостный образ этого предмета с набором характеристик. В силу этого современный автор с помощью относительно небольшого количества предметов «может изобразить среду, характерный стиль жизни столь точно, как в другое время не удалось бы даже разнообразными описаниями» [Seiler 1983: 63].

Таким образом, исследование документализма связано с рядом проблем, возникающих в силу сложности определения границ изучаемого явления. В самом общем плане принцип документализма предполагает референтность, которая может проявляться как авторская установка на точность соответствия сюжета произведения реальным событиям или использование в тексте произведения элементов, отсылающих к объектам реального мира (документов, статистических данных, имен исторических лиц, дат, географических названий, цифр, брэндов и другого). Принцип документализма имеет отношение как к содержанию художественного произведения, так и к его формальной организации. Используя различные стратегии, автор стремится акцентировать связь своего произведения с реальным миром. Развитие жанров документально-художественной литературы приходится на периоды исторических катаклизмов, но важным фактором их становления в XX веке является и динамика развития медиа. Будучи явлением, имеющим длительную историю развития, документализм в литературе XX в. приобретает особое своеобразие. Большинство произведений XX в., синтезирующих нарратив и документ, выступают как индивидуально-авторские жанровые образования, вбирающие в себя тенденции, присущие художественной литературе на данном этапе в целом.

2.2. Факт и документ в «новой деловитости». Концепция «отчета». Концепция наблюдения.

Принцип безусловной правдивости изображения, выдвинутый в центр эстетических дискуссий 1920-30 годов, потребовал поиска новых способов отражения реальности. Пристальный интерес многочисленных авторов вызывают возможности, которые открываются для художника при сближении художественного текста с нехудожественным - документом, научным текстом, репортажем. Документ ценен в силу своей аутентичности,

необработанности, позволяющей говорить о нем как «голосе» самой действительности, что отличает его от литературной «искусственности».

Многие из писателей и публицистов в этот период говорят о том, что «материал» литературы («Stoff») должен главенствовать над формой, а главная задача художника – это представление современного «материала». Метафора «сырого материала» - действительности, не преображенной художником – также возникла еще в рамках натурализма и превратилась в своего рода клише, ставшее актуальным в двадцатые годы. Герман фон Веддеркоп пишет, что его эпоха – это «эпоха материала, а не формы, эпоха количества, эпоха, когда ничто не является чем-то более смешным и излишним чем простая (сублимированная) форма - l'art pour l'art...» [Wedderkop, von 2000a: 99]. Хотя в этом же эссе Веддеркоп сетует на то, что никакому автору в Германии не удалось найти такой стиль, который бы соответствовал времени [Wedderkop, von 2000a: 99]. Требование актуального материала порождает новую тематику. «Новая деловитость» обращается к феноменам современной жизни, пытаясь осмыслить их, во многом продолжая исследование урбанизации и производства - тем, открытых натурализмом [см. Потанина, Гололобов 2011: 44-65; Полубояринова 2014; Hamann R., Hermand J. 1968; Muller 1991]. Писателей «новой деловитости» также интересует жизнь большого города, техника в разных проявлениях – заводы и производства, транспортные средства; новые реалии повседневной жизни – спорт, мода; актуальные сферы культуры: кинематограф, пресса, радио; а также новые социальные слои. Если в натурализме происходит исследование в первую очередь условий жизни пролетариата, то «новая деловитость» обращается к стремительно растущему слою служащих, стиль жизни которых в наибольшей степени отражал изменение жизненного уклада немецкого общества 1920-х гг.

Лион Фейхтвангер в работе «Расстановка сил литературы» («Die Konstellation der Literatur», 1927) отмечает, что современная литература начинает воспринимать содержание своей эпохи – войну, революцию,

технический прогресс. Этим она отличается от европейской литературы последних двадцати лет, бывшей, по его мнению, «бессмысленной и бесцельной игрой» («sinn-und zwecklose Spielerei») [Feuchtwanger 2000c: 211]. «Форма книги – это её содержание», так оценивает критик Бернард фон Брентано биографический роман Арнольта Броннена «Маргарет Ламарр» [Brentano 2000: 155]. Брехт утверждает, что форма должна служить лишь ключом к содержанию: «Мы едва замечаем возможные преимущества формального мастерства, ибо нас самих интересует только создание таких «ключей к форме», которые могли бы открыть доступ к новому материалу» [Брехт 1977: 45]. В заметке о Стефане Георге Брехт называет его форму «самодовольной», а поэзию «пустой». Искусство для Брехта – это своего рода борьба формы и содержания за достойное, «неискаженное» воплощение. Материал творчества Брехт сравнивает с быком, а стиль – с оборонительной техникой тореадора.

Механистичная антитеза формы и содержания в рамках решения вопроса о действенном искусстве в эстетических работах представителей «новой деловитости» порождает поиск таких форм изображения, которые бы соответствовали критерию аутентичности, необработанности и стали бы «голосом» самой реальности. Об этом явлении как своего рода «мифе «новой деловитости» рассуждает в своей работе М. Укер: «Действительность должна была заговорить сама и выставить свои проблемы, естественно, непосредственно и без какого либо участия художника или стилизации» [Uecker 2007: 7].

На наш взгляд, принцип документализма в «новой деловитости» связан не столько с новым пониманием взаимоотношения литературы и действительности, как считает М. Укер, сколько с проблемой автора-субъекта творческого процесса. Авторам «новой деловитости» представляются не соответствующими потребностям их эпохи те произведения, которые являются воплощением фантазии субъекта и отражают индивидуальное авторское мировидение. Для того, чтобы быть

действенным, произведение должно быть правдивым, а подтверждением этой правды является связь с внешним по отношению к произведению источником, документом. По словам публициста Й. Мааса, «созданный мир должен совпадать с реальным как можно более явно, и это должно быть достигнуто с помощью как можно большего исключения поэтической личности, её субъективного мира переживаний и всего конструирования» [Maaß 2000: 46]. Для создания как можно более достоверного образа действительности необходимо сделать авторскую позицию как можно более нейтральной и объективной. Принцип документализма в «новой деловитости», таким образом связан с проблемой деперсонализации, которая касается как объекта изображения (героя), так и субъекта (автора).

В силу этого художественные поиски «новой деловитости» связаны с процессом «ухода автора» из произведения, начало которому положил еще Г. Флобер. Отказ от позиции «всеведующего» автора - одна из важнейших тенденций развития литературы в XX веке, о чем писали Н. А. Анастасьев, Д.В. Затонский, С.Н. Филюшкина и другие. Рассматривая эту проблему в своем исследовании современного английского романа, С. Н. Филюшкина утверждает, что «уход автора», явившийся одной из ведущих тенденций в литературе XX века, представляет собой изменение субъектных форм присутствия автора в произведении [Филюшкина 1988: 44]. Исследовательница пишет о том, что и для английской литературы 1920-30 гг. характерен поиск новых форм правдоподобия, подразумевающих сокращение авторских вторжений в текст – таких, как драматизация романа, обоснование обстоятельств процесса рассказывания и проблема выбора точки зрения [Филюшкина 1988: 33]. В модернизме осознание невозможности всестороннего объективного изображения мира, как в классических романах реализма, влечет за собой усиление субъективного начала: читателю демонстрируется подчеркнуто фрагментарный, индивидуальный взгляд на мир. Как подчеркивалось ранее, требование правдивости изображения возникает в «новой деловитости» как

непосредственная реакция на кризис. Авторы «новой деловитости» стремятся преодолеть ощущение хаотичности мира с помощью объективности, гарантией которой служит документ. Схожую идею высказывает и Д.В. Затонский, говоря о документализме применительно к литературе XX века в целом: «разве документальное, фактографическое не являются естественным прибежищем урезанного в своем «теософском» всемогуществе автора?» [Затонский 1988: 90].

Документализм «новой деловитости» связан и с интересом художников к репортажу как жанру, который до этого времени считался низшим жанром журналистики - это еще одно свидетельство глубоких изменений в культурной иерархии в период Веймарской республики. Процессы, происходящие с романным жанром в изучаемый период, могут быть осмыслены в соответствие с концепцией литературной революции Ю.Н. Тынянова. Работа Ю.Н. Тынянова «Литературный факт» (1924) была создана в двадцатые годы и в ней он в частности отмечает интерес современников «к газете, журналу, альманаху как к своеобразному литературному произведению, как конструкции» [Тынянов 1977: 268]. Документ, репортаж - из «периферии», из «быта» перемещаются в центр литературы и способствуют её развитию, в частности становлению новых жанровых разновидностей романа, в рамках которых документ является важнейшим конструктивным принципом [см. Тынянов 1977: 263-265].

В теоретическом плане границы литературного текста и репортажа сложно прочертить однозначно. По мнению Ф. Фраз, журналистика зависима от конкретного случая («occasion»), в отличие литературы, которая обращена к «универсальной» проблематике. У журналистики она, скорее, «локальная». Журнализм прагматичен, поскольку передает информацию, объективен и рассчитан на широкого читателя [Frus 1994: 1-2]. Приближение к репортажу связано с пониманием факта в «новой деловитости». Факт трактуется не как проявление научно объяснимой закономерности, а как отрезок

действительности, укорененный в современности, о котором свидетельствует нейтральный репортер-очевидец.

Писатель и редактор литературного журнала «Нойе бюхершау» К. Германн рассуждая в статье «Репортеры» («Die Reporter», 1926-1927) о влиянии репортажа на литературу, рассматривает новый сборник путевых заметок К. Эдшмидта и называет в качестве его основной характеристики «наблюдение за действительностью», включающее в себя лишь «фактическое содержание эпохи» [Herrmann 1926-1927: 166]. Рассуждая о творчестве Киша Германн видит в нем «прорыв» к репортажу, ведь в своих репортажах Киш «не дает разоблачений», а лишь «маленькие отрезки грязной повседневности» [Herrmann 1926-1927: 168]. Тем самым репортажи Киша выполняют главную задачу: заставляют факты «говорить сами за себя, просвещать, встряхивать – простой отчет воздействует сильнее, чем пафос заученной риторики» [Там же]. Кроме того, репортажи Киша ценны и тем, что по отдельным эпизодам можно увидеть работу всей политической, экономической и культурной системы. Киш просвещает читателя, но это новый тип просветителя, вместо «всеобщего» изображающий «особое», а вместо «вечных истин» - «мелочи», актуальные сегодня [Hermann1926-1927: 169]. По мнению Германна, репортажи Киша выполняют главную задачу, состоящую в проявлении общей закономерности на основе единичного факта, доступного непосредственному наблюдению.

Писатель Лео Лания в статье «Политическая драма» («Das politische Drama», 1926) говорит о современной «деромантизации искусства» («Entromantisierung der Kunst») и обращенности писателей к «романтике быта». Авторы не принимают «чистое» искусство и приближаются к журналистке, репортажу, отказываются «от выдумывания сентиментальных сюжетов или психологического копания в тайнах» ради «безжалостно правдивого показа волнующих мистерий тюрем, фабрик, контор, машин, добавленной стоимости, классовой борьбы» [Lania 1926: 3].

Таким образом, репортаж в представлениях авторов «новой деловитости» связан со следующими характеристиками: это свидетельство очевидца, наблюдателя о фактах, взятых из повседневной жизни, демонстрирующих картину современной реальности. Достоинством репортажа становится его аутентичность, приближающая его к документу.

Одним из жанрообразующих свойств репортажа при этом является понятие *свидетельства*. Э.Э. Киш в предисловии к «Неистовому репортеру» говорит о том, что задача репортера – быть «непредвзятым свидетелем» и «представлять непредвзятое свидетельство» [Kisch 1972: 659]. Исследовательница К. Костенцер пишет о репортаже следующее: «Репортер должен быть на месте происшествия и сам пережить событие или, по меньшей мере, наблюдать его, чтобы представить его адекватно» [Kostenzer 2009: 82]. Трудностью для репортера является именно то, что он должен передать эмоциональную атмосферу происходящего, а это мало сочетается с требованиями объективности и нейтральности. Вместе с тем, репортаж должен не только описать произошедший случай, но и дать дополнительные сведения, позволяющие увидеть этот случай в контексте более общих проблем.

Одним из важнейших понятий для авторов «новой деловитости» в связи с категорией свидетельства становится «берихт» /«Bericht» (отчет, свидетельство, повествование). Оно используется для характеристики художественного произведения, имеющего статус свидетельства очевидца. Понятие «берихт» предусматривает последовательное деловитое сообщение о произошедших событиях. Это понятие часто применяется авторами для обозначения собственных произведений – то есть, осознается ими как особый жанр. Сабина Беккер считает жанр «берихта», занимающий промежуточное положение «между беллетристикой и репортажем», основой документальной литературы в рамках «новой деловитости» [Becker 2000: 220].

Жанр «берихта» в «новой деловитости» предусматривает сокращение роли воображения и творческого преобразования материала автором. Писатель Ханс Натонек (1892-1963) в работе «Поэзия в качестве документа» («Dichtung als Dokument», 1927) утверждает: «Пережить важнее, чем выдумать» [Natonek 2000: 226]. В своей статье Натонек называет знание автора об изображаемом предмете основной характеристикой документализма, на фоне которого вымысел становится менее значимым, «бледным»: «Давать отчет важнее, чем сочинять. Нужно знать предмет своего изображения. Если уж не по своему опыту, то хотя бы из внутренней страсти. Лучше всего и так, и так». При этом основным достоинством документа Натонеку представляется его «безыскусность» [Natonek 2000: 227].

Понятие «берихт» занимает важное место и в эстетических работах Дёблина, в первую очередь, в работе «Структура эпического произведения», которая начинается со сравнения «отчета» из газетной публикации и «отчета» в эпическом произведении. «Берихт» - это способ повествования о фактах, который формально не различается в художественном и нехудожественном тексте. Это форма, которую должен избрать автор эпического произведения, чтобы придать «не-фактам», о которых он повествует, статус настоящих фактов: «Автор выбирает именно форму отчета, которая разрешена в сфере так называемых фактов, он использует её для явных не-фактов… Это игра с реальностью, говоря словами Ницше высокомерный смех над фактами, да над реальностью как таковой. Отсюда знание: это неправда, но и это: все равно мне требуется форма отчета» [Döblin 2013: 221].

Понимание свидетельства и отчета в контексте документальности коренным образом отличаются от концепции «человеческого документа», включавшей в себя эмоциональное восприятие событий. Репортер – свидетель, но не участник происходящего, отстраненный наблюдатель. Тем

самым, понятие «берихт» противопоставлено психологизму и самонаблюдению.

Одним из важнейших требований к художнику в «новой деловитости» становится способность к наблюдению («Beobachtung»). Критик Б. Брентано в беседе с писателем Эрнстом Глезером называет писателей «специалистами по наблюдению» («Fachmänner der Beobachtung») [Brentano, Glaeser 1929: 55]. Категория наблюдения занимает исключительно важное место в культуре двадцатого века, свидетельствуя, по мнению М.Б. Ямпольского, о кризисе субъективности. Ведь наблюдатель не осмысливает происходящее, а лишь синтезирует «рваный поток визуальных образов» [Ямпольский 1999: 8]. Категория наблюдения - одна из важнейших составляющих явления литературной кинематографичности, которая, по определению И.А. Мартьяновой,представляет собой «характеристику текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения» [Мартьянова 2002: 9]. Роль наблюдателя подразумевает ограничение изображаемого его точкой зрения, что в свою очередь связано со «структурированием поля зрения, обозначением его границ, фокусированием, с наложением разнообразных полей зрения друг на друга, с лексико-синтаксической координацией выражения субъекта, объекта и предиката наблюдения» [Мартьянова 2002: 29].

Наблюдение резко противостоит способности видеть окружающий мир по-своему, традиционно считавшейся важнейшим свойством художника. Так, в рамках экспрессионизма визионерство воспринималось как определяющее свойство творческой личности. К. Эдшмид в манифесте «Экспрессионизм в поэзии» (1917) подчеркивает особость художнического видения окружающего мира: «Они не фотографировали, им были видения» [Edschmidt 1960: 32].

В «новой деловитости» концепция наблюдения подразумевает не субъективное восприятие-переживание мира, а передачу внешних

впечатлений вне оценки. По сути, акт пристального зрения «новой деловитости» противопоставлен проявлениям творческой фантазии. Помимо «наблюдения» («Beobachtung») авторами «новой деловитости» иногда используется понятие «регистрация» («Registrierung»), что указывает на механический характер отображения действительности, подобный кинокамере, схватывающей внешние впечатления вне обработки. Наблюдение в «новой деловитости» должно быть деперсонализованным, лишенным субъективной оценки. Так, О. Блум называет писателя Бориса Пильняка «регистрирующим аппаратом», который как бы лишен собственного отдельного «Я»: «Он передает все колебания современности почти автоматически, потому что он сам составляет сознательную частицу современности» [Blum 2000: 79].

Для модернизма в целом характерен интерес к новым возможностям ви́дения мира с помощью технических устройств, в частности фотографии. По мнению С. Сонтаг, это видение «интенсивное и, вместе с тем, холодное, озабоченное и отчужденное, зачарованное незначительными деталями, увлеченное несообразностями» [Сонтаг 2013: 133-134].

Наблюдение, доминирование визуальных образов определяет не только художественное повествование, но и построение репортажей в изучаемый период. В связи с этим интерес представляет сборник репортажей журналиста и писателя Г. Хаузера (1901-1955) «Черная область» («Schwarzes Revier», 1930), посвященных Рурской области, в котором фотографии индустриальных ландшафтов сочетаются с описаниями увиденного автором-журналистом, образуя сложное единство зрительных и словесных образов. В предисловии к сборнику Хаузер настаивает на важности наблюдения, характеризуя свои репортажи как «прощупывание формы» («das Tastende der Form» [Hauser 2010: 4]), как эксперимент. Автор репортажей, по мысли Хаузера, является непосредственным свидетелем: он стоит «рядом» и дает «быстрые и часто неуклюжие объяснения», продолжая при этом «мастерить» собственные аппараты для фотографирования [Hauser 2010: 4].

Наблюдение, подобное механической фиксации кинокамерой, объективно и лишено сентиментальности и чувствительности, оно вплотную связано с концепцией антипсихологизма. Речь идет не о сопереживании и оценке событий, свойственных художественной и документальной прозе, а о подчеркнуто нейтральном и бесстрастном их отображении.

Эрнст Юнгер в эссе «О боли» («Über den Schmerz», 1934) высказывает идеи, близкие этому пониманию. Он пишет о формировании современного типа, обладающего «вторым сознанием», которое является «более холодным», чем у предшественников, и позволяет «рассматривать самого себя как объект» [Юнгер 2000: 515]. Это сознание в отличие от психологии, исследующей «чувствительного человека», направлено на «человека, который находится вне зоны боли», и близко по своему восприятию «искусственным органам чувств», то есть новым техническим средствам отображения реальности. Фотография – это «род констатации, за которой признается характер документа» [Юнгер 2000: 516]. При этом важна не только документальность фотографии, но и то, что снимок «находится вне зоны чувствительности»: «на событие смотрит нечувствительный и неуязвимый глаз», который «фиксирует как пулю в полете, так и человека в тот момент, когда его разрывает граната» [Юнгер 2000: 517].

Стоит отметить, что в эстетических работах «новой деловитости» в качестве достоинства повествования называется бесчувственность автора, граничащая с жестокостью. Рассуждая о «мужественной литературе», Пинтус пишет о «трезвых, безжалостных» романах современных авторов [Pintus 1929: 907]. «Объективное повествование о фактах» должно быть далеко от «героизации» и «возмущения»: «Залитая солнцем трава, как и пугающая людская бойня, передаются в одинаковом стиле, как почти равноценные объекты» [Pintus 1929: 906].

Пристрастие «новой деловитости» к документам, принцип фактографизма уже с конца 1920 годов подвергались критике различными авторами, в том числе и представителями «новой деловитости». В эссе

«Улица с односторонним движением» Вальтер Беньямин достаточно критически осмысливает в тринадцати тезисах отличие документа от художественного произведения. Он подчеркивает более примитивный, прикладной и временный характер документа по сравнению с художественным произведением, а также отличие выполняемых документом функций от тех, что свойственны художественному произведению. Документ, по мнению Беньямина, призван воспитать читателя, в то время, как произведение дает возможность художнику овладеть своим ремеслом, документ анализирует, а искусство синтезирует опыт, в документе «царствует» материал, в то время как в художественном произведении форма и содержание неделимы. Перечисленные Беньямином основные свойства документа, отличающие его от произведения искусства (сконцентрированность на материале, обращенность к читателю, дидактизм, аналитичность), соответствуют тем требованиям, которые в «новой деловитости» предъявлены литературе [см. Benjamin 1991b: 107-108]. Критическую позицию по отношению к документальным тенденциям в искусстве эпохи занял и Зигфрид Кракауэр, заявивший, что «сотня отчетов с фабрики не могут быть сложены в действительность фабрики, они останутся во веки вечные сотней видов фабрики. Действительность – это конструкция» [Kracauer 1959: 9].

Таким образом, понимание документализма в «новой деловитости» связано со следующими принципами: во-первых это опора на документ в содержании художественного произведения и использование документов в тексте произведения в качестве аутентичного фрагмента действительности. Во-вторых, документализм понимается как сближение художественной литературы и репортажа, что предполагает рассказ о событиях из перспективы очевидца, его свидетельство. Ключевым понятием при этом становится «Bericht» - «отчет». В-третьих проблема документализма в эту эпоху связана с концепцией наблюдения и усилением визуального начала в художественном тексте, что обусловлено влиянием кино и фотографии на

словесное искусство. Авторы «новой деловитости» ставят перед собой задачу максимального приближения литературы к действительности, что подразумевает радикальное сокращение выраженности авторской позиции в тексте. Отказываясь от повествования из перспективы «всезнающего автора», писатели «новой деловитости» пытаются обосновать правдивость и достоверность изображения с помощью опоры на документ.

В «новой деловитости» происходит развитие не только «первичных» документальных жанров (используя терминологию Е. Г. Местергази), но и именно жанров «вторичных» - произведений, в которых синтезируются нарратив и документ. Художественные поиски авторов «новой деловитости» связаны с выработкой новой поэтики, которая органично вбирает в себя принцип документальности. Отказ от художественных экспериментов в «новой деловитости» во многом является лишь декларацией. Непосредственное воплощение принципов «новой деловитости» потребовало от писателей напряженных поисков в области формы, объединяющей документ и нарратив.

2.3. Роман - «отчет»: «Бегство без конца» Йозефа Рота между документом и вымыслом

«В нижеследующем я рассказываю историю моего друга, товарища и единомышленника Франца Тунды. Я следую частично его записям, частично его рассказам. Я ничего не выдумал, ничего не выстраивал. Речь больше не идет о том, чтобы «сочинять». Самое важное – то, что мы наблюдаем» / «Im folgenden erzähle ich die Geschichte meines Freundes, Kameraden und Gesinnsungsgenossen Franz Tunda. Ich folge zum Teil seinen Aufzeichnungen, zum Teil seinen Erzählungen. Ich habe nichts erfunden, nichts komponiert. Es handelt sich nicht mehr darum, zu «dichten». Das Wichtigste ist das Beobachtete»

[Roth 1984: 311]. Это предисловие Йозефа Рота к роману «Бегство без конца» многими современниками – например, молодым автором Эрнстом Глезером (1902-1963) - было воспринято как своеобразный манифест «новой деловитости», а роман как произведение, соответствующее принципам актуальности проблематики и сдержанности стиля, высказанным в рамках этого движения. В рецензии на роман Рота «Отчет Йозефа Рота» («Joseph Roth berichtet», 1928) Глезер восхищенно рассуждает о его современности, о повествовательной манере Рота, характеризующейся «журналистской честностью» автора, о точности его стиля: «гладкий, готовый к использованию, на него можно положиться» [Glaeser 2000: 203]. Восхищение Глезера вызывают некоторая отстраненность, ирония и трезвая интонация рассказчика: «Перед выводами Рота исчезает вся лирически-патетичная напыщенность начала двадцатых, здесь работает одиночка, неподкупный, не влюбленный ни в себя, ни в окружающий мир, ни к какой группе не принадлежащий, не служащий никаким интересам, кроме правды» [Glaeser 2000: 202].

В самом по себе утверждении автора предисловия о том, что рассказанное – чистая правда - нет ничего необычного: с подобными уверениями к читателям, так или иначе, обращались все классики мировой литературы - И.В. Гёте, А.С. Пушкин, Ч. Диккенс, Г. Гессе, А. Мёрдок и другие. С другой стороны, каждое обоснование правдивости обладает своими индивидуальными свойствами и проявляет различные грани представлений о художественной правде. Зачастую уверения в правдивости становятся проявлением игрового начала, как, например, в предисловии к роману «Оливер Твист» (1838) Чарльз Диккенс пишет о правдивости своего романа, в котором он «не утаил» от читателей «ни одной дырки в сюртуке Плута» [Диккенс 1958: 7].

Предисловие Рота к роману «Бегство без конца» на самом деле примечательно, потому что несмотря на краткость оно выражает важнейшие принципы «новой деловитости»: опора на реальный опыт, отказ от

эстетического преобразования материала, принцип наблюдения. Ни в какой другой работе Рот не говорит столь прямо о необходимости дистанцироваться от сочинительства, больше не соответствующего современности. Эта идея подчеркнута в предисловии ироничным употреблением глагола «dichten» (сочинять, творить) в кавычках. Вместо «выстраивания» произведения Рот в этом предисловии пишет о простом «следовании» фактам. С другой стороны, то обстоятельство, что события романа вымышлены, свидетельствует о том, что для Рота на самом деле важна не связь изложенных фактов с событиями, произошедшими на самом деле, а выбор особой повествовательной стратегии, которая превращает роман в аутентичное свидетельство, в отчет.

Вслед за романом «Бегство без конца» появились и другие произведения, содержащие предисловия со схожим авторским обращением, утверждающим, что перед читателем не вымысел, а документ. Второй части своего романа «Поколение 1902» («Jahrgang 1902», 1928), посвященного поколению подростков довоенной эпохи и эпохи Первой мировой войны, Глезер также предпосылает предисловие, которое в некоторых местах совпадает с предисловием Рота почти дословно: «В нижеследующем я даю отчет («berichte» О. Дронова) о том, что мои друзья и я видели во время войны. Это лишь эпизоды. […] Мне было бы легко написать «роман». Я не имею в этой книге намерения «сочинять». Я хочу правды, даже если она фрагментарна, как этот отчет» [Glaeser 2014: 216]. Глезер с иронией заключает в кавычки слово «роман» и конкретизирует, что именно он понимает под романом-«отчетом»: фрагментарность его книги должна свидетельствовать об искренности. Предисловия Рота и Глезера содержат в определенной степени и скрытую полемику с жанром романа, попытку обосновать «отчет» как жанр, более современный и соответствующий духу времени, как своего рода антироман.

Проблема отношения Йозефа Рота к «новой деловитости» достаточно сложна и затрагивает важные аспекты его раннего творчества. Этого вопроса

в той или иной степени касались все исследователи творчества Рота 1920 гг., однако характер и степень выраженности влияния «новой деловитости» на Йозефа Рота всё еще остаются предметом дискуссий. Это во многом связано с тем, что исследователи по-разному определяют сущностные черты самой «новой деловитости». Тем не менее, большинство из них полагает, что творчество раннего Рота испытывает влияние «новой деловитости» [см. Горелик 1977; Седельник 2003; Heizmann 1990; 2012; Lühe 2012]. В то же время О.В. Иванова полагает, что для этого утверждения нет достаточных оснований, рассматривая поэтику новеллы Рота «Апрель» («April», 1925) [Иванова 2016: 134-136]. В связи с этим, стоит указать на мнение Ф. Хаккерта, считающего, что стиль Рота не развивался последовательно [Hackert 1994:1081]. Й. Хайцман в уже упоминавшейся работе «Йозеф Рот и эстетика «новой деловитости» делает достаточно осторожный вывод о «моментах» в творчестве Рота в период между 1927 и 1929 годами, которые указывают на влияние «новой деловитости» - в частности, это внимание к современности, важность категории наблюдения и визуальный стиль [Heizmann 1990: 96-105], отказ от иллюзий и материализм мировидения [Heizmann 1990: 58]. Кроме этого, Хайцман уделяет внимание особенностям повествования в романах Рота 1920 гг., в которых присутствует рассказчик, близкий «свидетелю» в понимании «новой деловитости», с чем связаны «колебания» между документальностью и фикциональностью [см. Heizmann 1990:129]. О противоречивости повествовательной ситуации в романе «Бегство без конца» пишет и Р. Вильде. По его мнению, для романа Рота характерно «чередование Я-повествования с аукториальной и персональной ситуациями повествования», что делает все эти способы повествования сомнительными [Wilde 1995: 40]. Вывод Хайцмана состоит в том, что Рот использует все эти приёмы с иными интенциями, чем те, которые высказаны в программе «новой деловитости». В первую очередь, он говорит о важности в восприятии Рота работы со словом в противовес характерному для «новой деловитости» принципу «необработанности», а также иррациональной

трактовке истории Ротом. Схожую позицию высказывает И. Виртц, подчеркивавший, что Рот «никогда не отождествлял претензию на аутентичность и нехудожественность» [Wirtz 1997: 10]. С нашей точки зрения, из этого не следует однозначный вывод о том, что Рот не принадлежал к «новой деловитости» - как это утверждает Виртц. В ранних романах Рота, в первую очередь, в романе «Бегство без конца», присутствуют многочисленные элементы, создающие ощущение необработанности. Кроме того, принципы свидетельства и наблюдения, составлявшие основу понимания документализма в «новой деловитости», были Роту близки, о чем говорят и его произведения, и его статьи.

Важно и то, что если взглянуть на работы Рота по проблемам искусства и литературы, то можно обнаружить, что вопросы правды и лжи, подлинности художественного высказывания постоянно находятся в поле зрения Рота в этот период и задают направление его художественного поиска. Правдивость при этом связана с категорией наблюдения, о которой Рот говорит и в предисловии к «Бегству без конца», и в других работах. Говоря об Эрнсте Толлере, Рот подчеркивает, что этот автор - не «далекий от мира мечтатель», а обладатель «взгляда наблюдателя»[Roth 1994: 222]. А в работе о Золя он утверждает: «Только с помощью пристального наблюдения можно достичь правды»/ «Nur durch eine minutiöse Beobachtung der Wirklichkeit kommt man zur Wahrheit» [Roth 1994: 825]. Рассказывая о выставке искусства Древнего Египта, Рот приходит к умозаключению, которое, как представляется, отбрасывает рефлекс на современность: «В свете правды, который и есть солнечный свет, рождается новая радость от точного наблюдения за реальностью, от деталей, от натурализма»/ «Im Lichte der Wahrheit, welches das Licht der Sonne ist, erwacht die neue Freude an der genauen Beobachtung der Realität, am Detail, am Naturalismus»[Roth 1994: 134].

Статьи Рота 1920 гг. свидетельствуют о том, что ему был близок тип социально активного художника. Так, например, в статье «Смелый поэт» («Der tapfere Dichter», 1924) он жестко критикует традицию «политического

безразличия» немецких авторов («die Tradition des politisch «indifferenten» deutschen Dichterwaldes») и в целом дистанцированность поэзии от политики [Roth 1994: 59-60]. В работе, посвященной искусству плаката («Plakatkunst», 1924), он говорит о «симптоматической» важности этого вида искусства, вытекающей из его влияния на действительность («Wirksamkeit»)[Roth 1994: 62]. А рассуждая о журналистике в статье «Вторжение журналиста в мир будущего» («Einbruch des Journalisten in die Nachwelt», 1925), Рот говорит о том, что качества журналиста – «знание людей, практический ум, умение ориентироваться в окружающем мире» - не должны противопоставляться гениальности писателя [Roth 1994: 519]. Рот выступает за обращенность «гения» к окружающему миру: «Он (гений – О.Дронова) не далек от современности, а близок ей. Он завоюет тысячелетие, потому что отлично владеет десятилетием»/ «Es ist nicht zeitfremd, sondern zeitnahe. Er erobert das Jahrtausend, weil er so ausgezeichnet das Jahrzehnt beherrscht» [Roth 1994: 519-520].

В целом кроме предисловия к роману «Бегству без конца», Рот нигде не декларирует отказ от вымысла, поскольку он считает четкое разграничение вымысла и факта механистичным. Об этом Рот пишет в работе «Только настоящие переживания» («Nur echte Erlebnisse», 1927), созданной в год публикации романа «Бегство без конца». Рот критикует литературный конкурс, в рамках которого авторы должны были рассказать о важных событиях своей жизни с максимальной простотой, не заботясь о писательском мастерстве. Рот называет условия конкурса наивными на том основании, что для литературы ценны не «выдуманные», а только «настоящие переживания», которые становятся «правдивыми», «необходимыми» и «судьбоносными» благодаря «убедительности их формы» [см. Roth 1994: 750]. Убедительная форма сообщает любому переживанию, которое само по себе лишь материал для писателя, многократно «усиленный, прочувствованный, выстраданный» характер [Там же]. В рецензии, посвященной сборнику рассказов Г. Кестена, Рот называет его одним из

немногих немецких авторов, обращенных к языку, а не к материалу. По мнению Рота, многие молодые авторы - лишь «обработчики материала» («Stoffbehandler»), но не писатели [Roth 1994a: 118].

Йозеф Рот – автор, чье художественное творчество неотделимо от контекста его журналистских работ: репортажей, фельетонов, путевых заметок. Репортажи Рота отличает внимание к мелочам, к точной прорисовке бытовых деталей. Журналист Рот, в ранние годы публиковавшийся под псевдонимом «красный Йозеф», в большой степени политизирован, а значит внимателен к социальным вопросам. В основу романа «Бегство без конца» частично легли впечатления Рота о поездке в послереволюционную Россию, высказанные в серии очерков «Путешествие в Россию» («Reise in Russland», 1926). Они проявляются в топографии романа, в отдельных зарисовках нравов и внешнего облика толпы. На уровне идей близость романа «Путешествию в Россию» выражается, в первую очередь, в оценке революции и её последствий. По мнению О.В. Козонковой, в раннем творчестве Рота в целом выражено критическое отношение к революции как таковой [см. Козонкова 2008, Kozonkova 2009: 117-121]. В «Путешествии» отразилось нарастание разочарования в итогах революции, породившей не новое общество, а бюрократию: «Нашей декаденсткой банальности противостоит новая русская свежая краснощекая банальность»/ «Unserer dekadenten Banalität steht gegenüber die neurussische, frische, rotbackige Banalität» [Roth 1994: 630].

Рот начинает свои очерки с объяснения причин путешествия в Россию. Он пишет о своем стремлении осмыслить проблему соотношения настоящей России и мифа о ней, бытующего в современной Европе. Рассуждая о русских эмигрантах, Рот пишет: «Она (*Европа О.Д.*) никогда не узнала (и после того как Россия прибыла сюда), как сильно французские романисты – самые консервативные в мире – и сентиментальные читатели Достоевского оболгали русского человека, превратив его в лубочный образ, состоящий из божественного и бестиального, алкоголя и философии,

самоварного настроения и азиатчины»/ «Es erfuhr (auch nachdem Rußland zu uns gekommen war) niemals, wie sehr französische Romanciers – die konservativsten der Welt - und sentimentale Dostojewski-Leser den russischen Menschen umgelogen hatten zu einer kitschigen Gestalt aus Göttlichkeit und Bestialität, Alkohol und Philosophie, Samowarstimmung und Asiatismus» [Roth 1994: 591]. Русские эмигранты только усилили разрыв между представлениями о России и реальным положением дел, потому что их трагическая судьба была достойна романа: «Русский князь, ставший шофером в Париже, направляется непосредственно в литературу» [Там же]. Цель «Путешествия» - узнать новый, настоящий облик России.

Йозеф Рот стал не только своеобразным выразителем «кредо» писателей «новой деловитости», но и её жестким критиком. В статье «Покончим с «новой деловитостью»!» («Schluss mit der Neuen Sachlichkeit!», 1930) Рот размышляет о важных в контексте «новой деловитости» проблемах «формы», «материала» и «правдоподобия», при этом он называет правдоподобие «наивысшим признанием, существующим в литературе» [Roth 1994a: 153] и целью «художественного отчета». Главным объектом критики Рота становится все та же поэтика факта как непосредственного свидетельства, «сырого материала»: «Никогда уважение перед «материалом» не было бóльшим, более наивным и более близоруким. Из-за него происходит ужасная подмена: простое подменяется непосредственным; сообщение - отчетом; фотографируемый момент - продолжающейся жизнью; «снимок» - реальностью. Тем самым, даже документальное утрачивает способность быть аутентичным»/ «Niemals war der Respekt vor dem „Stoff“ größer, naiver, kurzsichtiger. Er verschuldet die zweite furchtbare Verwechslung: des Simplen mit dem Unmittelbaren; der Mitteilung mit dem Bericht; des photographierten Moments mit dem andauernden Leben; der „Aufnahme“ mit der Realität. Also verliert selbst das Dokumentarische die Fähigkeit, authentisch zu sein» [Roth 1994a: 153]. Рот критикует современную «простую» («simpel») манеру письма [Roth 1994a: 154], простое повествование о фактах, отвечающее

вкусам примитивного читателя. Он утверждает, что «факт» и «детали» составляют «сырой материал» свидетельства, который должен быть преобразован творческим замыслом. Выступая за правдивость изображения, Рот противопоставляет «неоформленную простоту «документального» сообщения»/ «ungeformte Simplizität der «dokumentarischen» Mitteilung» и «истинную непосредственность впечатлений»/ «die reale Unmittelbarkeit seiner Eindrücke» в «поэтическом отчете» [Roth 1994a: 156]. По мнению Рота, лишь романы о войне могут оставаться простыми свидетельствами очевидца, потому что война – это такой материал, который сам по себе обладает «литературной интенсивностью» [Roth 1994a: 162]. Таким образом, Рот критикует упрощенное понимание достоверности, противопоставленной художественному поиску. Несмотря на радикализм статьи, на наш взгляд, она остается в рамках вопросов, составляющих содержание эстетических поисков «новой деловитости», а именно: соотношения категорий факта, наблюдения, отчета, свидетельства и способов их эстетической репрезентации. Рот считает, что все свидетельства субъективны, но если личность свидетеля полностью скрыта за способом передачи информации, то подобное свидетельство является случайным, а значит недостоверным. «Субъективный» же свидетель «несет ответственность за свою субъективность» [Roth 1994a: 154].

Высказанные в работах Рота позиции в отношении категорий наблюдения и свидетельства соотносятся с используемой в его ранних романах перспективой рассказчика-наблюдателя, «равнодостойного» героям, знание которого ограничено, но достоверно и выступает как свидетельство.

Категории личного свидетельства и наблюдения служат залогом правдивости в немецкой литературе «потерянного поколения». Потребность в правде и отказ от иллюзий, дегероизация войны – её центральные темы. Во многом они близки концепции «новой деловитости». В предисловии к роману «На Западном фронте без перемен» («Im Westen nichts Neues», 1928) Э.М. Ремарк пишет, что его книга именно «дает отчет» («berichtet», в

русском переводе «рассказывает») о «поколении, которое погубила война» [Remarque 1971: 2], хотя и не утверждает, что перед читателем подлинный документ. Фрагментарность увиденного и в романе Ремарка становится залогом искренности, аутентичности сведений, излагаемых Паулем Боймером. Внимание к бытовой стороне войны соответствует представлениям о факте в «новой деловитости» (об этом см. также Д.В. Затонский [Затонский 1988: 321]) и позволяет избежать пафоса.

Романы Йозефа Рота 1920-х годов – «Отель Савой» («Hotel Savoy», 1924), «Мятеж» («Die Rebellion», 1924), «Бегство без конца», «Циппер и его отец» («Zipper und sein Vater», 1928) – могут быть причислены к литературе «потерянного поколения». Эти романы повествуют о людях, вернувшихся с фронтов Первой мировой войны и не способных обрести самих себя в изменившейся реальности. Роман «Бегство без конца» с наибольшей полнотой воплощает историю неудавшегося возвращения. Его герой, офицер австрийской армии, Франц Тунда, после побега из плена остается в России. По стечению обстоятельств он примыкает к революции и заводит семью, но так и не может адаптироваться в советском обществе, испытывая ностальгию по своему прошлому. Тунда возвращается в Европу, но и там не находит себе применения.

Говоря в письме редактору Бенно Райфенбергу о замысле своего романа «Бегство без конца», Рот характеризует его как «очень субъективную, то есть в высшей степени объективную книгу», «исповедь» молодого и разочарованного человека, наблюдающего «последние остатки Европы», но исповедь не романтическую, а использующую «реквизит современной иронии и деловитости» [цит. по Седельник 2003: 184-185]. Роман «Бегство без конца» не стал в прямом смысле романом-исповедью, но отдельные дневниковые записи и письма героя имеют исповедальный характер.

Повествование в романе «Бегство без конца» ведется от лица рассказчика, причем этого рассказчика зовут Йозеф Рот – так обращается к нему в письмах герой романа, так рассказчик подписывает свои письма к

Францу Тунде. В отечественном и зарубежном литературоведении устоялась точка зрения о том, что писатель как историческое и частное лицо не тождествен автору как «субъекту (носителю) сознания, выражением которого является все произведение» [Корман 1992: 174], и субъектам сознания, выражающим авторскую позицию, – рассказчику и повествователю. В романе «Бегство без конца» начиная с предисловия устанавливается тождество между рассказчиком и биографическим автором, Йозефом Ротом, призванное подчеркнуть, что роман – подлинное свидетельство. Любовь Рота к мистификациям известна его биографам, поэтому совпадение имени биографического автора и рассказчика – в некотором роде воспринимается как мистификация, проявление игрового начала, размывающего границу между миром художественным и реальным. Мистификация в романе усиливается и упоминанием незаконченного издания дневников Тунды, для которых рассказчик написал послесловие, где «сообщал читателю, что автор пропал без вести в Сибири и что рукопись таинственным образом попала в его руки» [Рот 1996: 131-132].

Использование авторской маски издателя найденной рукописи, писем или дневника («Страдания юного Вертера» И.В. Гёте, «Повести Белкина» А.С. Пушкина и др.) служило универсальным приемом представления истории как подлинного документа, особенно распространенным в русской и европейской литературе конца XVIII- начала XIX веков. Как справедливо отмечает С. Г. Исаев, феномен двойной маски автора и издателя «позволяет актуализировать игровое поле и обострить проблему реальность/литература» [Исаев 2011: 192]. Предисловия, создаваемые от имени издателя или рассказчика непосредственно связаны с образным миром произведения и представляют собой способ создания дистанции между миром реальным и художественным. В этом контексте статус предисловия романа «Бегство без конца» достаточно противоречив: его автор говорит о своем друге Франце Тунде и имеющихся у него документах, в силу чего предисловие выступает как часть мира произведения. Статус рассказчика, действующего под именем

биографического автора, делает границы художественного мира в романе неустойчивыми, текучими. Эстетические принципы, сформулированные Ротом, определяют модальность речевого поведения рассказчика: он выступает как свидетель истории, хроникер, частное лицо, а не творец произведения. Кроме того, выдавая себя за друга своего героя, рассказчик избирает, используя термин В.И. Тюпы, «модальность понимания», выступая в качестве «равнодостойного» герою «свидетеля его жизни» [Тюпа 2011а: 22].

Для ранних романов Рота в целом характерно повествование из перспективы рассказчика-наблюдателя. Так, в романе «Отель Савой» (1924) рассказчиком является герой романа, бывший солдат Габриэль Дан. Поскольку Дан очень пассивен, он выступает в большей степени свидетелем, очевидцем событий, чем их участником. Он почти безразлично повествует о себе и постояльцах отеля, в котором остановился по пути на родину после трехлетнего плена. Первая глава романа дает представление о прошлом и настоящем Дана. В ней используются глаголы настоящего времени, из-за чего возникает ощущение одновременности всего, пережитого им – фронта, ранения и плена. Акцентированное использование в настоящем времени глаголов чувств и восприятия: «я вижу», «я чувствую на вкус», «я слышу», «я читаю» - создает ощущение одновременности наблюдения и повествования. Прошлое героя воспринимается как часть непосредственно переживаемого настоящего. Рассказчик в романе повествует только о тех событиях, при которых присутствует непосредственно, достаточно часто используя настоящее время. При этом его «я» расплывчато и скрывается за разнообразием идентичностей, ни одна из которых не совпадает с его сущностью: «Я вижу солдата, убийцу, почти убитого, воскресшего, заключенного, странника [Рот 2012: 10]»/ «Ich sehe den Soldaten, den Mörder, den fast Gemordeten, den Auferstandenen, den Gefesselten, den Wanderer»[Roth 1984: 101]. Личность Габриэля Дана растворена во внешних впечатлениях и не обладает целостностью. Рассказчик предстает как воспринимающая

инстанция, делящаяся с читателем своими непосредственными ощущениями. Роман насыщен образами вещного мира, предметами, мелочами быта, в нем много перечислений, нанизываний отдельных внешних деталей, в то время как внутренний мир рассказчика передан скупо, отдельными штрихами.

В романе «Бегство без конца» ракурс свидетельства иной. Рассказчик не предстает как личность, обладающая характером и судьбой. Это еще один способ приближения рассказчика к автору. Как пишет О.Б. Корман «Субъект речи тем ближе к автору, чем в большей степени он растворен в тексте и незаметен в нем…Чем в большей степени субъект речи становится определенной личностью, тем в меньшей степени он выражает авторскую позицию» [Корман 1992: 61-62]. Об истории взаимоотношений героя и рассказчика ничего не известно читателю, но в двух исключенных из окончательного варианта романа главах говорилось о восхищении, зависти и некотором недоверии к Тунде - богатому однокласснику рассказчика, о возникшей затем дружбе. В окончательной версии романа нет и того факта, что рассказчик был с Тундой в одном лагере для военнопленных под Иркутском, и эпизода о том, как при случайной встрече через несколько лет, рассказчик был поражен переменой, произошедшей в Тунде, его безразличием ко всему: «Его светлые глаза были непроницаемы, они напоминали замерзшие стекла. Это были глаза, задачей которых было не смотреть, а только воспринимать свет»/«Seine hellen Augen waren undurchsichtig, an vereiste Scheiben erinnerten sie. Es waren Augen, deren Aufgabe es war, nicht mehr zu schauen, sondern nur Licht aufzunehmen»[Roth 1994b: 1066]. Надо отметить, что и в окончательной версии романа тема взгляда героя важна в обрисовке его облика, хотя портрет Тунды лишен явного трагизма, который присутствует в первоначальной версии. При встрече с ним в Берлине, рассказчик отмечает: «Правая бровь у него была выше левой. Это придавало ему удивленное выражение, словно он постоянно дивился странностям нашего мира, у него было лицо очень приличного человека, которому приходится сидеть за одним столом с дурно

воспитанными людьми, и наблюдать за ними свысока, с терпеливым, но не вовсе не снисходительным любопытством» [Рот 1996: 130]/ «Seine rechte Augenbraue war höher als die linke. Dadurch bekam er den Ausdruck eines ständig erstaunten, über die sonderbaren Zustände dieser Welt hochmütig verwunderten Mannes, er hatte das Gesicht eines sehr vornehmen Menschen, der mit unmanierlichen Leuten an einem Tisch sitzen muss und ihr Gebaren mit herablassender, geduldiger, aber keineswegs nachsichtiger Neugier beobachtet»[Roth 1984: 390]. Изменения, произошедшие с Тундой, не трактуются как разрушительные для его личности. Место опустошенности и безразличия занимает ироническая отчужденность героя.

В начальных главах романа рассказчик не выступает от первого лица. Он проявляет себя как свидетель жизни послевоенной Европы, интеллектуал, внимательный к деталям и склонный к обобщенно-философскому восприятию истории. Изображая Россию, охваченную революцией, Рот использует масштабные образы-символы, олицетворения, символику красного и черного цветов, что придает образу революции экспрессионистские черты: «Смерть, красная смерть днем и ночью шла по земле, печатая шаг, под великолепную музыку марша, под бой огромных барабанов, звучавших, словно подковы лошадей, которые несутся галопом по железу и битому стеклу; смерть сеяла вокруг себя осколки и черепки, а выстрелы звучали словно тысячеустые крики толпы, маршировавшей где-то вдали» [Рот 1996: 42]/ «Der Tod, der rote Tod marschierte Tag und Nacht über die Erde mit einer großartigen Marschmusik, mit großen Trommeln, die klangen wie galoppierende Hüfe über Eisen und zertrümmeltes Glas, Scherben schüttelte er aus seinen Händen, die Schüsse hörte man wie ferne Rufe marschierender Massen» [Roth 1984: 334]. В одном из эпизодов романа «Бегство без конца», когда Тунда, наблюдающий за событиями революционной России, не может подобрать слов для выражения своих чувств и поэтому поет «Интернационал», Рот рассуждает о трудностях эстетического свойства – о неспособности художников в целом найти слова для выражения своей эпохи:

«Все делали дешевые заимствования и писали затертые слова в это время»/ «Alle machten billige Anleihen und schrieben abgegriffene Worte in die Zeit»[Roth 1984: 328].

В начале романа «Бегство без конца» рассказчик близок по своей позиции всеведущему автору. Это проявляется и в том, что рассказчику известны не только факты биографии Тунды и его друга Барановича, но и их чувства, о которых сообщается сухо и деловито. «Я» - рассказчик появляется довольно внезапно в четвертой главе романа: «Я уже рассказывал, как Тунда стал воевать за революцию. Все оказалось делом случая» [Рот 1996: 24]/ «Ich habe erzählt, wie Tunda für die Revolution zu kämpfen begann. Es war ein Zufall» [Roth 1984: 322]. Но этой ремаркой его влияние ограничивается. Рассказчик как будто просто напоминает читателю о том, что перед ним «отчет» свидетеля судьбы Франца Тунды. Наконец, в седьмой главе, где говорится о женитьбе Тунды на Але и их жизни в Баку, рассказчик вдруг указывает на неполноту своих сведений: «Описывая Алю, я основываюсь только на предположениях. И Тунда не мог о ней много рассказать, хотя жил с ней почти год. То, что он сошелся с ней, представляется мне, как сказано, вполне естественным»[Рот 1996: 48]/ «Ich beschränke mich bei der Beschreibung Aljas nur auf Vermutungen. Auch Tunda kannte nicht viel mehr von ihr, obwohl er beinahe ein Jahr mit ihr zusammenlebte…Dass er zu ihr kam, erscheint mir, wie schon gesagt, selbstverständlich» [Roth 1984: 337]. Рассказчик – не столько друг, сколько биограф своего героя, знающий объект изображения, но рассуждающий о нем нейтрально, как об определенном типе «европейца», «индивидуалиста» и «современного человека»[Roth 1984: 356]. Помимо того, что субъектность этого рассказчика кажется во многом формальной, в романе не ощущается разделения позиций рассказчика и героя ни в области идеологии, ни в специфической стилистической маркированности речи.

Судьба Тунды разворачивается на фоне драматичных исторических событий, но герой не является просто «зондом» для демонстрации их последствий. По мнению Р. Вильде, Рот вообще особым образом изображает

историю. Несмотря на актуальность изображенных событий, роман Рота имеет тенденцию к «отрицанию времени» и мифологизации: исследователь усматривает в истории Тунды даже связь с мифом об Одиссее [Wilde 1995: 42- 43]. Схожие мысли высказывает Ф. Троммлер, указывающий на иррационализм мировосприятия в раннем творчестве Рота [см. Trommler 1966: 59]. На наш взгляд, ощущение «отрицания времени» возникает из-за неизменности отстраненной позиции героя, отсутствия внутреннего развития. Роман, казалось бы, насыщен событиями: Тунда бежит из лагеря для военнопленных, пускается в опасное путешествие по революционной России, участвует в гражданской войне. Но, как и всем героям «новой деловитости», Тунде свойственна пассивность - все происходящее с ним случается по воле обстоятельств, все романные события изображены с одинаковой безразличной меланхолией. В связи с пассивностью Франца Тунды И. фон дер Люэ справедливо утверждает, что «субъект этой истории, её герой, неудержимо теряет свой статус субъекта» [Lühe von der 2012: 30]. Й. Хайцман отмечает, что действия Тунды оказывают незначительное воздействие на сюжет романа, и, вследствие этого, в нём отсутсвует «напряжение» [см. Heizmann 2012: 207].

Как и все герои Рота, Тунда воплощает собой особый тип человека переходного времени - номада, утратившего родину, социальный статус, семейные связи, жизнь которого лишена цели в будущем и потому превратилась в бесконечное бегство от какой-либо устойчивой социальной роли, будь то роль революционера, семьянина или солдата. Тунда принимает только одно решение – вернуться в Европу. Мотивы такого поступка не ясны ему самому: это и неприятие бюрократизма в советской России, и ностальгия по Европе. Романтический мотив стремления к воссоединению с возлюбленной Ирене изначально вызывает сомнения в искренности и предстает как иллюзия, самообман Тунды, становящийся очевидным в момент его возвращения. Часто цитируемый вывод, который рассказчик делает о его судьбе в финале романа: «Таким лишним, как он, в этом мире не

был никто» [Рот 1996: 189] - не звучит как итог, поскольку герой на протяжении всего романа ощущает свое аутсайдерство. Стоит согласиться с И. Вильке, что история Франца Тунды выламывается из традиционно понимаемой биографии, которая обычно представляет собой «подъем или спуск» («Aufstiegs- oder Abstiegsbewegung») [Wilke 2012: 284], превращаясь в бесконечное повторение ошибок.

Продолжительные монологи героя в беседах с рассказчиком затрагивают в основном внешние события – его отношение к состоянию современной Европы. В силу того, что повествование ведется от лица рассказчика-свидетеля, о сознании героя можно судить лишь опосредованно. Исповедь Тунды увидена, услышана, прочитана рассказчиком и передана читателю. Мотивация героя не ясна до конца ни рассказчику, ни ему самому, речь идет не о раскаянии, а о тщетной попытке осознать смысл поступков героя. Таким образом, введение рассказчика позволяет дистанцироваться от непосредственного изображения внутреннего мира героя, сократить интроспекцию, а значит и редуцировать психологизм в соответствии с принципами «новой деловитости». Стоит отметить, что к жанру романа-исповеди Рот обращался в позднем творчестве. Так, в романе «Исповедь убийцы» («Beichte eines Mörders», 1936) повествование по большей части ведется от лица героя, русского эмигранта Семена Голубчика, рассказывающего посетителям бара о своей судьбе. Роль рассказчика в этом романе – рамочная, он лишь сообщает об обстоятельствах услышанной исповеди Голубчика. Автор не стремится к сокращению психологизма, позволяет герою открыть свою душу.

Исповедальный характер имеют отрывки из дневника и писем героя. Так, в девятой главе, в дневниковом отрывке рассказывается о встрече героя во время жизни в Баку с дамой из Парижа, напомнившей ему покинутую невесту Ирене. Большую часть этой судьбоносной встречи читатель видит глазами Тунды, но его записи прерываются, и об их прощании повествует далее рассказчик. Об этой встрече Тунда пишет и в дневнике, и в письме.

Повтор рассказа об одном и том же событии создает эффект «невыстроенной» композиции, о которой говорится в предисловии. Письма и дневники не просто вводятся в текст романа, но и комментируются рассказчиком. Не только рассказчик, но и Тунда является наблюдателем за нравами послереволюционной России и послевоенной Европы. В письмах Тунды, его дневниках, приводимых в тексте романа речах есть не обусловленные сюжетом отступления, описания тех или иных типов и нравов. В письме и дневниках герой пытается рассуждать и о своих чувствах, хотя часто ему приходится констатировать лишь собственное безразличие. В романе Рота психологизм не вытесняется полностью, ведь герой пытается осмыслить ситуацию собственной бесконечной бесприютности, бездомности, отсутствия цели: «Я знаю только, что не так называемое беспокойство гнало меня, а напротив – совершенное спокойствие. Мне нечего терять. Я не воодушевлен и не склонен к приключениям. Меня гонит ветер, и я не боюсь гибели»/ «Ich weiß nur, dass nicht eine sogenannte Unruhe mich getrieben hat, sondern im Gegenteil- eine vollkommene Ruhe. Ich habe nichts zu verlieren. Ich bin weder mutig noch abenteuerlustig. Ein Wind treibt mich, und ich fürchte nicht den Untergang» [Roth 1984: 352]. При этом ощутима тенденция к антииндивидуализму в изображении Тунды. Рассказчик склонен объяснять чувства и мотивы героя исходя из общего горизонта переживаний, принадлежности к одному поколению. Так, взаимоотношения Франца Тунды и его невесты изображены не как личный выбор героев, а как обусловленный временем и обстоятельствами, ведь Ирене стала невестой героя исключительно потому, что он был офицером, уходящим на фронт.

В последовавшем за романом «Бегство без конца» романе «Циппер и его отец» («Zipper und sein Vater», 1928) стиль Рота несколько отличается от «новой деловитости». Психологический портрет героя начинает сильнее интересовать автора, а проблематика взаимоотношений отца и сына открывает путь к поздним романам писателя. Но и в нем присутствует образ

рассказчика-наблюдателя, создающего «отчет» о своем друге Арнольде Циппере и его отце. В отличие от «Бегства без конца», в этом романе рассказана история отношения рассказчика и героя и подчеркивается их близость. В финале романа рассказчик подводит своеобразный итог судьбы своего друга как представителя поколения, к которому принадлежит он сам – поколения «вернувшихся по ошибке» [Roth 1984: 546]. В финале романа «Циппер и его отец» происходит сопоставление двух точек зрения на поколение вернувшихся- рассказчика, как представителя того же поколения, что и герой, и Эдуарда П., не имеющего схожего опыта. Рассказчик утверждает, что его точка зрения, основанная на непосредственном опыте, более верная: «Вы судите как Бог и как судья: по целям и по поступкам. Но мы, те, кто были на войне, судим по материалу, из которого сделан человек»/«Sie richten wie ein Gott und wie ein Richter: nach den Absichten und nach den Taten. Wir aber, die wir im Krieg waren, richten nach dem Stoff, aus dem die Menschen gemacht sind»[Roth 1984: 545].

В обоих романах - «Бегство без конца» и «Циппер и его отец» - рассказчик действует под именем автора - Йозефа Рота, встречается со своим героем, обменивается с ним письмами. Тот факт, что Рот использует прием переписки с героем неоднократно, свидетельствует о важности этого способа подтверждения подлинности истории. Именно в письме к рассказчику Тунда пытается объяснить смысл своего возвращения в Европу. Роман «Циппер и его отец» заканчивается письмом рассказчика, адресованном герою, в котором тот подводит итог и книги, и судьбы всего поколения. Письмо объясняет главную идею произведения и причины, побудившие его создать. Прием переписки с героем использован Ротом и в небольшой новелле «Богатый дом напротив» («Das reiche Haus gegenüber», 1928), хотя рассказчик и не фигурирует в ней под именем биографического автора. Здесь вновь раскрывается тема наблюдения: рассказчик вначале долго наблюдает за богатым отелем напротив и одним из его пожилых постояльцев, а затем получает письмо от этого, как оказалось, неожиданно

умершего постояльца, в котором тот благодарит его за сохранение дистанции.

Рассказчик в романах «Бегство без конца» и «Циппер и его отец» - не является субъектом изложения истории своей собственной жизни, своей исповеди, что неизбежно потребовало бы более эксплицированного самоанализа. Присутствие рассказчика-очевидца позволяет придать сюжету характер подлинности и сохранить дистанцию по отношению к герою, оставить его внутренний мир непрозрачным, сочетать субъективность свидетельства и объективность тона повествования.

Таким образом, в структуре романа «Бегство без конца» используются повествовательные стратегии, призванные придать ему форму подлинного свидетельства. Сама история героя является вымышленной, но способ повествования в романе позволяет представить её как реальный факт. Использование фигуры рассказчика-наблюдателя, как будто тождественного реальному биографическому автору, позволяет сделать субъективное свидетельство документом эпохи. Для Рота не важна постулируемая «новой деловитостью» «польза», состоящая в информировании читателя о реальных фактах с помощью документа. Вот почему мы не находим у Рота отрывков газетных репортажей или исторических документов, однако ранний Рот - художник, художественный язык ищущий соответствующий духу времени.

Наблюдение, правда и ложь являются центральными темами в романе Эрнста Глезера «Поколение 1902 года», предисловие которого, охарактеризованное выше, по своим задачам перекликается с предисловием «Бегства без конца». Роман Глезера - антивоенный, но его особенность состоит в том, что герой наблюдает за подготовкой к войне и ее ходом, не будучи ее непосредственным участником, и проникается ненавистью к ней не только из-за жестокости, но и из-за всепроникающей лжи, которую война вскрывает. Рассказчик в романе - ребенок из богатой и добропорядочной семьи, наблюдающий за миром взрослых. Проблема правды и лжи в этом романе связана с коллизиями взросления, становления личности, утраты

иллюзий. Внимание рассказчика в меньшей степени обращено к своему внутреннему миру, но в большей степени к миру за пределами собственного «я», миру наблюдаемому. Непредвзятость его свидетельства и наивность его оценок противопоставлены стереотипному мнению взрослых. В этом и состоит творческая задача Глезера: доказать, что на вещи необходимо смотреть непредвзято.

Герой романа изначально ощущает все возрастающее недоверие к «миру взрослых», которые не хотят объяснить ему «тайну» - так он называет сексуальность. Рассказчик крадет у родителей деньги, чтобы увидеть «тайну», но увиденное он интерпретирует как выражение ненависти и агрессии. То, что этот опыт происходит в день убийства эрцгерцога в Сараево, подтверждает в глазах подростка сходство между войной и сексом как «делами взрослых», в которые он не хочет быть вовлечен [Glaeser 2014: 143]. Его французский друг Гастон, с которым он встретился на швейцарском курорте, говорит ему: „La guerre – ce sont nos parents“ - „Война – это наши родители“ [Glaeser 2014 167]. Эти слова являются эпиграфом к первой части романа. Начало войны знаменует для героя спасение от его личных проблем: во всеобщей эйфории ему представляется, что разорванность и сложность мира взрослых отступают на второй план.

Если вначале рассказчик и его одноклассники видят в своих отцах героев с «возвышенной судьбой», то очень скоро война превращается в повседневность и дело, приносящее выгоду: «Разве Германия стала фирмой, война – предприятием, а наши отцы служащими этой фирмы, руководство которой сидело дома? Но с каких пор герои стали служащими?» [Glaeser 2014: 223]. С ростом жертв войны меняется отношение к ней женщин, которые проклинают войну и отвергают объяснение, что смерть на войне – лучшая жертва. Глезер, подобно другим авторам «потерянного поколения», подчеркивает негероическую сторону войны. В одном из эпизодов рассказчик видит сержанта, погибшего из-за несчастного случая с лошадьми, и приходит к выводу: «Это не было лицо героя, это была без разбора

растоптанная масса»/ «Es war kein Heldengesicht, es war eine wahllos zerstampfte Masse» [Glaeser 2014: 236]. Но он слышит объяснение, что так выглядит лицо того, кто погиб под артиллерийским обстрелом. Когда рассказчик видит, что вся страница местной газеты покрыта именами погибших, он размышляет «все, что я до тех пор думал о войне, остановилось перед этим кладбищем фактов»/ «alles, was ich seither über den Krieg gedacht hatte, hörte auf vor diesem Friedhof der Tatsachen» [Glaeser 2014: 246]. Постепенно детские игры, в которых имитируются война и враг, начинают вызывать в нем отвращение. Герой утрачивает доверие к авторитетам - к отцу и школе. Чтение Гомера представляется ему «аллегорической подделкой» настоящих знаний о войне, и рассказчик в духе «новой деловитости» критикует своих учителей: «Были профессора, которые не имели понятия о Вердене и его жертвах, зато знали снаряжение мирмидонян Ахилла до мелочей»/ «Es gab Professoren, die von Verdun und seinen Opfern keine Ahnung hatten, dafür aber die Ausrüstung von Achills Myrmidonen bis ins Kleinste kannten»[Glaeser 2014: 293]. Критика школьной системы в романе Глезера заключается в том, что получаемые учениками знания не соответствуют их опыту, в силу чего чтение Одиссеи вызывает всеобщее отторжение. Школа в романе Глезера выступает не столько как институт подавления, как в романах Томаса и Генриха Маннов, сколько в контексте проблемы познания – как институт, скрывающий правду. Глезер пытается доказать, что несмотря на то, что его поколение не было на войне, оно знает, что такое война, и потрясено её бессмысленностью так же, как участники, при этом наблюдение и интерпретация увиденного трактуются в романе как путь прозрения героя.

Таким образом, романы Й. Рота и Э. Глезера отражают поиски «новой деловитости» на путях создания художественного произведения как подлинного свидетельства переходной эпохи, представленного очевидцем – то есть, «отчета». Для данной жанровой модификации романа характерно повествование из перспективы рассказчика - непосредственного свидетеля

событий, стремящегося повествовать о них подчеркнуто объективно, непредвзято, тем самым придавая роману характер документа. Важную роль в них выполняют предисловия, призванные подчеркнуть не вымышленный характер произведения. Декларируемый в предисловии Рота принцип противопоставления сочинительства и наблюдения реализуется во фрагментарной композиции произведения, в которой «отчет» рассказчика сочетается с документами. Важной коммуникативной стратегией, подчеркивающей подлинность романных событий, становится установленное тождество между рассказчиком и автором романа – Йозефом Ротом. Перспектива непосредственного свидетеля романных событий не характерна для поздних романов писателя. У Глезера эффект подлинности обеспечивается «наивной» перспективой наблюдателя-ребенка, познающего окружающий мир, пытаясь осмыслить разрозненные зрительные впечатления.

2.4. «Роман факта». Документ в структуре романов Эрика Регера «Уния сильной руки» и Эрнста Оттвальта «Ибо ведают они, что творят»

Термин «роман факта» («Tatsachenroman») использован Эрнстом Оттвальтом (1901-1943) для обозначения жанровой специфики своего романа «Ибо ведают они, что творят» («Denn sie wissen, was sie tun», 1931). Содержание этого романа строится на реальных фактах о функционировании юридической системы в Германии, подтвержденных приводимыми в тексте романа документами. Фактический материал о работе крупного предприятия в двадцатые годы лег и в основу романа Эрика Регера «Уния сильной руки» («Union der festen Hand», 1931). Эти романы объединяет не только проблематика - они посвящены функционированию социальных механизмов и общественных институтов в Германии, но и принцип использования реальных документов для создания правдивого образа действительности.

При этом эти романы представляют собой сложное сочетание документальности и вымысла: в них действуют вымышленные герои, фиктивная биография которых связана с реальными событиями.

В основу романа Э. Регера положены реальные события и процессы, происходившие на заводе Круппа в городе Эссен, где между 1919 и 1927 годами Регер работал вначале в бюро статистики, а затем - издателем заводского журнала «Круппше Миттайлунген». Регер создал множество репортажей о Рурской области, которые были использованы им в романе. В год своего издания роман был награжден премией имени Генриха фон Клейста, переведен и издан в России в 1934 году. В фашистской Германии роман был запрещен и сожжен из-за выраженной симпатии автора к марксистским идеям и критического изображения набирающей силы нацистской партии. Хотя в целом роман не имеет выраженной политической и партийной тенденциозности. Как и большинство авторов Веймарской республики, касающихся в своих произведениях роста популярности нацизма, Регер недооценивает опасность, которая исходит от этого процесса. В 1978 году роман был экранизирован. «Уния сильной руки» считается одним из наиболее значительных немецкоязычных индустриальных романов XX века.

Действие романа Регера охватывает развитие Рурской области в период между Первой мировой войной и началом всемирного экономического кризиса. Пять частей романа посвящены пяти историческим этапам: слом Германской империи, революция, инфляция, фаза стабилизации и новый кризис. В романе изображено развитие предприятия Риш-Цандер, попытки рабочих добиться больших прав, получать не благотворительную помощь, а участвовать в распределении прибыли. «Уния сильной руки» – так назван союз крупных промышленников - в свою очередь, стремится сохранить существующий порядок вещей.

В романе Регера сильно влияние натуралистической поэтики. Изображение крупного предприятия и тема бунта перекликаются с романом

Э. Золя «Жерминаль» [см. Hermand 1971: 153]. Но редукция героев, их индивидуальности, психологии, частной жизни, предпринятая Регером, превращение их в симптомы отдельных социальных процессов является радикальным воплощением принципов «новой деловитости» и обоснованной самим Регером «эстетики точности» («Präzisionsästhetik»). Герой представляет собой некую функцию, выполняемую на производстве или во время революционных волнений. Своеобразие романа, по мысли Й. Херманда, заключается в том, что образ коллективного героя, возникший в литературе, посвященной событиям Первой мировой войны, Регер применил к «производственному роману» [Hermand 1971: 156].

Романы Регера и Оттвальта имеют предисловия, дающие читателю представление о задачах, которые ставит перед собой автор. Эти предисловия отличаются от предисловий романов-отчетов, хотя в них также говорится о правдивости произведения. Речь здесь, однако, идет не об опоре на собственные наблюдения, а об использовании автором документов. Предисловие романа Регера носит название «Инструкция по применению» («Gebrauchsanweisung»), подчеркивающее функциональную направленность романа. Идея, объединяющая предисловие Регера с романами-отчетами состоит в полемике с жанром романа как таковым. Читатель, по мысли Регера, не должен «обманываться» относительно жанровой принадлежности его книги. Несмотря на обозначение «роман», речь здесь идет не о «действительности лиц» (т.е. героев), а «действительности вещи» («die Wirklichkeit einer Sache») [Reger 1991: 9]. Роман Регера имеет подзаголовок «Roman einer Entwicklung» - в русском переводе «роман одной эволюции», что является перефразированием термина «Entwicklungsroman» - «роман воспитания». Если в романе воспитания речь идет о становлении человека, то у Регера - о процессе экономического развития целого региона. То есть, изменение положения героя в художественной реальности произведения, для Регера не менее важно для позиционирования своего произведения как «не романа», чем опора на документ. В своей программной статье

«Публицистическая функция поэзии», Регер высказывает мысль о том, что «изображение характера не может больше служить поводом к тому, чтобы высосать душевное состояние незнакомца», характеры должны «оцениваться как состояния», а ситуации – как «симптомы» жизни общества [Reger 2000a: 191]. С его точки зрения, художественное произведение должно быть обращено к разуму читателя и исследовать свое время. Таким образом, перед читателем – индивидуальное авторское жанровое образование: «роман одной эволюции», в котором развитие предприятия воссоздается с опорой на документ.

Объектом писательского интереса Регера были отношения власти и рабочих, распределение полномочий в структуре предприятия и, кроме того, вопрос о манипуляции общественным мнением. Борьба старого и нарождение нового жизненного уклада составляют идейный центр романа. Регеру удается изобразить наиболее важные общественные тенденции 1920 годов: технизацию жизни, инфляцию и экономический кризис, изменение быта в условиях экономического развития, роль средств массовой информации. Роман поистине энциклопедичен, поскольку обо всем этом рассказывается обстоятельно, с привлечением цифр и точных данных. Особенность романа состоит в том, что реальные имена и названия предприятий в нем изменены: вместо названия «Крупп» автор использует «Риш-Цандер», а название «Уния сильной руки» - вместо «Имперского союза немецких промышленников». М. Укер пишет, что промежуточное положение романа Регера между художественным и документальным воспроизведением исторической действительности вызывало определенные проблемы рецепции, ведь читатель не мог определить, где вымысел, а где факт [см. Uecker 2007: 314]. То обстоятельство, что реальные события и лица скрыты за вымышленными именами говорит о намерении автора не столько сообщить читателю факты, сколько раскрыть механизмы реально происходящих в обществе процессов. С другой стороны, изменение реальных имен и использование вымышленных персонажей оставляет за

автором определенную свободу, не обязывает его в точности передавать действительный ход событий. Сюжет романа, носителем которого выступают герои, также строится на сочетании вымышленных элементов (событий личной жизни героев) и фактических (если речь идет о событиях общественной жизни, например, о бунте рабочих на предприятии). Романные события происходят как будто в реальном социально-историческом контексте, изображенном с почти научной достоверностью и с опорой на документ. Исходя из высказанных в предисловии задач, эти надиндивидуальные процессы в романе более важны, чем герои, поэтому их достоверное документальное воссоздание - главная задача автора. Особенность использования документов в романе Регера состоит в том, что документы не сохраняют в романе своей изначальной структуры, поскольку автор стремится не к фрагментарности, а к сложному синтезу документального и художественного.

В романе Регера присутствует повествователь, стремящийся к нейтральности и объективности. Объем его знаний близок «всеведению», которое обеспечивается опорой на документы и реальную информацию. Этот повествователь совмещает позиции публициста, обобщенно представляющего тенденции современного развития общества, и ученого, анализирующего цифры, факты, статистику. Многие части романа представляют собой не изображение, а сообщение информации. Повествователь излагает факты о развитии Рурской области, об условиях труда и жизни разных слоев общества. В композицию произведения включены части, являющиеся, по сути, нехудожественными: перечисление фактов, анализ статистических данных. Вот пример подобного перечисления (сообщения) из экспозиции романа: «На таком тесном пространстве было собраны семьдесят пять процентов немецкой добычи угля и стали, восемьдесят процентов добычи чугуна, двадцать пять железнодорожного транспорта, тридцать пять внутреннего судоходства, тридцать три производства электричества и пятнадцать процентов сбережений»/ «Auf so

engem Raum waren fünfundsiebzig Prozent der deutschen Stahlkohlenförderung vereinigt, achtzig der Roheisengewinnung, fünfundzwanzig des Eisenbahnverkehrs, fünfunddreißig der Binnenschiffahrt, dreiunddreißig der Stromerzeugung und fünfzehn der Spareinlagen» [Reger 1991: 13].

Начиная экспозицию с краткого описания внешнего вида города, Регер настойчиво повторяет, что в его внешнем виде и истории не было ничего особенного. Описания здесь предельно общи и расплывчаты. Тем самым создается примечательный контраст между статистической точностью (цифр и фактов) и неопределенностью пейзажа, подчеркивающий второстепенность последнего. Есть основания согласиться с Й. Штайгервальдом в том, что вопрос об эстетической привлекательности индустриального города в романе Регера не только остается без ответа, но даже сама постановка такого вопроса невозможна, поскольку «взгляд на город с позиции эстетики не позволяет увидеть его своеобразия» [Steigerwald 2005: 257]. Регер часто использует в романе прием сухого перечисления фактов, цифр, точных данных, подчеркивая тем самым, что роман основан на доскональном знании ситуации. Например, сообщается, что поместье Цандеров располагалось в двенадцати километрах от города, что в колонии шахтеров, где проживает Григушис, с каждой стороны улицы располагаются двадцать семь домов, что ширина двора каждого дома составляет пять метров сорок сантиметров. Стремление к синтезу художественного образа и реального факта проявляется в стилистике романа, текст которого насыщен экономической лексикой и терминологией.

Регер не только изображает тот или иной объект, но и пытается объяснить его функциональное назначение. С этой точки зрения особенно интересны индустриальные пейзажи:

«Поэтому это был, если посмотреть точнее, не настоящий, наивный пейзаж, а защищенная законом территория отдыха, которая стремилась, используя идиллическое разнообразие и относительно здоровую вегетацию удовлетворить правомерную потребность индустриального населения в

наслаждении природой, и с помощью многочисленных летних кафе и «красивых видов» внести свой вклад в решение социальных вопросов»/ «Deshalb war es, wenn man genau hinsah, keine richtige, naive Landschaft, sondern eher ein gesetzlich geschütztes Erholungsgelände, das sich anstrengte, mit idyllischen Abwechslungen und einer verhältnismäßig gesunden Vegetation den berechtigten Ansprüchen der Industriebevölkerung auf Naturgenuß entgegenzukommen, und überdies mit einer Fülle von Sommerwirtschaften und „schönen Ansichten“ zur Lösung der sozialen Frage beizutragen» [Reger 1991: 22].

Как и Деблин в романе «Берлин - Александерплац» и Р. Музиль в романе «Человек без свойств» Регер используют прием, когда пейзаж заменяется метеорологической сводкой. Во второй книге романа А. Дёблина при изображении площади Розенталер Плац дается сводка погоды, в которой говорится о расширении области низкого давления над Германией и о температурах, ниже обычных. Комментария к этой сводке нет, но этот фрагмент может быть воспринят как часть мотива холода в романе, создающего атмосферу опасности и одиночества в большом городе. У Регера вторая книга романа открывается подробнейшей информацией о погоде в революционную зиму, он детально повествует о климатических аномалиях - резком потеплении и исчезновении снега, указывая на показатели барометра и говоря о движении холодного фронта. Но и в романе Регера эта информация превращается в символ: нарушение привычного положения вещей связано с революционной ситуацией. А использование им слова «Wettersturz» вызывает ассоциацию с понятием «Sturz der Monarchie» - «слом монархии» [Reger 1991: 132].

Подобно многим художникам «новой деловитости», Регер испытывает восхищение перед техникой и ищет доступный и понятный язык для описания производства. В своих статьях начала 1930-х годов («Новые темы и истрепанная литература» («Neue Themen und abgenutzte Literatur», 1931), «Мир машин и романтика садовой беседки» («Maschinenwelt und

Gartenlaubenromantik», 1930) Регер критикует романы современных авторов, пытающихся передать новую технизированную реальность с помощью традиционных литературных приемов. Способы представления современной техники в романе «Уния сильной руки» основаны на метафоре, разнообразных сравнениях, что делает возможным для непосвященного читателя, представить, как выглядит тот или иной элемент производства: так, песок, покрывающий деревянные формы, сравнивается с «трико вокруг мускулов атлета» [Reger 1991: 27], а валы - с морскими львами, формы, в которых отливается металл - с чемоданами, бутылками и даже с произведениями искусства. Метафоричность соединяется с фотографической точностью при описании процессов: «Мозг, чувства, нервная система этой машины, которая несла в себе спасительное средство от любой неполадки, были совершеннее, чем у любого человека»/«Das Gehirn, das Gefühl, das Nervensystem dieser Maschine, die für jede Störung ein Heilmittel in sich trug, war vollkommener, als es bei einem Menschen je sein könnte»[Reger 1991: 427].

Несмотря на то, что Регер настаивал на отказе от героя, в его романе, в определенном смысле, есть главный герой - это крановщик Адам Григушис. Григушис становится одним из лидеров революционных событий и руководителем профсоюза, но довольно быстро разочаровывается в возможностях рабочих изменить свое положение. Вместе с поражением рабочего движения угасает его энергия. При этом Адам, как и другие персонажи, то исчезает из авторского внимания, то появляется в отдельных эпизодах. Автор романа не стремится представить биографию героя в полноте. Характер и индивидуальность Адама в романе не важны, но его судьба позволяет продемонстрировать логику исторических событий, значимых для региона. Приватность, эмоциональный мир героев функционируют в романе лишь как один из факторов экономического развития. Частная жизнь героев изображена только в некоторых эпизодах, в основном развитие сюжета происходит на производстве, в бюро. Формула, с помощью которой Регер обрисовывает членов «Унии сильной руки», может

быть применена ко всем героям романа: «Хотя отдельный человек здесь еще был личностью, он не имел частной судьбы, чувствовалась профессиональная индивидуальность, а не человеческая»/ «Zwar bestand das Einzelwesen hier noch als Persönlichkeit, aber nicht mehr als Privatschicksal, eine berufliche Individualität, keine menschliche war spürbar» [Reger 1991: 295]. Кроме этого, пользуясь термином самого Регера, его герой – только «симптом», Адам - симптом инертности социально-политической системы, не способной к изменениям.

Адам Григушис – индивидуалист. В начале романа он пытается действовать в одиночку: вести переговоры от имени рабочих, добиваться изменения их положения, но обстоятельства оказываются всегда сильнее его. Регер дает следующую оценку роли своего героя в развитии предприятия: «Он принадлежал к числу маленьких соединителей мировой истории, которых провидение избирает регуляторами, когда великие совершают глупости. Обычно их трагедия в том, что когда они еще в разгаре своей работы, все улаживается само по себе»/ «Er gehörte zu jenen kleinen Verbindungsmännern der Weltgeschichte, die von der Vorsehung als Regulatoren bestellt sind, wenn die Großen Dummheiten machen. Es ist gewöhnlich ihre Tragik, daß noch während sie in voller Tätigkeit sind, alles sich schon wieder eingerenkt hat» [Reger 1991: 30].

Одна из центральных проблем романа – вопрос о возможности и смысле человеческого действия. Герои романа не являются движущей силой сюжета. Подобно хроникеру, Регер следует за периодами исторического развития, а не за этапами частной жизни героев, показывая, что изменения происходят под воздействием поступков многих людей, являются результатом сложного взаимодействия разных мотивов и обстоятельств. Действия героев часто влекут за собой непредвиденные для них последствия. Во многих эпизодах важна роль случайности или ошибки: например, когда кайзер посещает не тот цех, который был запланирован для визита и встречает там вместо поддержки со стороны рабочих настороженное молчание. Центральное

событие романа - революционные волнения на заводе Риш-Цандер - начинаются после гибели рабочего литейного цеха, случившейся из-за неправильно поставленного врачебного диагноза. Поддаваясь эмоциям, герои могут принять то или иное решение, важное в их личной судьбе, имеющее последствия и для развития предприятия, часто непредвиденные. В силу того, что исторические и социальные процессы происходят не так, как рассчитывают их участники, развитие общества в романе предстает как иррациональный процесс.

В первых двух книгах романа рассказывается о протестных настроениях на заводе Риш-Цандер и о ноябрьской революции. Образы бунта, революции позволяют автору обратиться к изображению толпы. Продолжая традиции Золя и Гауптмана, Регер демонстрирует иррациональность и спонтанность поведения толпы, её подчиненность инстинктам. Толпа не готова к осмысленным и целенаправленным действиям и не обладает решимостью. В нескольких эпизодах романа показано, как случайный выкрик провоцирует волнения. Рабочих объединяют не общие цели, а усталость, голод и страх того, что их отправят на фронт. Иррациональное и жестокое начало свойственно лишь отдельным личностям, которые могут усилить эмоциональный настрой толпы - в романе Регера это слесарь Валковиак. Революция трактуется автором как событие, результаты которого в наименьшей мере можно контролировать и просчитывать. Революция зависит «не от принципов», а от «нюансов», а участники «неподготовленной революции» очень быстро лишаются способности что-либо изменить, поэтому её итог - неразумная и кровавая бессмыслица [Reger 1991: 167].

Коллективным героем романа является не только масса рабочих, но и «Уния» промышленников. Каждый из членов «Унии» «обладал» лишь «той степенью индивидуальности, которая была дозволена его видом внутри современной стадии существующего экономического развития»/ «So sehr also diese Industriellen sich voneinander unterschieden, so verfügte doch jeder von

ihnen nur über dasjenige Maß von Individualität, welches ihm die Gattung innerhalb des augenblicklichen Stadiums der bestehenden Wirtschaftsordnung gestattete» [Reger 1991: 119]. Важным преимуществом промышленников в романе является умелое использование ими приемов коммуникации и манипуляции, перед которыми рабочие оказываются бессильными.

Коммуникация между участниками производства играет ключевую роль в романе Регера, позволяя понять, почему были приняты те или иные решения. Поэтому в нем много сцен переговоров или выступлений, основанных на документальном материале. В «Инструкции» Регер поясняет, что «если в речах отдельных персонажей встречаются места, которые звучат особенно неправдоподобно, то мы имеем дело с действительными высказываниями ведущих умов нации, или по крайней мере с ходом мысли, к которому они восходят» [Reger 1991: 9]. Многие приведенные в романе речи героев являются документальными вкраплениями в художественное целое романа. В «Инструкции» Регер пишет, что размышлял над необходимостью выделить в тексте эти фрагменты, но отказался от этого, ведь читатель сам способен отличить «чужой» текст. Для того, чтобы показать, как с помощью речи возможно манипулировать общественным сознанием, Регер не только передает речь, но и воссоздает контекст, в котором она произносится, изображает внутреннее состояние оратора и реакцию слушателей на неё. Важна не только информация, содержащаяся в документе, но и его воздействие на людей, воссоздаваемое художественными средствами. Например, в сцене переговоров бастующих рабочих с уполномоченным семейством Риш-Цандер финансистом Хибенштайном, Регер показывает, как смущены переговорщики изысканной обстановкой и непривычной вежливостью Хибенштайна. Адам Григушис, почувствовавший это и не уверенный в себе, не смог сформулировать требования рабочих. Хибенштайн, точно прогнозирующий эффект своих слов, произносит пространный монолог, в котором объясняет невозможность выполнения

требований рабочих, но заканчивает его шуткой, чем завоевывает их доверие. В считанные дни забастовка прекращается.

Каждая из частей романа Регера заканчивается публикацией из газеты «Генеральанцайгер», по времени совпадающей с событиями периода, изображенного в этой части романа. Газетные статьи не совпадают с содержанием романа, а дают более общую информацию о произошедших событиях. Для того, чтобы составить представление о реально произошедшем, читатель должен сопоставить текст романа и газетную публикацию. «Генеральанцайгер» сообщает об уже свершившихся событиях, а текст романа позволяет воспроизвести причинно-следственные связи, проследить зарождение и развитие тенденций как в обществе в целом, так и на примере отдельных персонажей.

Тем самым документ и нарратив равноправны в романе и необходимы автору для создания целостной картины мира. Регер придавал огромное значение этому взаимодействию документального и художественного начал. Не случайно в «Инструкции» он поясняет, что после финальной части он специально не помещает публикации из «Генеральанцайгера», поскольку читатель должен представить содержание газеты самостоятельно. Здесь налицо авторская ориентация на активного читателя, способного осмыслить все дискурсы романа в их взаимодействии и целостности.

Необходимо отметить иррациональную составляющую в авторской трактовке действительности: власть неконтролируемых общественных процессов над человеком безгранична и, по мысли Регера, любая попытка вмешаться в их ход может привести к неожиданным последствиям. Авторское отношение к изображаемым событиям остается нейтральным, но в финале романа звучат горестные размышления о том, куда же движется немецкое общество. Эти размышления могут принадлежать как повествователю, так и его герою.

Немецкий писатель Эрнст Оттвальт (настоящее имя Эрнст Готтвальт Николас, 1901-1943) был автором социально-критических романов «Покой и

порядок» («Ruhe und Ordnung», 1929) и «Ибо ведают они, что творят» («Denn sie wissen, was sie tun», 1931). На протяжении жизни политические взгляды этого автора менялись: в юности он был сторонником праворадикальных идей, даже участвовал в 1920 году в Капповском путче. Затем Оттвальт резко изменил политическую позицию и в начале 1930-х годов сотрудничал с Бертольдом Брехтом в создании сценария фильма «Куле Вампе или кому принадлежит мир?» («Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?», 1932). Оттвальт создал одну из первых книг, в которой были описаны причины подъема национал-социалистического движения в Германии и его возможные катастрофические последствия «Германия, проснись! История националсоциализма» («Deutschland erwache! Geschichte des Nationalsozialismus», 1932). В марте 1933 года эта книга была сожжена вместе с другими запрещенными в гитлеровской Германии книгами. Оттвальт вынужден был покинуть страну, он эмигрировал из Германии в Данию, а затем в Советский Союз, где он был заподозрен в шпионаже, арестован и через несколько лет погиб в лагере под Архангельском.

Одним из самых известных романов Оттвальта стал его роман о немецкой юстиции Веймарской республики «Ибо ведают они, что творят». Эта книга была замечена видными критиками - Куртом Тухольским и Георгом Лукачем. Тухольский в духе функционального подхода к искусству, пишет, что роман Оттвальта «заслуживает внимания» не столько «как художественное достижение, но как пособие по борьбе с подобной юстицией» [Tucholsky 1932, URL: http://www.textlog.de/tucholsky-ottwalt-wissen.html]. Герой романа - судья Фридрих Вильгельм Дикманн – вымышленный персонаж. Но его судьба связана с судебными процессами, действительно происходившими в Германии в 1921-1931 гг. Эти процессы в романе изображены с опорой на реальные документы, о чем говорится в предисловии романа. Оттвальт подчеркивает, что не только процессы, но и их оценки персонажами романа «основаны на фактах» («als Tatsachen aus den Jahren 1920-1931 belegbar»), а читатель, сомневающийся в их подлинности,

может затребовать в издательстве подтверждающие документы [Ottwalt 1931: 7].

Роман Оттвальта предлагает способ включения документа в художественный текст через сознание персонажа, изучающего эти документы. В силу этого роль героя в романе Оттвальта - достаточно противоречива. С одной стороны, в жанровом отношении роман Оттвальта близок роману воспитания, который предполагает концентрацию внимания на судьбе героя. Здесь изображаются стадии взросления героя: студенческие годы, первая любовь, начало карьеры юриста в провинции, переезд в Берлин. С другой стороны, уже в первой главе романа автор задается вопросом: «Нужно ли знать о ландсгерихтсрате Дикмане что-то еще?» [Ottwalt 1931: 9], намекая на то, что его герой ничем не примечателен. Герой, как нам представляется, нужен автору формально, для соединения воедино документов, свидетельствующих о разнообразных судебных процессах. С другой стороны, важнейшей проблемой, поставленной в романе, является познание и самопознание. И именно герой романа – это инстанция, которая оценивает, интерпретирует события собственной жизни и ситуации своей юридической практики. Каждое судебное дело в романе предстает в нескольких ракурсах: как бесстрастный юридический документ, с точки зрения человека, совершившего преступление, в оценке Дикманна и в оценке автора. При этом Оттвальт акцентирует разрыв между тем, как рассматривается преступление с точки зрения юридической системы, и тем, что произошло на самом деле. На протяжение всего романа его герой пытается осмыслить это противоречие.

На наш взгляд, преступность изображается Оттвальтом несколько одномерно. Все персонажи - преступники в романе похожи между собой и отсылают к распространенному в литературе этого периода образу героя-креатуры, описанному в работе Летена. Оттвальд даже использует в романе само понятие «креатура». Большинство из изображенных им преступников нарушают закон от голода, безысходности и отчаяния. Другая категория

преступников - выходцы из привилегированных слоев общества, которые из всех судебных процессов выходят победителями. В изображении представителей криминалитета присутствует достаточно ощутимое влияние натурализма. Нарушение закона в романе часто связывается с физиологическими факторами: дурной наследственностью или психической болезнью. Как и в произведениях натуралистов, особенности воспитания, алкоголизм, голод, нищета в романе Оттвальта трактуются как факторы, фатально ведущие к преступлению.

Документ в этом романе вовсе не предстает как источник «правды». Напротив, Дикманн постоянно видит различия между тем, как тот или иной случай выглядит «на бумаге» и в действительности. Так, в одном из первых процессов, в котором участвует юный Дикманн, разнорабочий Макс Холле осужден за то, что украл лошадиную попону. Автор изображает умственно отсталого человека, которому не досталось места в ночлежке. Холле тщетно пытался согреться и, наконец, совершил кражу в конюшне своего бывшего хозяина. В документах по процессу значится, что Холле – преступник-рецидивист, способный к побегу, потому что уже несколько раз был осужден на небольшие сроки за кражи. Когда Дикманн своими глазами видит этого правонарушителя, он осознает, что Холле не должен представать перед судом, потому что не отвечает за свои действия. Из перспективы Холле преступление представлено как полубессознательный поступок. Но в системе юридических норм его деяние однозначно классифицируется как нарушение закона, которое должно повлечь за собой соответствующее наказание.

Противоречие между интерпретацией жизненного факта правовой системой, и тем, что произошло на самом деле, является ключевой проблемой романа. Дикманн наблюдает суды по разным делам: уголовный суд, гражданский суд, процесс над политическими преступниками. Таким образом, в романе предстают разные общественные проблемы: это и кризис семейных ценностей, и ужасающая нищета, и безысходность. Но в центре

внимания автора не проблемы сами по себе, а то, как судебная система справляется с ними и то, как воспринимает происходящее «винтик» этой системы – герой романа. Во время учебы Дикманн восхищался логичностью закона, который позволяет четко классифицировать любое преступление. Но столкнувшись с процессом Макса Холле и другими, Дикманн начинает сомневаться в юридической системе. Одна из идей романа состоит в том, что в период Веймарской республики в юриспруденции продолжают использоваться как старые, так и новые законы, порой противоречащие друг другу. Но в целом система ценностей кайзеровской Германии, исходящая из признания привилегированности отдельных слоев общества, определяет судебную практику республики. Осознание несовершенства системы вызывает у Дикманна отчаяние, что дает повод героям, критически оценивающим происходящее, считать его порядочным человеком. Не только Дикманн, но и остальные служители закона знают о его несовершенстве, но все бездействуют для сохранения личного спокойствия.

Отчаяние Дикманна вызвано не столько состраданием к осужденным, сколько страхом перед неизвестностью и необходимостью принимать самостоятельные решения. Этот страх символически выражен в кошмарном сне Дикманна: он идет в темноте по полю, не видя его границ, и подозревает, что на самом деле это замерзшее озеро, в которое он может в любой момент провалиться. Дикманн – человек, столкнувшийся с переходной эпохой, не способный принять вызов нового времени. Ему нужны четкие установленные правила, границы. Дикманну присущи сомнения в ценностях старого мира, а новое мышление требует от него смелости и слишком большой внутренней работы. При звуках джаза Дикманн начинает размышлять о падении нравов, с недовольством наблюдает за раскрепощением поведения членов своей семьи: например, за тем, как его сестра проводит вечера вне дома. Поначалу самой подходящей средой для себя Дикманн считает провинциальный городок Пегелау, в котором сохранились патриархальные устои, но затем он сталкивается с порочностью системы и в этом маленьком мирке. Получая

жизненный опыт, герой расширяет свое знание, что приводит его к нервному срыву. В финале романа Дикманн приговорил инвалида войны, просившего милостыню, к заключению в работном доме. Попрошайничество было запрещено законами Веймарской республики, но этот человек был безработным и должен был содержать больную мать на крохотное пособие. Дикманн, постоянно думающий об этом деле, решает посетить работный дом. Он увидел нечеловеческие условия жизни в этом заведении и на мгновение осознал безвыходность этой ситуации. Из-за потрясения Дикманн оказывается в нервной лечебнице. Доктора находят для произошедшего понятное и удобное объяснение: усталость, нервный срыв. Тем самым они интерпретируют прозрение как болезнь и убеждают героя не брать на себя слишком большую ответственность. Дикманна утешает их диагноз, поэтому он остается в привычной системе координат, не будучи способным измениться сам или попытаться изменить систему. Принять вызовы нового времени оказывается невыполнимой задачей для Дикманна. Оттвальт показывает героя, пережившего прозрение, но оставшегося пассивным, хотя «ведает, что творит».

Георг Лукач в работе «Репортаж или образ» размышляет о романе Оттвальта как о характерном явлении всей литературы «новой деловитости», поскольку он работает «средствами репортажа» вместо «устаревшего» «вымышленного действия» [Lukacs 1971: 35]. Лукач отмечает способность автора представить в живой и интересной форме проблемы немецкой юридической системы. При этом сам жанр романа Оттвальта, определяемый Лукачем как роман-репортаж, становится объектом его критики. Лукач пишет о кризисе традиционного психологического повествования, но и роман Оттвальта Лукач подвергает критике на том основании, что в нем происходит лишь нанизывание отдельных фактов. Говоря о структуре романа-репортажа, Лукач утверждает, что она служит лишь отображению, но не пониманию действительности, указывая на формальные проблемы, связанные с «поэтикой факта»: отдельный факт, отдельная деталь могут

совпадать с реальностью, но не могут отразить её во всей полноте [Lukacs 1971: 42]. Кроме того, по мнению Лукача, автор не смог создать убедительный образ индивидуального становления и развития героя в отличие от романистов классического реализма.

Отвечая на критику Лукача в статье «Роман факта» и формальный эксперимент» («Tatsachenroman und Formexperiment», 1932) Оттвальт объясняет, что создание его романа обуславливается функциональным подходом к литературному произведению. Его роман преследует иную задачу по сравнению с реалистическим романом: автор хочет продемонстрировать читателю реальную действительность, а не создать художественный образ. По мнению Оттвальта, роман факта, демонстрирующий реальные события, заставляет читателя сделать собственные выводы, а роман традиционный дает возможность лишь наслаждаться прочитанным, оставаясь в границах литературы [см. Ottwalt 2000: 150]. Оттвальт пишет о необходимости «практических последствий» прочтения художественного произведения, которые не возникают после прочтения классиков и требуют новой формы - романа-факта.

Таким образом, в романе «Ибо ведают они, что творят» Оттвальт противопоставляет любую систему, интерпретирующую жизнь с помощью традиционных принципов, и реально свершившийся жизненный факт. Это противопоставление продемонстрировано им на примере юридической системы, но сама проблема шире, чем несовершенство закона. Не случайно, в заглавие романа вынесена проблема познания, роли знания в современном обществе. Знание обеспечивают не абстрактные системы, которые лишь упрощают реальную жизнь, а непредвзятый опыт и личное наблюдение. В таком понимании роли факта Оттвальт выступает как представитель «новой деловитости», с характерным для неё сближением позиций писателя и журналиста. Но процесс познания в романе связан с главным героем, его индивидуальным внутренним развитием и прозрением. Однако образ Дикманна достаточно схематичен, поэтому и проблема познания не обретает

в романе той многозначности и глубины, которую, как представляется, заслуживает.

Таким образом, роман факта представляет собой роман, в котором вымышленный сюжет включает в себя отдельные реально произошедшие события, воссоздаваемыми с опорой на реальный документ. И Регер, и Оттвальт полемизируют с традиционным жанром романа, отказываясь от вымысла и сокращая роль героя. Герой выполняет функцию связующего элемента между воссоздаваемыми фактами, которым уделяется порой больше внимания, чем ему. В силу этого в романах факта много элементов чисто описательных, перечисления, нанизывания фактов. Документ является частью художественной реальности романа, предстает из сознания героя. Сочетание вымышленного сюжета с документализмом в изображении социально-исторического контекста проявляет художественный поиск авторов «новой деловитости», цель которого - обновление жанра романа, способного адекватно отобразить реальность.

2.5. Монтаж и анализ социальной действительности: Эдлеф Кеппен «Отчет войск» и Рудольф Бруннграбер «Карл и двадцатый век»

Если поэтика романа факта основывается на синтезе между нарративом и документом, то романы «новой деловитости», использующие монтаж, акцентируют разрыв между ними как различными способами восприятия и изображения событий. Документ в этих романах предстает по большей части вне связи с сюжетом и сознанием героя, как параллель романному действию. В основе этих романов - принципиальная несовместимость индивидуального опыта и сложной реальности большой истории, предстающей как нагромождение отдельных фактов, установление связи между которыми требует напряженной работы читателя.

По определению В. Иванова, в широком «эйзенштейнообразном» смысле монтаж - «это такой принцип построения любых сообщений (знаков,

текстов и т. п.) культуры, который состоит в соположении в предельно близком пространстве-времени (хронотопе, по Бахтину) хотя бы двух (или сколь угодно большего числа) отличающихся друг от друга по денотатам или структуре изображений, самих предметов (или их названий, описаний и любых других словесных и иных знаковых соответствий) или же целых сцен (в этом последнем случае обычно опредмечиваемых)» [Иванов 1988: 137]. В. Е. Хализев подчеркивает, что использование монтажа влечет за собой интеллектуализацию произведения, позволяет продемонстрировать разноплановость и широту мировосприятия художника [Хализев 1999: 178-180]. Элементы монтажа присутствуют в той или иной степени в произведениях искусства разных эпох, но в первой трети двадцатого века, в рамках модернизма, монтаж, как способ расположения в непосредственном соседстве звеньев без очевидной связи между ними, становится ведущим изобразительным принципом.

О возникновении особой жанровой разновидности «романа-монтажа» в литературе XX века говорит Н.Т. Рымарь. Исследователь утверждает, что «целое» романа-монтажа «открыто смонтировано из разнородных фрагментов и организовано по принципу «симультанности»[Рымарь 1999: 65]. Вслед за ним И.Г. Драч обосновывает в своих работах концепцию, согласно которой необходимо различать романы с монтажной техникой как композиционным и повествовательным принципом и особую жанровую разновидность: роман-монтаж [см. Драч 2010, 2013]. Как замечает исследовательница, роман-монтаж традиционно связан с осмыслением большого города в модернистской культуре. Взаимосвязь между развитием урбанизма и становлением форм монтажа в искусстве усматривает и И. В. Кукулин [см. Кукулин 2015: 72 - 81]. Именно образ большого города главенствует в наиболее значительных образцах жанра романа-монтажа – «Уллисе» Дж. Джойса, романе «Манхэттен» Дж. Дос Пассоса или романе «Берлин - Александерплац» А. Дёблина. Вместе с тем, существуют и попытки применить монтажную технику и к изображению исторической

действительности, как, например, в романе Б. Пильняка «Голый год» [см. Драч 2010: 21]. Роман-монтаж отражает модернистскую концепцию мира как хаоса, раздробленность мировосприятия современного субъекта.

Характерной особенностью романа – документально-художественного монтажа в «новой деловитости» является то, что в нем фактический и документальный материал привлечен для отражения не только большого города, но и других сфер – войны, социальных проблем. Поэтика монтажа используется в «новой деловитости» для социального анализа. Толчком к подобным экспериментам послужил роман Дёблина «Берлин - Александерплац».

В романе Эдлефа Кеппена «Отчет войск» («Heeresbericht», 1930) документ и нарратив соединены с помощью монтажа. Роман повествует о судьбе добровольца Первой мировой войны Адольфа Райзигера, который постепенно осознает бессмысленность происходящего и становится пацифистом. Убеждения героя воспринимаются окружающими как проявление безумия и в финале романа герой оказывается в больнице для умалишенных. Этот роман во многом автобиографичен: Кеппен был участником войны, вначале воевал с убежденностью и самоотдачей, но в конце войны пережил тяжелый душевный кризис [см. Schafnitzel 2003: 326].

Помимо истории героя в романе вне какой-либо системы представлены разнообразные и разноплановые документы – как реальные отчеты и распоряжения, отрывки газетных статей, реклама, так и – в гораздо меньшем объеме - вымышленные: письма матери героя, его сослуживцев. Документальный материал выделен в отдельный фрагмент текста. Само название романа «Отчет войск» концентрирует внимание именно на документах, формирующих в сознании современников представления о войне. Как следует из романа, эти представления искажены. Ощущение абсурдности этих документов, рассказывающих о военных успехах, дающих предписания о том, как вести себя на поле боя, возникает при сопоставлении с непосредственным опытом участника войны. Герой романа, Райзигер,

вначале воспринимающий все происходящее как данность, сталкивается с массовой бессмысленной гибелью людей, теряет своих сослуживцев, видит искалеченную газовыми атаками природу. Его эмоциональное состояние представлено в основном из внешней точки зрения, но опыт героя позволяет понять, почему в финале романа он говорит о войне как самом страшном преступлении, к которому сам причастен.

Противопоставление индивидуального свидетельства и официального документа осуществляется автором с помощью двух эпиграфов к роману. Первый эпиграф: «Тем, кто помог мне выжить» - говорит о трагическом личном опыте самого автора, пережившего войну. Второй эпиграф - цитата из распоряжения службы цензуры о нежелательности создания книг о войне лицами, которые в силу своего положения не могут «правильно» осознать «связи» между происходящими событиями [Köppen 1930, URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/heeresbericht-6321/1].

Оценка документа в романе Кеппена во многом близка той, которую дает Оттвальт в романе «Ибо ведают они, что творят». В романах Оттвальта и Кеппена реальность, изображенная художественными средствами, контрастирует с образом мира, возникающем при прочтении документов. При этом и герой Оттвальта, и герой Кеппена приходят в финале романа к безумию, вызванному невозможностью найти смысл в происходящем с ними. Если герой Оттвальта быстро соглашается с объяснением его состояния как проявления безумия, герой Кеппена не отказывается от своего прозрения. В финале романа представлен довольно обширный внутренний монолог героя, подводящий итог его развития: «С меня довольно. И я больше в этом не участвую. И я больше в этом не участвую. – А тогда Вы смеетесь и жалеете меня. Уберите руку мне со лба, крикнул я врачу, я не хочу, чтобы меня утешали. Меня не нужно жалеть, я не болен, я не безумен, я не хочу, чтобы меня прощали, я говорю Вам, я знаю, что делаю. Война – самое большое преступление из тех, что я знаю. Я виновен в нем»/ «Nun ist es genug. Und ich mache nicht mehr mit. Und ich mache nicht mehr mit. – Aber dann lachen Sie und

bedauern mich. Nehmen Sie die Hand von meiner Stirn, habe ich den Arzt angeschrien, ich will nicht getröstet werden. Ich bin nicht zu bedauern, ich bin nicht krank, ich bin nicht verrückt, ich will nicht entschuldigt werden, ich sage Ihnen, ich weiß, was ich tue. Der Krieg ist das größte Verbrechen, das ich kenne. Ich habe schuld an ihm» [Köppen 1930 URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/heeresbericht-6321/1].

С другой стороны, использование Кеппеном техники монтажа, существенно отличает его роман от романа Оттвальта. Во-первых, Кеппен использует разнообразный документальный материал, фрагменты которого связаны между собой и с историей героя во многом ассоциативно. Роман посвящен не только противоречию между трактовкой происходящего в официальных документах и непосредственным индивидуальным опытом, но и абсурдности, разлитой в атмосфере военного времени, затрагивающей различные сферы быта, культуры, образования, политики. Диссонансом по отношению к трагизму военного опыта звучит не только пафос официальной пропаганды, но и реклама различных товаров в условиях голода, и объявления о цирковых представлениях, посвященных событиям войны. Разрыв между тем, что видит герой, и официальными сообщениями по мере развития романного действия усиливается. Документы не представлены из перспективы Райзингера, они не оцениваются героем, не являются частью сюжета. История героя и смонтированные документы равноправны и дополняют друг друга в создании широкой картины действительности без авторского комментария. Связь между отдельными фрагментами текста должен установить, в первую очередь, читатель. Используемая в романе монтажная техника позволяет подчеркнуть не только разрыв между индивидуальным опытом и его официальной интерпретацией, но и невозможность увидеть смысл в войне как таковой. Не случайно завершает роман не сообщение о пребывании героя в психиатрической лечебнице, а простое сообщение о числе погибших на войне.

Монтажная техника, при использовании которой нарратив и нехудожественный материал равноправны, использована и в романе австрийского писателя Рудольфа Бруннграбера «Карл и двадцатый век» («Karl und das zwanzigste Jahrhundert», 1933), бывшего ярким проявлением тенденций «новой деловитости» в австрийской литературе. Этот роман представляет собой необычный способ применения техники монтажа для исследования социальной действительности. Композиция романа включает в себя две сюжетные линии, которые, как следует из названия, равноправны - это судьба Карла Лакнера от рождения до смерти, и «двадцатый век» - то есть исторический контекст его жизни. Как и многие социальные романы «новой деловитости», роман Бруннграбера представляет собой историю социальной деградации героя. Заурядный «маленький человек» Карл Лакнер мечтает с юности о скромной работе учителя, которая когда-нибудь позволит ему спасти от нищеты мать, «маленькую женщину». Но начинается Первая мировая война и Карл уходит на фронт, как и его пьяница-отец, которого Карл винит во всех лишениях своей семьи. Мать умирает, не дождавшись его возвращения, отец гибнет на фронте. Вернувшись домой, Карл не может найти работу, потому что за годы войны родилось очень мало детей и учить становится некого. Карл отправляется на несколько лет за границу, где перебивается случайными заработками. Так и не обретя своего дома за рубежом, он возвращается в Вену и снова оказывается в ситуации, когда необходимо начинать карьеру с самого начала, хотя ему уже за тридцать. В период всемирного экономического кризиса Карл теряет и скромную должность служащего, он остается без жилья, без поддержки близких, в полном одиночестве. В финале романа Карлу отказывают в выплате пособия по безработице, ничто не может удержать его от отчаяния, и в припадке безумия Карл набрасывается на тех, кто пытался ему помочь. В заключающем роман отрывке из газеты сообщается о самоубийстве безработного Карла Лакнера.

По своему сюжету роман Брунгграбера очень близок роману «Маленький человек - что дальше?» Г. Фаллады. Здесь авторское внимание также обращено к «маленькому человеку», которому свойственны скромные мечты о частной жизни, порядочность, вера в справедливость. В условиях кризиса этот герой становится жертвой обстоятельств, складывающихся для него фатальным образом, и во многом из-за своей наивности не способный выжить. Исследователь Дж. Хъюджес противопоставляет романы Фаллады и Брунгграбера на том основании, что у Брунгграбера сделан бóльший акцент на взаимосвязях частной истории и широкого исторического контекста, в то время, как роман Фаллады сфокусирован, прежде всего, на судьбе героев: «Этот аналитический подход к повествованию заметно контрастирует с более узкой перспективой, типичной для берлинских «социальных» романов» [Hughes 2009: 217]. Стоит подчеркнуть, что романе Брунгграбера исторический контекст не только представлен значительно подробнее, чем у Фаллады, но и является столь же значимым, как и история героя. В этом плане роман Брунгграбера в бóльшей степени связан с требованием «новой деловитости» о сокращении роли героя. Своеобразие романа Брунгграбера заключается не только в большей «историчности» и «аналитичности», но и в своеобразнии художественного решения взаимодействия судьбы героя и исторического контекста: они соединяются с помощью монтажа. Традиционно герой социального романа «вписан» в определенную среду и эпоху. В романе Брунгграбера социально-исторический контекст представлен в принципиально ином ключе, чем сюжетная линия героя. Социальные обстоятельства эпохи предстают как нехудожественный текст, информация о современных экономических и политических тенденциях, как отдельные факты и статистические данные. Эти элементы часто лишены эксплицированной причинно-следственной связи друг с другом. От жизни героя автор резко переходит к событиям большого масштаба и наоборот, что придает роману сложную монтажную структуру.

Распад структуры романа Бруннграбера на историю героя и историко-экономический контекст также свидетельствует о кризисе традиционного «биографического» повествования: одной лишь биографии героя теперь недостаточно для изображения сложнейших процессов, происходивших в европейском обществе первой трети XX века.

Монтажная техника предполагает ассоциативную взаимосвязь частей. Это одновременно и распад художественного мира на отдельные элементы и их соединение в процессе восприятия в более сложное единство. В начале романа говорится о событиях, которые, на первый взгляд никак не связаны с судьбой героя: о возникновении идеи рационализации у американского экономиста Ф.В. Тейлора в конце XIX века. Повествователь как будто с удивлением пишет о возможности сопоставления идей Тейлора и судьбы Карла Лакнера: «В этот момент (1893) и Карл Лакнер пришел в этот мир. В родильном доме 17. Венского округа, в Гернальсе. Отделенный 6000 километрами от мистера Тейлора и 37 лет спустя по смене поколений. … Разница между этими жизненными мирами была столь большой, что здесь стоит не просто сказать: в 1893 году Карл Лакнер пришел в этот мир, а: один из 40 миллионов кричащих червячков, которые были рождены тогда, был началом человека, осознавшего себя позднее Карлом Лакнером» / «In diesem Augenblick (1893) kam auch Karl Lackner zur Welt. Im Findelhaus des 17. Wiener Gemeindebezirks, in Hernals. Mithin 6000 Kilometer von Mr. Taylor entfernt und nach 37 Jahren der Generationenfolge. … Der Unterschied zwischen den beiden Lebenswelten war so groß, daß es angezeigt ist, hier nicht einfach zu sagen: im Jahr 1893 kam Karl Lackner zur Welt, sondern: einer von den 40 Millionen schreienden Würmern, die damals geboren wurden, war Anfang eines Menschen, der sich später seiner als Karl Lackner bewußt wurde» [Brunngraber 1988: 19]. Повествователь в романе балансирует между двумя перспективами: перспективой «большой истории» (тогда герой представляется ему «червяком»), и перспективой персонажа. В романе используются определенные стратегии перехода от истории героя к

историческому контексту. Так, в начале романа постоянно звучит мотив «незнания» - обо всех событиях «большого» мира неизвестно «маленькой женщине»: «О политике маленькая женщина знала только, что в парламенте часто бывают споры с чехами. … Совсем ничего маленькая женщина не знала о VI Всемирном конгрессе мира, который заседал в эти дни в Антверпене…»/ «Von der Politik wußte das kleine Weib lediglich, daß es im Parlament mit den Tschechen oft Scherereien geben sollte. Gar nichts wußte das kleine Weib vom VI. Weltfriedenkongreß, der im Augenblick in Antwerpen tagte …» [Brunngraber 1988: 21]. В начале романа возникает ощущение паралепсиса – информация о политике, экономике, истории кажется избыточной, ведь она, на первый взгляд, никак не связана с судьбой семьи Лакнер. В некоторых эпизодах история героя объединяется с фактами с помощью параллелизма: так, маленький Карл рисует разноцветным мелом лампу на бумаге черного цвета, и эта лампа выглядит ярче, чем в реальном мире. После этого повествователь говорит об ожиданиях народов в начале двадцатого века: «В эти дни и народы верили в то, что входят в более светлую эру» /«In diesen Tagen glaubten auch die Völker in eine lichtere Ära einzugehen» [Brunngraber 1988: 28]. Когда Карл обменивается с одноклассниками марками с изображением Мадагаскара, Ньюфаунлендских островов и Сиама, Франция и Англия договариваются об этих территориях. Одна из идей романа состоит в том, что в то время, когда в мире происходит бурное экономическое развитие, Карл и его семья терпят лишения. Но чаще всего связь между судьбой Карла и историческими событиями эксплицитно проявляется лишь в их одновременности, что создает эффект симультанности событий разного масштаба.

Показывая героя в историческом контексте, повествователь воздерживается от эксплицированного аналитического комментария о том, как воздействуют на героя исторические события. Так, в начале романа историческая информация свидетельствует о подготовке к Первой мировой войне, о которой герой еще не знает, но которая будет иметь трагические

последствия для его семьи. Связь между идеей Тэйлора о рационализации, оказавшей огромное влияние как на экономическое развитие в двадцатом веке, так и на возникновение массовой безработицы в конце 1920-х, и судьбой героя, ставшего жертвой этой безработицы, устанавливается посредством соположения всех составляющих текста романа. Ключевым для объединения мистера Тэйлора и Карла Лакнера и образования своеобразной композиционной «рамы» становится мотив поезда: Тэйлор, по выражению автора, способствовал «установке рельсов», по которым «катился» двадцатый век, а в финале романа герой в отчаянии бросается под поезд. Соединение сюжетной линии Карла и социально-исторического контекста с помощью монтажа приводит к тому, что, с одной стороны, включенность его судьбы в исторический контекст очевидна, но вывод о том, каким образом те или иные события повлияли на героя, должен стать результатом интенсивной работы читателя, соединяющего в своем сознании фрагменты, входящие в роман.

Роман «Карл и двадцатый век» написан под влиянием идей венского философа и социолога Отто Нейрата (1882-1945) [см. Hughes 2009]. О. Нейрат развивал так называемый «Венский метод изобразительной статистики», который лег в основу современных пиктографических стандартов, оформившись в систему визуального языка «International System of Typographic Picture Education» или «Isotype». Его самый известный труд «Международный визуальный язык» («The International Picture Language») был опубликован в Лондоне в 1936 году. Влияние Нейрата на интеллектуальную жизнь Вены было значительным. Он ставил перед собой задачу создания моделей представления информации, не упрощенных, но при этом доступных широкой публике. Представление информации должно было дать возможность увидеть связи между различными фактами социально-экономической ситуации. Особое значение для него имела статистика, изучение которой могло позволить рабочим лучше понимать движущие силы современного общества. Бруннграбер работал вместе с

Нейратом над созданием Музея общества и экономики в Вене (GWM, Gesellschafts-und Wirtschaftsmuseum, Wien). Именно Нейрат дал Бруннграберу идею создания романа о современности, в котором будет изображена зависимость человека от основных тенденций развития техники, экономики, статистики.

В своем романе Р. Бруннграбер соединяет не разнородный документальный материал, а только историю героя и информацию о социально-историческом и экономическом развитии. По мысли автора, история и экономика не могут быть осмыслены с помощью художественного языка. Автор находит для них иной, более адекватный способ отражения. В соответствие со стилем «новой деловитости» в романе дано много цифр и точных дат, усиливающих референтность текста, укореняющих его в реальной действительности и дающих объективную информацию, не нуждающуюся в комментариях. Так, говоря о последствиях Первой мировой войны, повествователь указывает количество погибших: 130 000 французов, 180 000 англичан. За этим следуют данные о процветающей военной промышленности: было произведено 2000 винтовок, 2500 минометов, 9000 автоматов, 14 миллионов килограмм пороха. Итог войны в романе представлен подчеркнуто дистанцированно. В структуре текста появляется отдельный фрагмент - смета войны:

«Война была закончена, та, что поглотила пятую часть всего состояния человечества, а именно 126 миллиардов долларов со стороны главных сил. На эти деньги человечеству можно было бы дать:

10 000 садовых улиц с 1000 семейных коттеджей в каждом ……..100 миллиардов $

100000 домов для детей-сирот ……..10 миллиардов $

50 000 школ ……15 миллиардов $» [Brunngraber 1988: 129]

Принципиальная ориентация на информирование читателя в простой и доступной форме связана как с идеями Нейрата, так и с «новой деловитостью».

Возвращаясь к образу Карла Лакнера надо отметить, что Бруннграбер изображает заурядного человека, жизненный опыт которого во многом совпадает с опытом читателя, потому читателю было легко идентифицировать самого себя с этим персонажем. Карл Лакнер живет интуитивно и интерпретирует свою жизнь с помощью простых, понятных ему категорий. Он нуждается в упорядоченности окружающего мира. Все, что выламывается из привычной логики, его пугает. Герой не способен критически посмотреть на происходящее, поскольку он исповедует наивные идеалы: жизнь, окружающий мир для Карла – это своего рода моральная инстанция. «Мир» в романе выступает как абстрактный, схематичный и обобщенный образ, в сознании героя получающий антропоморфные характеристики. Этот мир в представлениях Карла отождествляется с родительским домом. Мир не может быть не прав, и, если на героя обрушиваются несчастья, это означает, что виноват он сам. Герою необходимо чувство «доверия к миру» («Weltvertrauen»). С одной стороны, это результат воспитания в семье: «вера в правильный порядок вещей» складывается у Карла из отцовского уважения к авторитетам и порядочности матери [Brunngraber 1988: 49]. Чтение книг (например «Оливера Твиста») убедило юного Карла в том, что необходимо смиряться с нищетой своей семьи, и утешаться тем, что доброе сердце помогает преодолеть все невзгоды. После потери семьи доверие Карла к миру возрастает: «Карл верил в то, что он так любил мир, солнечный свет, сияющие улицы, людскую толпу, небо и прохладный воздух, то есть все, жизнь, только потому, что они должны были заменить ему родительский дом. Раз у него не было дома, он искал его в мире, доверился бесконечному» /«Karl glaubte auch zu entdecken, daß er die Welt, daß er den Sonnenschein, die funkelnden Straßen, das Menschengetriebe, den Himmel und das Laue in der Luft, kurz, dass er alles, das

Leben, nur deshalb so liebe, weil es ihm das Elternhaus ersetzen müsse. Da er ein Daheim nicht gehabt hatte, suchte er es in der Welt, vertraute er sich dem Unendlichen an» [Brunngraber 1988: 78]. Наивность свойственна «маленькому человеку» как типу литературного героя. Карлу Лакнеру это качество помогает в некоторых ситуациях: он проявляет стойкость на фронте, справляется на какое-то время с ощущением одиночества.

Но в такую сложную и трагичную эпоху, как XX век, недостаточно одной только веры в лучшее. По мысли Бруннграбера, именно в двадцатом веке события большой истории напрямую определяли жизнь человека: «На самом деле все в этом мире находилось в отношениях со всем и никогда человек не был столь беспомощной, брошенной между рушащимися горами вещью, как сейчас» /«In der Tat, alles in der Welt stand nun zu allem in Beziehung und nie war der Mensch ein so ohnmächtiges, zwischen stürzende Gebirge verschleudertes Ding gewesen wie jetzt» [Brunngraber 1988: 101]. Как мы можем заметить, повествователь не только представляет, но и анализирует образ своего героя, живущего, по его мысли, в мире собственных иллюзий: «…именно этот оптимизм изолировал его от истинных мировых связей тем более, что, если посмотреть в общем, он ничего о них не знал» /«…gerade dieser Optimismus isolierte ihn von den wirklichen Weltzusammenhängen umso mehr, als er, aufs Ganze gesehen, auch nichts von ihnen wußte» [Brunngraber 1988: 119].

Тем не менее, когда столкновение с «двадцатым веком» - войной и всемирным экономическим кризисом - грозят герою гибелью, он начинает сомневаться в своих идеалах. Потрясением для него становится Первая мировая война, хотя поначалу он поддается всеобщей предвоенной эйфории и верит, что государство позаботится о его матери. Но увидев тяжело раненых на вокзале города Гродек, Карл ощущает, что «эта горсть войны взорвала границы мира» [Brunngraber 1988: 89]. Городокское сражение передано из перспективы героя. Карл ощущает себя животным, которое привели на бойню. Эта мысль могла бы стать началом ревизии собственных

представлений, заставить героя задуматься о причинах войны, об экономических и политических процессах, предшествовавших её началу. Но Карл способен испытывать лишь отчаяние из-за несправедливости, неразумности окружающего мира, и в конце войны Карл пытается забыться, как и его отец, в алкоголе. Даже став свидетелем всеобщего кризиса и неразберихи в конце войны, Карл не интересуется политическими вопросами, он испытывает отвращение к ним. Он принимает происходящее как данность, и продолжает считать, что все беды его семьи связаны с алкоголизмом отца.

Столь же явный разрыв между тем, как герой воспринимает окружающий мир, и тем, что происходит на самом деле, очевиден и в главах, посвященных всемирному экономическому кризису. Нищета оборачивается для героя многочисленными унижениями, он должен бороться за выплату пособия и в конечном итоге становится бездомным. На это Карл пытается реагировать в соответствие со своим характером: он не пытается понять происходящее, а ищет утешения в солнечном свете, летнем воздухе. Герой не может приспособиться к жизни в той страшной нищете, в которой он оказался. Как и Иоганнес Пиннеберг, герой Фаллады, Карл не может изменить своим моральным принципам и работать в полукриминальной среде или жить на положении «содержанта». Чувство собственного достоинства не позволяет ему остановиться в квартире хозяйки, сестра которой занимается проституцией, поэтому он переселяется в ночлежку. На какой-то момент в нем поднимается чувство возмущения: Карл «теряет уважение к миру» и осознает, что «привязанность к ложной романтике» превращает маленького человека в пушечное мясо. Но ненависть к миру, которую Карл внезапно ощущает - это эмоциональная, даже инстинктивная реакция на происходящее, далекая от понимания или прозрения. От отчаяния поведение героя становится все менее рациональным. Так, он тратит половину оставшихся у него денег на размещение в газете объявления о поиске работы. Ему кажется, что этим поступком он «проверяет»

справедливость мира. Он убежден в необходимости жертвы для того, чтобы удача снова улыбнулась ему. Поведение Карла многим напоминает реакцию Биберкопфа на «удары» судьбы: как он может оставаться порядочным, если окружающий мир столь плох, что не дает ему такой возможности?

В финале романа Бруннграбера герой как будто начинает проявлять больший интерес к происходящему в окружающем мире. Во многом это происходит из-за вынужденного безделья: он проводит час перед витриной, рассматривая фотографии и заголовки из газет. В этот момент он соприкасается с историей, ведь пресса сообщает о безработице во всем мире. Но большинство сведений, которые узнает Карл, представлены как коллаж цитат, которые герой воспринимает отстраненно, без рефлексии о своей судьбе. Эмоциональность оказывается губительной для героя, не способного осмыслить свое положение и испытывающего ложные надежды.

Позиция автора романа тоже не является исключительно рациональной. «Мир», «двадцатый век» изображены в романе как почти одушевленный противник, с которым сталкивается Карл, что придает самой истории генерализованное звучание и мифологический обертон. С одной стороны, автор рационально объясняет причины социальной деградации героя, но с другой стороны, в романе часто звучит мотив «неизбежности», выраженный в метафорах: «ход неизбежного» /«der Gang des Unentrinnbaren» [Brunngraber 1988: 32], «неизбежное марширует» /«Das Unentrinnbare auf dem Marsch» [Brunngraber 1988: 37], «мировая судьба» /«Weltschicksal» [Brunngraber 1988: 66]. Эти метафоры усиливают ощущение фатальности катастрофы, надвигающейся на героя. Сама рационализация Тейлора, о которой Бруннграбер говорит в начале романа, воплощенная в двадцатые годы, имеет неожиданные последствия. В соответствие с этим, в романе звучит сравнение Тейлора с «учеником чародея», открывшим «шлюз неизбежного развития» из-за использования принципа власти интеллекта над человеком и материалом [Brunngraber 1988: 160].

В финале романа герой впадает в безумную агрессию, превращается в полуживотное, способное на преступление от отчаяния. Авторская позиция по отношению к герою лишена сочувствия. В романе Фаллады «Маленький человек - что дальше» Йоханнес Пиннеберг также почти утрачивает человеческий облик, но любовь близких помогает ему вернуть чувство собственного достоинства. В финале романа Брунграбера изображена окончательная моральная деградация героя, ставшего опасным для окружающих, хотя и осознающего глубину своего падения. При этом ситуация Карла не является окончательно безвыходной: в самые тяжелые моменты возникают какие-то новые способы выживания, но часто они предполагают моральный компромисс, принять который герой не может.

В финале романа монтаж используется в несколько ином виде, чем ранее: автор приводит несколько отрывков из газетных сообщений. Гибель героя изображена в короткой газетной сводке о происшествиях, подчеркнуто дистанцированно. За сообщением о самоубийстве следует отрывок о результатах исследования Чарльза Майе о том, что человек стоит не больше и не меньше, чем четыре марки, если оценить все вещества, которые содержатся в его теле. Но за этим сообщением следует заключительный фрагмент о том, как над тысячью журавлей, погибших в Южной Африке из-за налетевшего урагана, кружили другие журавли и скорбели о них. Автор сопоставляет гибель человека, воспринимаемую в современном мире с безразличем, с гибелью животного. Но возможно, образ журавлей призван выразить его надежду на то, что сострадание является инстинктом, свойственным даже животным, и поэтому у человеческого общества есть шанс не допустить повторения трагической судьбы героя романа.

Таким образом, центральная проблема романа – это горизонт понимания героем событий большой истории. Карл не может быть «выше» обстоятельств, поскольку он практически ничего не знает о происходящем в мире и не стремится к знанию. Поэтому он жертва не только двадцатого века, но и собственного незнания. Монтаж нарратива и информации в романе

многократно усиливает контраст между мировосприятием героя и реальной действительностью.

Как уже говорилось ранее, герой романа – самый обычный, заурядный человек, с которым современный читатель мог бы идентифицировать себя. Но, благодаря привлечению исторической информации с помощью монтажа, читатель оказывается в большей степени информированным о причинах событий, чем герой. В силу этого читатель способен воспринять судьбу героя не только эмоционально, но и аналитически, с определенной дистанцией. Автор дает читателю возможность самостоятельно проследить логику взаимодействия между судьбой героя и историческим контекстом, что делает процесс чтения аналитичным. Исторический материал в романе создает ситуацию восприятия, чем-то похожую на брехтовский «эффект отчуждения», когда сочувствие герою сочетается с критической рациональной оценкой его поступков. Тем самым, роман выполняет просветительскую задачу: он не просто информирует, но и провоцирует рефлексию читателя.

Таким образом, жанровое своеобразие романов, использующих монтаж документа и нарратива, состоит в следующем. Эти романы подчеркивают разницу между индивидуальным опытом, изображенным с помощью художественных средств, и фактом, отраженным в нехудожественном тексте. В этих романах акцентируется проблема индивидуального познания и прозрения, и в этом они близки «роману факта». Отличия этих жанровых модификаций романа состоят в том, что в романах, использующих монтаж документа и нарратива, нехудожественный материал предстает не из сознания героя, не включен в реальность героя, а служит параллелью к сюжету романа. Он активизирует сознание читателя. Одновременно с этим, тот факт, что в романах этого типа используется крайне разнородный документальный материал, элементы которого соединены друг с другом и с нарративом ассоциативно, позволяет автору

представить нецелостный образ мира, познание которого требует напряженных усилий по соединению его фрагментов воедино.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ II

Стремление правдиво изобразить свою эпоху, создать «поэтику факта» побуждает писателей «новой деловитости» использовать в своих романах различные формы документализма. Литература XX в. в целом – время расцвета жанров художественно-документальной литературы, становившихся наиболее востребованными в периоды исторических катаклизмов. Развитие документализма в XX в. обусловлено и влиянием медиа, в которых действительность отображается в не измененном виде. Это влияние важно для оформления специфики документальной поэтики «новой деловитости». Принцип документализма осмысляется в её рамках в связи со сближением литературы и прессы, литературы и кинематографа, в связи с чем в ней формируются представления о произведении как отчете и авторе как наблюдателе. Развитие документализма в литературе XX в. влечет за собой становление различных жанров документально-художественной литературы, своеобразие которых обусловлено как типом используемого документа (личное свидетельство или официальный документ), так и избираемой повествовательной стратегией. В целом жанры документально-художественной литературы в XX в. тяготеют к тому, чтобы становиться индивидуально-авторскими жанровыми образованиями.

В «новой деловитости» можно выделить три жанровые модификации романа, связанные с использованием принципа документализма: роман-отчет, роман факта и роман – документально-художественный монтаж. Особенностью романов «новой деловитости», использующих документ, является то, что в этих романах действуют вымышленные герои и их сюжет также является вымыслом, но для изображения исторического и социального контекста романных событий активно привлекается документ. Принцип документализма определяет особенности композиции и повествовательной

структуры этих романов. Предисловия к документально-художественным произведениям Й. Рота, Э. Регера, Э. Глезера, Э. Оттвальта содержат полемику с традиционными представлениями о романном жанре, настраивают читателя на то, что перед ним не вымысел, а результат наблюдений автора или документ.

В романе-отчете документальное начало выражается в том, что эта жанровая модификация романа представляет собой свидетельство участника или очевидца событий, при этом акцентируется мотив наблюдения. В романах факта и романах, использующих монтаж, нехудожественный материал включен в текст романа, в отдельных случаях сохраняя свою структуру. Особенностью романов факта является редукция роли персонажей, служащих лишь «зондом» для демонстрации тех или иных общественных тенденций, отображенных с помощью документа. Документ при этом интегрирован в художественную реальность произведения, осмыслен его героем. В романах, использующих монтажную технику, фрагменты нехудожественного материала, соединенные друг с другом ассоциативно, являются нехудожественной параллелью к романному действию, они призваны активизировать читательское внимание. В целом романы «новой деловитости», в которых используется принцип документализма демонстрируют поиск таких способов отображения действительности, которые бы соответствовали установкам этого движения на правдивость, объективность и просвещение читателя. Включение в текст романа документа как гарантии правдивости текста проявляет кризис представлений о всезнающем авторе, о возможности изобразить мир во всей полноте из позиции одного субъекта.

Глава 3.
«НОВАЯ ДЕЛОВИТОСТЬ» КАК ПОЭТИЧЕСКИЙ РЕСУРС И ОБЪЕКТ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ В РОМАНЕ А. ДЕБЛИНА «БЕРЛИН - АЛЕКСАНДРПЛАЦ»

3.1. Литература – язык – реальность: проблема натурализма в эстетических работах Альфреда Деблина

Альфред Дёблин – автор, чьи высказывания о литературе и искусстве достаточно сложно подвергаются систематизации. Склонный к провокационным выступлениям, он часто высказывает противоречивые взгляды в работах, созданных в один временной период. Ранее уже говорилось об отношении Дёблина к проблеме творческой личности и действенности художественного слова, о его взглядах на «кризис романа», отторжение им поэтики традиционного психологизма, принципе «киностиля», проблеме факта и познания, взаимодействия литературы и журналистики. В эстетических работах Дёблин неизменно касается категорий, важных в контексте «новой деловитости», хотя его взгляды и не соответствуют в полной мере принципам этого течения. В. Беньямин, который в целом достаточно скептически относился к «новой деловитости», в работе «Роль евреев в немецкой культуре» («Juden in der deutschen Kultur», 1935) говорит о том, что феномен «новой деловитости» «воплощен особенно последовательно» именно Дёблином [Benjamin 1991: 813].

Роман «Берлин - Александерплац» явился вершиной творчества Альфреда Дёблина. В нем в наиболее полном виде нашли свое воплощение все те поэтологические принципы, которые были высказаны Дёблином в его теории. Именно этот роман рассматривается в контексте проблемы отношения Дёблина к «новой деловитости». Созданный Дёблином в 1929 году, роман «Берлин - Александерплац» появился раньше, чем большинство наиболее важных социальных романов «новой деловитости» - будь то романы Э. Кестнера, И. Койн, Э. Регера или Г. Фаллады. Дёблин выступил в

нем как новатор не только в плане экспериментального построения, основанного на соединении художественного повествования и монтажа документов, но и в плане проблематики. По сути, именно в нем впервые воплощены все те проблемы, которые занимали романистов «новой деловитости» в дальнейшем. Дёблин воссоздал атмосферу Веймарской Германии, соединяющую ощущение трагизма и праздника, обратился к проблемам жизни мегаполиса, строительства, транспорта, безработицы, изменившихся гендерных ролей и другим. Безусловно, роман Дёблина не исчерпывается социальной проблематикой, он опирается на натурфилософскую концепцию писателя, кроме того, в нем находят отражение и его размышления о природе искусства, в силу чего особую роль в нем играет метаповествование.

Противоречивость эстетических взглядов Дёблина особенно ярко проявляется в суждениях о взаимоотношении литературы и реальности и о вопросе о значении формы. Если в одних работах («Романистам и их критикам», «Заметки к роману», «Искусство не свободно, а действенно: ars militans») Деблин жестко критикует сосредоточенность художника на формальном эксперименте; то в других– высказывает позиции, близкие эстетизму («Искусство, демон и общность», «Писательство и поэзия»). Как пишет У. Дронске, «В текстах Дёблина по теории литературы накладываются друг на друга различные уровни аргументации, из которых их создатель развивает проблему отношения («объективной») действительности и («литературной») текстуальности: Дёблин выступает одновременно за радикальный реализм и радикальную обособленность литературы от нелитературной действительности …» [Dronske 1998: 113]. Для Дёблина-теоретика важен вопрос о правде искусства, о познании, о близости художника к ученому. С другой стороны, Дёблин понимает искусство как суверенную сферу, его правдивость и действенность связаны с поиском адекватного воплощения в слове. Среди категорий, важных для Дёблина-теоретика в контексте этих проблем, необходимо выделить проблему

натурализма и проблему языка. Все работы Дёблина пронизывает вопрос о слове, о языке как средстве познания и отражения действительности с одной стороны и как объекте осмысления, обыгрывания, обновления в творчестве художника, с другой.

Дёблин, как никакой другой художник двадцатых годов много рассуждает о натурализме. Понятие натурализма получает в работах Дёблина различную трактовку: натурализм представляет собой и «дух» современного технизированного мира, и литературное явление, и философский принцип, или «натуризм». В отличие от других авторов «новой деловитости», которые, говоря о натурализме, имеют в виду, прежде всего, французский натурализм, объектом осмысления Дёблина стала эстетическая теория немецкого натурализма – концепция Арно Хольца.

Еще в ранней программной работе «Футуристическая техника слова» («Futuristische Worttechnik», 1913) Деблин восклицает: «Натурализм, натурализм; мы все еще недостаточно натуралисты»/ «Naturalismus, Naturalismus, wir sind noch lange nicht genug Naturalisten» [Döblin 2013: 112]. В этой работе Дёблин требует отказа от «стиля» в его понимании: «мы не хотим никакой красоты, никаких украшений, никакого стиля, ничего внешнего, только твердость, холод и пламя, слабость, трансцендентное и потрясающее без упаковки» [Döblin 2013: 112]. Правдоподобие для Дёблина – это, прежде всего, вопрос верно найденного слова. Поэтому критика футуризма, осуществляемая Деблином, основывается на отрицании попыток Ф.Т. Маринетти разрушить грамматические структуры языка. Перенасыщенность футуристических текстов ассоциациями Дёблин объявляет «вредным эстетизмом»: «Вы можете сокращать предложения, закручивать придаточные, можете поставить каждое отдельное слово, существительное, прилагательное, глагол, наречие, именно так вы исключительно близко подойдете к реальности» [Döblin 2013: 115]. В завершение «Берлинской программы» Дёблин вновь высказывает требование натурализма: «Натурализм это не исторический «изм», а холодный душ,

который снова и снова разражается над искусством и должен разражаться» [Döblin 2013: 122].

В 1920 годы появляются и другие статьи Дёблина о натурализме – «Признание натурализма» («Bekenntnis zum Naturalismus», 1920) и «Дух натуралистической эпохи» («Der Geist des naturalistischen Zeitalters», 1924). В статье «Дух натуралистической эпохи» понятие натурализма имеет культурологический смысл, Дёблин связывает с ним явления современной ему эпохи – отказ от мистицизма, усиление роли науки, урбанизацию, экспансию города. Все эти явления должны, по его мнению, быть осмыслены современным искусством, принимающим участие в жизни общества. В статье «Натурализм, но какой» «(Naturalismus, aber was für einer», 1922) Дёблин вновь призывает отказаться от экспериментирования со стилем и объявляет натурализм направлением, не ставящим во главу угла вопрос художественной формы. Но в этой работе появляется другая важная для Дёблина идея: о личности художника, которая должна проявляться в его творчестве. Полемически заостренно Дёблин призывает: «Прочь от холста, от краски, от слова, от тона, «показать как угодно, что ты есть, и кто ты таков» [Döblin 1990: 136]. Эта концепция получает развитие в позднейших работах Дёблина, в особенности в «Структуре эпического произведения», и она вступает в противоречие с идеей эстетически нейтрального художника, характерной для натурализма и «новой деловитости».

В конце 1920 годов в статьях Дёблина все настойчивее звучит идея о разделенности сфер искусства и реальности. В работе «Писательство и поэзия» («Schriftstellerei und Dichtung», 1928) Дёблин вновь осмысливает многие вопросы, бывшие в центре внимания «новой деловитости»: литература и репортаж, фантазия и наблюдение. В этой статье он приходит к выводу: «Литература» и «реальность» -это само по себе противоречие» [Döblin 2013: 203]. Современная литература, констатирует Дёблин, «движется» между «полюсами» репортажа и художественного произведения, при этом низведение искусства до «практичного, полезно-понятного» Дёблин

оценивает как «вырождение» («Entartung») [Döblin 2013: 205]. Рассуждая в этой работе о фантазии, Дёблин говорит о том, что она может быть «точной» и «неточной», при том, что поэзия предполагает «зрение, острее обычного и чувство правды, как у ученого» [Döblin 2013: 207]. Искусство трактуется Дёблином теперь не как воссоздание реальности средствами языка, а как удаление от нее. Созданный художником мир существует, по мысли Дёблина, наравне с эмпирическим, являясь не его частью, а дополнением к нему: «Это дополнение к реальности, эта организация реальных данных, зафиксированных в слове – это писательская работа и человеческое «творческое» достижение» [Döblin 2013: 203].

Схожая идея, о том, что искусство является не отражением, а дополнением к реальности, высказана Деблином в его работе, посвященной поэту и теоретику натурализма Арно Хольцу. Направление эстетических поисков Хольца во многом близко той эволюции, которую пережил Дёблин в своём творчестве. Хольц испытывал особый интерес к новым техническим способам воспроизведения окружающего мира и их применению в литературе. Для него открытие новых стратегий повествования, связанных с фотографическим отображением внешнего облика предметов и фиксацией звуков, было более важной задачей художника, нежели анализ действительности. В этом состояло его отличие от других теоретиков немецкого натурализма, таких как Конрад Альберти [см. Möbius 1982: 18]. В докладе «От старого к новому натурализму» («Vom alten zum Neuen Naturalismus», 1930) Дёблин полемизирует с формулой Хольца «Искусство есть природа минус x» («Kunst=Natur weniger x»), где «x» - это творческая манера художника, заставляющая его преобразовывать природу [об этой формуле см. Кудрявцева 2016: 127-128]. По мнению Хольца, искусство стремится к тому, чтобы стать как можно ближе к природе. Деблин утверждает, что природа – лишь материал, используемый художником, а центральным звеном в математической «формуле» искусства является именно «икс» - художник, его талант, поэтому: «Произведение искусства

есть природа плюс художник» /«Kunstwerk=Natur plus Künstler» [Döblin 2013: 264]. Главная заслуга Хольца, по мнению Дёблина, заключается в обновлении художественного языка, в использовании Хольцем звучащей разговорной речи как литературного материала. В эссе о Хольце Дёблин сформулировал принцип, согласно которому натурализм диалектически связан с эстетизмом: занимаясь поиском нового пути проникновения в реальность, автор вырабатывает свой язык, и его интерес к «правде жизни» становится неотделимым от поиска нужного слова и внимания к художественной форме: «В этот «Фантазус» втиснута половина реальности, история, география, литература, - дальняя реальность, - а затем искусство, ремесло художника побеждает эту реальность. Это почти диалектический процесс» [Döblin 2013: 269].

Одной из основополагающих работ Дёблина, представляющей собой значительный вклад в теорию романа, было его эссе «Структура эпического произведения» («Der Bau des epischen Werks», 1929). В этой работе Дёблин также затрагивает вопрос правдивости художественного произведения. Основная мысль эссе – движение романа к эпосу, охватывающему «элементарные, основополагающие ситуации человеческого бытия» («Grundsituationen»), которые по своей «истинности, правдивости и силе свидетельства выше каждодневных правд» [Döblin 2013: 218]. Художественный текст не передает реальные события, но, тем не менее, обладает убедительностью для читателя. Творческий процесс, по мысли Дёблина, состоит из двух шагов: писатель должен очень близко подойти к реальности, «её деловитости, её крови, её запаху», а затем «проникнуть в нее» [Döblin 2013: 219], приблизившись к тем самым основополагающим вопросам бытия. Для настоящего эпика один шаг невозможен без другого: «Как можно проникнуть в реальность, если не делать попыток и не быть способным ухватиться за неё» [Там же]. Дёблин признает, что раньше требовал от искусства, прежде всего, объективности. И сейчас «документы и факты» делают его счастливым, потому что «…это говорит со мной великий

эпик, природа, а я, младший брат, стою и радуюсь тому, как мой старший брат это умеет» [Döblin 2013: 226]. Сбор фактов - это важная и необходимая задача для художника, но искусство трактуется Дёблином как игра - игра с фактом, игра с реальностью или, цитируя Ницше, «высокомерный смех» над реальностью [Döblin 2013: 221]. Дёблин иронизирует по поводу современных авторов, которые «выслеживают» реальность вместо того, чтобы «играть» с ней. Одна из важнейших идей этой работы состоит в отказе от идеи деперсонализованного авторства, высказанной в ранних работах. Теперь Дёблин приходит к выводу, что художник может и должен открыть свое «Я» в эпическом произведении, быть «лиричным, драматичным, рефлексирующим» [Döblin 2013: 225].

В работе «Структура эпического произведения» большая роль отведена размышлениям о процессе порождения литературного текста – и в них вновь центральную роль играет язык. На немецком языке название этой работы звучит как «Построение эпического произведения». С. Шнайдер считает, что само слово «построение» подчеркивает особую концепцию работы художника, представленную Дёблином, утверждение его близости к архитектору, ремесленнику, ведущему строительство с помощью языкового материала [Schneider 2003: 46]. Дёблин ставит вопрос о соотношении замысла автора и воплощения этого замысла в произведении. Изначально будущее произведение предстает перед художником как «виде́ние» - «Vision», некая картина, намек, лишенный формы. Воплощение этого визуального образа средствами языка представлено Дёблином как сложнейший процесс. Своеобразным «ключом» к картине, возникшей в воображении автора, является предложение, задающее её ритм и подстегивающее к дальнейшему развитию замысла. Идеальный образ («ideelle Konzeption») и его языковое воплощение («sprachliche Konzeption») возникают не одновременно. Более того, в ходе претворения увиденного образа в языковой, замысел произведения и смысл картины может меняться. Важнейшей задачей писателя становится воссоединение идеального образа и

его языкового воплощения. Языку в этом эссе приписывается некая автономная роль. Сила воздействия языка проявляется в произведении помимо воли автора, потому эпическое произведение не является в полной мере продуктом авторской индивидуальности. В его создании индивидуальное (автор) и коллективное (лингвокультурологическая традиция) взаимодействуют. Влияние языка столь сильно, что писатель, изначально пытавшийся воплотить в своем произведении реальность, в какой-то момент замечает, что «движется» в сторону «псевдореальности», то есть, реальности, воплощенной в языке.

Дёблин не высказывает сомнений в том, что искусство связано с реальным миром и представляет собой один из путей его осмысления и познания. Но искусство не является прямым отражением реальности. Оно не должно им быть и не может им стать, поскольку в акте творчества преобразуются реальные факты в соответствии с задачами художника. Искусство, полагает Дёблин, не отражает реальность, а является дополнительной к ней языковой реальностью, обусловленной эстетическим замыслом. Взгляд Дёблина на взаимоотношения искусства и реальности определяется его представлениями о том, что художник имеет дело, прежде всего, с языковой реальностью, не совпадающей полностью ни с той реальностью, которую он носит в своем сознании, ни с той, которая существует в качестве объектов материального мира. Становление взглядов Дёблина на взаимовлияние языка, реальности и творческой фантазии явилось важнейшим фактором эволюции Дёблина-художника в 1910-1920 гг.

3.2. Роман «Берлин - Александерплац» и творческий процесс: наблюдение, факт, правда

Одной их характерных особенностей романов «новой деловитости», о которой говорилось неоднократно, было наличие предисловий, в которых давались указания о том, как читателю следует воспринимать произведение.

В романе «Берлин - Александерплац» также есть предисловие, но в нём, в отличие от документально-художественных романов «новой деловитости», нет настойчивых уверений в правдивости текста и соответствии романных событий реальным. Дёблин использует в предисловии понятие отчета («берихта»): «Эта книга дает отчет»/ «Dieses Buch *berichtet* …» [Döblin 2003: 11]. В предисловии говорится о полезности книги для многих людей, похожих на Франца Биберкопфа – всех, «кто обитает в человеческой шкуре» и «требует от жизни большего, чем кусок хлеба» [Деблин 1961: 19] - то есть, для всех читателей. Интенции предисловия соприкасаются с задачами, высказываемыми в предисловиях к романам «новой деловитости», хотя, как следует из предисловия, «польза» от чтения вытекает не из фактографии романа. История Биберкопфа – это поучительный пример, демонстрируемый читателю, причем речь идет не только о перевоспитании героя, но и о перевоспитании читателя. Идея о параллели между читателем и героем будет в дальнейшем развита в романе. Более того, в предисловии к шестой книге повествователь, объединяя в местоимении «мы» самого себя, читателя и героя, упрочивает концепцию универсальности судьбы Биберкопфа: «мы шаг за шагом могли бы сделать то же, что он и пережить то же, что он» /«wir könnten Schritt um Schritt dasselbe getan haben wie er und dasselbe erlebt haben wie er» [Döblin 2003: 217]. Стоит отметить и то, что в предисловии Дёблин говорит не о «чтении», а о «видении» и «слушании» своей истории читателем: «Dies zu betrachten und zu hören...» [Döblin 2003: 20] (в русском переводе - «послушать и узнать» [Деблин 1961: 19]). Мотивы «ви́дения» и «слушания» - важны в нарративной структуре романа, они получат в романе подробное развитие, которое состоит в определении вектора читательского восприятия (заголовки практически всех книг романа сообщают читателю, что он «увидит» на примере Биберкопфа). Кроме того, зрение как прозрение – один из важнейших символических мотивов романа.

Об истории создания и основных идеях своего романа Дёблин пишет в статье «Моя книга «Берлин - Александерплац» («Mein Buch «Berlin

Alexanderplatz», 1932), адресованной широкому кругу читателей. Дёблин достаточно просто объясняет содержание романа как результат наблюдений и отражение своих философских идей. В определенном смысле эта статья схожа с предисловиями «новой деловитости», поскольку она основана на идее о связи романа с окружающей действительностью: «В то время как я раньше придавал большое значение фантазии, а именно, по возможности, безудержной фантазии, в последнее десятилетие мой взгляд и мое внимание настроились на мое собственное окружение и ландшафт вокруг меня - восток Берлина» [Döblin 1986: 215]. Дёблин пишет, что роман был результатом наблюдений над представителями криминальной среды, с которыми он много раз сталкивался в своей врачебной практике. Этот опыт изменил его представления о структуре общества как таковой, он пришел к выводу о том, что не существует четкой («straffe formulierbare») границы между криминальной и «добропорядочной» средой. Внимание Дёблина к категории среды («Milieu») позволяет говорить о сохранении связи с натурализмом. Становление героя романа не исчерпывается влиянием среды, однако это влияние достаточно велико, потому что и Биберкопф, и другие персонажи представляют собой социальный низ, «дно» большого города. Экономист и политик Ф. Штернберг в книге о Брехте вспоминает, как в одном из разговоров он совместно с Брехтом высказал упрек А. Дёблину в том, что тот «забыл» в своем романе пролетариат. Дёблин воспринял этот упрек вполне серьёзно и, по свидетельству Штернберга, пообещал, что в следующем томе романа главную роль будет играть пролетариат [см. Sander 1998: 15]. Это говорит о том, что проблему принадлежности героя к определенной среде Дёблин воспринимал как достаточно важный содержательный элемент своего романа. Планам о создании второго тома не суждено было воплотиться в жизнь.

В качестве другого импульса к созданию романа в статье «Моя книга «Берлин - Александерплац» Дёблин называет философскую идею: «Это мир двух богов. Это мир строительства и распада. В нем есть порядок и

растворение» [Döblin 1986: 215]. Универсальным антиномиям бытия – распаду и восстановлению, порядку и растворению – Дёблин подчиняет все, в том числе и функционирование общества. Одна сила немыслима без другой. Речь идет о концепции постоянного движении мира, определяемого их взаимодействием: «Общество пронизано преступностью. Так я сказал. Но что это значит? В этом состоит порядок и растворение. Но это неправда, что порядок, да даже и только форма и точность были бы реальны без явлений растворения и фактического уничтожения» [Там же]. Идею бесконечного развития и неостановимого движения природы и общества Деблин развил в дальнейшем в работе «Наше бытие» («Unser Dasein», 1933): «Я нахожу: в природе все постоянно меняется. Другой ветер. Человек, который был сегодня, будет и завтра. Страна сегодня империя, а завтра республика – а другая страна сегодня республика, а завтра империя… Буду кратким, это столь чудовищно, то, что происходит в природе, столь разнообразно, что если хочешь жить, лучше всего оставить все как есть» [Döblin 1964: 22]. Исследователи установили многоуровневые связи между романом «Берлин - Александерплац» и натурфилософскими сочинениями Дёблина «Я над природой» («Das Ich über der Natur», 1927) и «Наше бытие» (см. Павлова 1982; Müller-Salget 1972). В первую очередь, речь в них идет о включенности социальных процессов в контекст природы, представления о которой связаны с идеей одухотворенности всего сущего. Универсальные законы объединяют жизнь природы и общества, мир неорганических элементов и жизнь человека.

В 1940-е годы в послесловии к переизданию романа Дёблин акцентировал другую мысль, которая во многом повлияла на последующие интерпретации романа. Он поставил во главу угла проблему жертвы и подчеркнул значимость библейских мотивов в романе [см. Döblin 1986: 313]. Но, с нашей точки зрения, статья «Моя книга «Берлин - Александрплац» важна тем, что Деблин подчеркивает принцип дуализма, пронизывающего проблематику и поэтику романа. Противоположные идеи, как и

противоположные поэтологические принципы, воплощены в романе во всей полноте: наблюдение соседствует с безудержной фантазией, острая актуальность и современность с мифологизмом, стремление к объективности отчета и растворению авторского начала в «чужом» тексте, превращении его в монтера и компилятора соотносятся с многочисленными вторжениями повествователя. Жанровая структура романа, включающая в себя элементы романа воспитания (на которые указал В. Беньямин) и романа урбанистического, заключает в себе немало противоречий. С одной стороны, автор концентрирует свое внимание на образе главного героя, а с другой стороны - на городской реальности, никак не связанной с Биберкопфом [см. Becker 2016a: 108-113]. Противоречиво и воплощение проблемы взаимоотношений человека и коллектива, в особенности, в финале романа.

Не случайно роман Дёблина в одних работах признается образцом экспрессионистской прозы, в других - прозы «новой деловитости» [Rötzer 1997: 322; Becker 1996: 165-171; Roßkoten 1999]. Роман балансирует между способами изображения человека и мира, воспринимаемыми в культуре двадцатых годов как противоположные, хотя «новая деловитость» частично продолжает художественное исследование тем, начатых экспрессионизмом. Тенденции экспрессионизма проявляются здесь в тяготении к обобщенному подходу к явлениям социальной и частной жизни, мифологизме, демонизации образа большого города и гротескной деформации образов (мотив рушащихся крыш), во внимании к темам распада «Я» и патологии характера. Черты «новой деловитости» - в острой актуальности и современности романа, реализованной через пространственно-временную конкретность изображаемого, использование в романе актуального и аутентичного документального материала, внимание к социальным проблемам. Безусловно, поэтика романа Дёблина не сводима и к взаимодействию художественных принципов этих течений, но вбирает в себя элементы различных традиций и поэтик. Деблин не ищет синтеза между ними, напротив, принцип монтажа позволяет противопоставлять и

сопоставлять их, акцентируя внимание читателя на самом процессе письма, воплощения образа, создания романа.

Повествовательная структура романа Дёблина сложна и включает в себя по сути противоположные принципы. С одной стороны, во многих частях романа повествователь отсутствует и в этом случае мир изображается либо из точки зрения героя, либо с помощью монтажа документов, не связанных с сознанием какого-либо субъекта. По мысли В. Котелевской, Дёблин использует в художественном произведении принцип «деперсонализации», который основан на понятии из психиатрии, означавшем «патологическое явление утраты личностью «я-ощущения» [Котелевская 2002: 65]. Текст Дёблина в силу этого, по словам В. Котелевской, предстает перед читателем как «некий самостановящийся процесс» [Котелевская 2002: 65-66]. Принцип деперсонализации соотносится с идеями ранних теоретических работ А. Дёблина.

С другой стороны, в романе присутствует субъект сознания, повествователь, в достаточной степени выявленный в тексте. Повествователь прямо интерпретирует события, оценивает героя. Стоит подчеркнуть и то, что повествование в романе Дёблина во многом ориентировано на звучащую речь. Начиная с В. Беньямина, исследователи говорят о близости интонации повествователя жанрам бэнкельзанга («Bänkelsang» и «Morität» [см. Benjamin 1975: 110; Keller 1980: 141]). Это жанр уличного, площадного пения, распространенный в Европе начиная со средних веков, исполняемый бродячими музыкантами. Музыкант пел балладу с поучительным содержанием и демонстрировал соответствующие изображения. Объективность в романе Дёблина взаимодействует с дидактизмом.

Э. Гримм говорит о том, что во многих эпизодах романа повествователь непосредственно физически присутствует (например, в эпизоде скотобойни), не становясь при этом действующим лицом [Grimm 2001: 159]. По меткому замечанию исследователя, этот повествователь находится вне законов физики созданного им мира, хотя присутствует в нем

как наблюдатель, как житель Берлина [см. там же]. Несмотря на создаваемый эффект собственного присутствия в художественном мире романа, повествователь существует вне его границ, поскольку обладает всеобъемлющим кругозором и, обращаясь к читателю, подчеркивает, что перед ним «книга».

Повествователь посвящает читателя в тонкости творческого процесса, комментирует роман, разъясняет его смысл, делится с читателями собственными трудностями, играет с ним. В связи с тем, что повествователь «регулярно напоминает читателю о том, что перед ним - художественный вымысел», В. Котелевская высказывает справедливое суждение о том, что этот комментарий представляет собой «метаповествование» [Котелевская 2002: 61].

Под термином «метаповествование» в узком смысле понимается «изложение повествователем (рассказчиком) некоторого события (или ряда событий), подвергающее рефлексии самого себя» [Поэтика 2008: 119] Метаповествование подразумевает наличие в тексте произведения таких элементов и высказываний, которые относятся не к содержанию текста, как отдельной реальности, а к самому тексту, что подчеркивает его искусственность, фиктивность, «сделанность» в глазах реципиента [см. Metzler Lexikon Literatur-und Kulturtheorie 1998: 362]. Стратегии метаповествования могут использоваться на разных уровнях структуры текста: это использование монтажа, диалог с читателем, заставляющий осознанно воспринять процесс чтения, игра с языком и литературными формами - все они подчеркивают текучесть границ между реальностью и вымыслом. Активно используемые в постмодернизме стратегии метаповествования берут свое начало в модернизме.

В романе «Берлин – Александерплац» на разных уровнях реализуются стратегии метаповествования: это и сложная монтажная композиция романа, совмещающая нарратив и нехудожественные тексты, и языковая игра, но особая роль отводится именно повествователю, который начиная с

предисловия, активно апеллирует к читателю. Роман предстает перед читателем, с одной стороны, уже законченным, потому что уже в предисловии повествователь говорит о том, чем завершится история Биберкопфа, а с другой стороны он как будто заново создается на глазах у читателя. На протяжении романа не раз возникают размышления о том, что на этом месте он мог бы закончиться, но его необходимо продолжить. Так, в предисловии ко второй книге говорится, что можно было бы ограничиться первой книгой, в финале которой герой поклялся оставаться порядочным - такой финал был бы счастливым, и сюжет обладал бы «достоинством краткости» [Деблин 1961: 59]. В подзаголовке главы, посвященной тому, каким образом выяснилась виновность Райнхольда в убийстве Мице, говорится о том, что читатель эту главу может пропустить.

Главам романа предпосланы краткие характеристики содержания, которые, по мнению одного из крупнейших исследователей творчества Дёблина, К. Мюллера-Зальгета, выполняют важную функцию по обеспечению коммуникации между повествователем и читателем. Повествователь активно организует процесс восприятия читателя, он разъясняет ему содержание того или иного эпизода [см. Müller-Salget 1972: 202]. Давая понять читателю заранее, о чем будет идти речь в главе, он как бы сдвигает фокус внимания читателя с перипетий сюжета на поучительный смысл истории. Тем самым, он делает процесс чтения более осознанным, не позволяя читателю идентифицировать самого себя с персонажем, а давая ему возможность осознавать, что перед ним пример, который необходимо аналитически осмыслить.

Рассуждая о своем романе и процессе его создании, повествователь неизменно обращается к проблемам правды, факта, наблюдения, актуальности и современности романа. Эти вопросы составляли суть эстетических дискуссий «новой деловитости». На наш взгляд, отмечаемая некоторыми исследователями ирония и пародийность по отношению к современному фактографизму [см. Котелевская 2002: 62] – часть общей

иронической интонации комментария повествователя, направленной и на мифологизм. Следует согласиться с К. Мюллером-Зальгетом в том, что повествователь в романе склонен иронизировать над самим собой и процессом создания романа [см. Müller-Salget 1972: 303].

Одним из ключевых эпизодов романа с точки зрения совмещения разных способов репрезентации реальности и, по словам В. В. Котелевской «апофеозом пародийной тенденции» [Котелевская 2002: 62], является сцена убийства Францем своей невесты Иды. Современность в рамках этого эпизода сопоставляется с вечностью, что выражено через противопоставление «мифологического» и «современного» восприятий убийства. Повествователь задается вопросом об угрызениях совести Франца. При этом он иронически обыгрывает параллель между Биберкопфом и Орестом, вступая в воображаемый диалог с наивным, но вместе с тем рационально воспринимающим мир современником: «В былые времена преступника предавали анафеме (откуда ты это знаешь, дитя мое?). Взять хотя бы Ореста, который Клитемнестру убил перед алтарем, и имя-то такое, что не выговоришь. Ведь как-никак она мать родная ему была. Позвольте, какой там алтарь? Найдите-ка у нас церковь, которая по ночам открыта» [Деблин 1961: 116]/ «Ein Verbrecher, seinerzeit gottverfluchter Mann (woher weißt du, mein Kind?) am Altar, Orestes, hat Klytämnestra totgeschlagen, kaum auszusprechen der Name, immerhin seine Mutter. (An welchem Altar meinen Sie denn? Bei uns können Sie ‘ne Kirche suchen, die nachts auf ist)» [Döblin 2003: 98]. Точка зрения повествователя распадается на несколько противостоящих друг другу позиций, что иронически снижает пафос мифа. Смертельный удар Франца изображен в соответствии с современными тенденциями сближения литературы и репортажа, в стиле спортивного комментария, в котором подчеркивается сила и спортивная подготовка убийцы: «Но в руках у него была лишь небольшая мутовка для сбивания сливок, - он, видите ли, уже и тогда тренировался и растянул себе сухожилие на руке. И вот эту самую мутовку с проволочной спиралью он мощным двукратным размахом

привел в соприкосновение с грудной клеткой Иды, своей собеседницы в вышеупомянутом разговоре» [Деблин 1961: 117]/ «Er nahm nichts in die Hand als einen kleinen hölzernen Sahnenschläger, denn er trainierte schon damals und hatte sich dabei die Hand gezerrt. Und diesen Sahnenschläger mit der Drahtspirale brachte er in einem enormen zweimaligen Schwung zusammen mit dem Brustkorb Idas, der Partnerin des Gesprächs» [Döblin 2003: 99]. Третий тип используемого в этом эпизоде дискурса – научный. Рассматривая происходящее с телом Иды с точки зрения физики, нужно учесть «законы твердости и эластичности, удара и противодействия», потому что, как иронически утверждает рассказчик «без знания этих законов» происходящее «совершенно непонятно» [Döblin 2003: 99]. Он объясняет убийство с помощью первого закона Ньютона, где действующей на тело силой является Франц, и сила его удара может быть рассчитана по приводимой в тексте романа формуле. Подобный способ повествования повествователь характеризует как современный: «При таком соответствующем духу времени рассмотрении всех этих обстоятельств можно прекрасно обойтись и без Эриний» [Деблин 1961: 118]. Противопоставляя псевдорациональный взгляд на мир и мифологическую трактовку убийства, автор в равной степени подвергает их иронии. Изображение убийства «современными» способами – с помощью пародирования репортажа и научного текста - лишает его какой бы то ни было нравственной оценки. Именно так воспринимает свою вину и Биберкопф – тот факт, что он «обошелся без Эриний», не признал свою вину в убийстве не дает ему начать новую жизнь, заставляет все время возвращаться к прошлому.

Книга пятая открывается описанием Александерплац, в котором документальный материал– цитаты из указателей для транспорта, названия марок продаваемых сигарет и цены на них, неоконченные слоганы – монтируются с зарисовками из городской жизни, изображающими спешащих пешеходов и зевак, наблюдающих за строительством. Звуковой фон создается грохотом забиваемых свай («rumm rumm») и шумом

электричек («ruller ruller»). Воспроизводятся обрывки разговоров, передающих ход мыслей среднего обывателя: «…откуда у них деньги, город Берлин богат, а мы платим налоги» /«woher sie das Geld haben, die Stadt Berlin ist reich und wir bezahlen die Steuern»[Döblin 2003: 166]. Большой город предстает как поток аудиовизуальных впечатлений, объединенных мотивами строительства, движения и разрушения. Изображение толпы переходит в размышления повествователя о сложности задачи описания этой толпы и отдельных людей, её составляющих: «Перечислить их всех и описать судьбу каждого очень трудно. Это можно сделать лишь в отношении некоторых» [Деблин 1961: 197]. Люди в массе настолько схожи, а их индивидуальные различия стерты, что указываются только направления их движения. Повествователь задается вопросом, кто мог бы «исследовать» («ermitteln») то, что происходит внутри этих людей, а если бы это и было возможно, то кому это было бы нужно («wem diente es» [Döblin 2003: 168]), тем самым ставя под сомнение необходимость и возможность психологического анализа. Перейдя к важному в контексте идей «новой деловитости» вопросу о «пользе» книг, повествователь отвечает на него иронически, делая вид, что сообщает точные данные: «Да ведь и старые-то не идут; в 1927 году сбыт книжной продукции понизился по сравнению с 1926 годом на столько-то процентов» [Деблин 1961: 197]/ «Neue Bücher? Schon die alten gehen nicht, und im Jahre 27 ist der Buchabsatz gegen 26 um soundsoviel Prozent zurückgegangen»[Döblin 2003: 168]. Этот ответ не вполне соответствует поставленному вопросу: кому «послужит» описание внутренней жизни толпы. Повествователь сопоставляет решение эстетических задач и потребности рынка. Продолжая свою мысль об изображении толпы, он нагромождает отдельные детали: цену билета, вес пассажира, предметы багажа, от надписи на билете переходит к игре стихотворными фрагментами, а затем возвращается к изображенным людям, продолжая нанизывать детали, лишая изображение какого-то конечного смысла, кроме собственного эстетического поиска. Этот эпизод выглядит как внедрение читателя в

собственную творческую лабораторию, создание на его глазах фрагмента текста без какого-либо конечного оформления, без отбора значимых деталей и организации их, поскольку автор как будто находится в состоянии растерянности перед открывшейся массой материала.

В романе используется разнообразный документальный материал, который функционирует на разных уровнях художественного мира и различен по структуре: здесь есть отрывки из газетных статей, статистика, юридические, научные тексты, рекламные объявления. Эти документальные фрагменты, как кажется, смонтированы вне всякой системы. Например, в главе «Локальные новости» передаются газетные сообщения вне какой-либо связи с сюжетом: рассказ о покончивших с собой любовниках, которые не могли пожениться из-за финансовых трудностей, катастрофа трамвая, события на бирже. Это способ представления информации, близкий прессе: совмещение рассказа о разных событиях. Причем, то обстоятельство, что большинство из них связано либо с трагедией, либо с катастрофой, отвечает журналистскому стремлению к погоне за сенсацией. Наконец, дается сообщение о постановке комедии «Coeur-Bube» в театре Ренессанс, и здесь снова появляется повествователь, комментирующий приведенный документальный отрывок. Он пускается в иронические рассуждения о правде: «…возможно, в Берлине могли быть люди и, без сомнения, такие есть, кто читает плакат театра Ренессанс, но сомневаются в его правде, не в правде наличия плаката, а в правде и важности его переданного с помощью типографских значков содержания»/ «…es könnte Menschen in Berlin geben und gibt es zweifellos auch, die das Plakat des Renaissancetheaters lesen, aber an seiner Wahrheit zweifeln, nicht an der Wahrheit des Vorhandenseins des Plakats, sondern an der Wahrheit, auch Wichtigkeit seines durch Drucktypen wiedergegebenen Inhalts» [Döblin 2003:190- 191] [2]. Безусловно, в этом

[2] В переводе романа на русский язык звучащее лейтмотивом слово «правда» заменено понятиями достоверности, реальности и объективности: «Далее не следует оставлять без внимания и такое соображение: в Берлине могут оказаться люди, да, несомненно и есть такие, - которые прочесть афишу театра прочтут, но усомнятся в её реальности, то есть не в том, что такая афиша объективно существует, а в

рассуждении присутствует ирония по отношению к обсуждаемым авторами «новой деловитости» категориям. В центре этих рассуждений оказывается фигура читателя, вопрос о его реакции на объявление о театральной постановке, которое может не представлять для него интереса. Повествователь сомневается в полезности для читателя факта как такового. Следом за этим он переходит к рассуждениям о том, что и круг читателей, заинтересованных в судьбе его героя может быть не так велик. Тем самым, он постоянно с разных позиций рассматривает проблему значимости его произведения для читателя.

Категория правды – один из лейтмотивов в рассуждениях повествователя о своем романе. Так, после драматического эпизода, в котором Райнхольд выбрасывает Франца из автомобиля, он рассуждает о том, что рассказывает «жуткую правду» о своем герое [Döblin 2003: 217]. Когда Франц возвращается к тюремной стене, чтобы символически начать все сначала, следует комментарий «Он и правда едет» [Döblin 2003: 283]. Прежде чем перейти к ключевым эпизодам переосмысления Францем своей жизни в разговоре со смертью, повествователь уверяет, что его история «имеет свою правду, до которой рукой подать» [Döblin 2003: 414]. Но понятие правды не предстает в романе однозначным, подвергаясь ироническому переосмыслению. О многозначности понятия «правда» Дёблин рассуждает в работе «Наше бытие» («Unser Dasein», 1933). В предисловии к ней он пишет, что существуют разные виды правды: бóльшие и меньшие «правды» (в немецком языке слово «правда» может употребляться во множественном числе, приобретая уничижительный оттенок), а также правда «на четверть», «наполовину» и «почти целая»: «*Эта* лампа горит, это маленькая правда. То, что я живу, - большая» [Döblin 1964: 5]. Дёблин не отвергает «маленькую правду» - «нас обрадует окончание войны и снижение

достоверности, равно как и в значимости её содержания, воспроизведенного типографским способом» [Деблин 1961: 224].

цен», но он призывает не забывать и вопрос о смысле человеческого бытия, состоящего в отношениях со всем окружающим миром.

В символических эпизодах повествователь неизменно размышляет об их правдивости. Когда в одном из финальных эпизодов романа рядом с Биберкопфом изображаются два ангела, повествователь вопрошает: «С каких это пор рядом с человеком ходят ангелы, да еще на Александерплац в Берлине, в 1928 году, рядом с бывшим убийцей, а ныне – сутенером и взломщиком Францем Биберкопфом? Что вы хотите, повесть о Франце Биберкопфе, эта правдивая и поучительная повесть о его тяжкой жизни, подходит к концу» [Деблин 1961: 461]/ «Warum gehen zwei Engel neben Franz, und was ist das für ein Kinderspiel, wo gehen Engel neben einem Menschen, wie Engel am Alexanderplatz in Berlin 1928 neben einem ehemaligen Totschläger, jetzigen Einbrecher und Zuhälter. Ja, diese Geschichte von Franz Biberkopf, von seinem schweren, wahren und aufhellenden Dasein ist nun so weit vorgeschritten» [Döblin 2003: 394].

Даже в ключевой сцене «Смерть поет свою унылую, протяжную песнь» происходит внезапное переключение авторской мысли на творческий процесс, снижающее пафос этой сцены, придающее ей гротескный характер. Рассказчик рассуждает: «Красивая песня, не правда ли? Слышит ли Франц эту песню? Да и вообще, что это значит: «Песня Смерти»? Увидишь такое в книге или прочитаешь вслух – и скажешь: поэзия! Шуберт например сочинял такие песни – «Смерть и девушка». Но к чему это здесь?» [Деблин 1961: 503]/ «Das ist gewiß ein schöner Gesang, aber hört dieses Franz, und was soll das heißen: das singt der Tod? So gedruckt im Buch oder laut vorgelesen ist es etwas wie Poesie, Schubert hat ähnliche Lieder komponiert, der Tod und das Mädchen, aber was soll das hier?» [Döblin 2003: 430]. В оригинале о песне Смерти говорится как о «чем-то вроде поэзии», то есть, само понятие поэзии поставлено под сомнение, что соответствует духу «новой деловитости». Тем более, что далее повествователь продолжает настаивать на правдивости своей истории: «Я говорю правду, только чистую правду: Франц слышит

Смерть, эту Смерть, и слышит, как она поет, заикаясь, повторяя слова, он слышит её голос, похожий на скрежет пилы» [Деблин 1961: 503]. Здесь повествователь помещает категорию «правды» в парадоксальный контекст, противопоставляя правдивость экзистенциальной ситуации героя и узко понимаемую правду реального факта. Сцена встречи со смертью состоится в двух реальностях. В одной - герой подводит итог своей жизни, в другой - врачи пытаются спасти его, проверяют рефлексы, пульс. Используя терминологию из «Структуры эпического произведения», «элементарная ситуация» человеческого бытия получает естественнонаучное обоснование: «Диагноз кататония отходит на задний план. Это была психическая травма, а затем некое сумеречное состояние…» [Деблин 1961: 519]. Образ Смерти снижен и осовременен тем, что она говорит с Францем, используя разговорные клише на берлинском диалекте: «Den Krieg haste jetzt verloren, Jungeken. Mein Sohn, mit dir is aus. Kannst einpacken. Laß dir einmotten. Bei mir biste abgemeldet. Da kannste heulen und piepen, wat du willst» [Döblin 2003: 434][3].

Таким образом, важную часть романа «Берлин - Александерплац» составляет рефлексия автора о творчестве, о разных способах воплощения реальности. Эстетические категории «новой деловитости»: правда, факт, польза художественного произведения составляют основу этих размышлений, но подвергаются в романе ироничному переосмыслению. При этом они функционируют в романе как необходимый противовес мифологическому и абстрактному мировосприятию, связывая «элементарные» сюжетные ситуации с современностью. Метаповествование в романе призвано сконцентрировать внимание читателя не только на истории героя, но и на самой конструкции текста, способам достижения его достоверности и дидактичности.

[3] В русском переводе диалект изменен на просторечие: «Войну ты теперь проиграл. Тебе, братец, крышка. Собирай монатки. Да заодно скажи, чтобы тебя самого в сундук уложили и нафталином засыпали. А ко мне больше и не суйся! Можешь пищать и скулить сколько угодно — я и видеть тебя не хочу. » [Деблин 1961: 507]

3.3. Функции документа в романе

В романе «Берлин - Александерплац» Дёблин использует разнообразный документальный материал, который функционирует на разных уровнях художественного мира, и различен по структуре. Здесь есть отрывки из газетных статей, статистические данные, юридические и научные тексты, рекламные объявления. Это отдельные цитаты и более объемные тексты. Роман Дёблина интертекстуален, он содержит отсылки не только к документам, но и к Библии, мифологии, произведениям Гёте, фрагментам современных автору шлягеров. Элементы высокой и массовой культуры соединяются в этом энциклопедическом тексте без видимого отбора и ранжирования. Нас интересуют, прежде всего, документальные включения, поскольку именно их использование соотносится с фактографической ориентацией «новой деловитости». Роман Дёблина не только интертекстуален, но и интердискурсивен, поскольку включает в себя элементы разнообразных дискурсов - научного, экономического, рекламного, медийного. Отличие интертекстуальности от интердискурсивности, с точки зрения Н.Г. Владимировой, состоит в том, что если интертекстуальность - это «взаимодействие текстов в принимающем тексте», то интердискурсивность заключается во «взаимодействии разных типов знания» [Владимирова 2016: 141]. Роман Дёблина приобретает свойство открытости вследствие его наполненности интертекстуальными вкраплениями, «за счет соположения разнородных смысловых пластов, через смысловую напряженность между данным текстом и инородным для него включением» [Чернявская 2009: 190].

По интенсивности использования документа в художественном тексте роман «Берлин - Александерплац» занимает особое место в творчестве Дёблина, хотя прием включения документа в художественный текст использован Дёблином и ранее. По свидетельству самого автора, изучая документы для своих исторических романов, он «с трудом удерживался», чтобы не переписать их полностью [Döblin 2013: 226]. Принцип

документализма лежит в основе новеллы «Подруги-отравительницы», содержание которой отсылает к громкому судебному процессу 1923 года [см. Döblin 1978]. Эта новелла была издана Рудольфом Леонгардом в серии «Изгои общества. Преступления современности» («Außenseiter der Gesellschaft. Die Verbrechen der Gegenwart», 1924) вместе с новеллами Э.Э. Киша, И. Голля, Л. Лании и других. Все эти новеллы основаны на реальных уголовных процессах. В новелле Дёблина повествование о преступлении Элли Линк и ее подруги Греты Бенде (имена Дёблин изменил) сочетается с использованием фрагментов писем реальных фигуранток громкого процесса об отравлении, отрывков из протоколов суда и допросов, статей в прессе. Факт и вымысел в этой новелле существуют наравне, дополняя друг друга. Документы служат для характеристики внутреннего состояния и мотивов героинь. Суд над ними предстает в виде протокола. Повествование в новелле ведется в духе врачебного анализа, повествователь с позиции нейтрального наблюдателя рационально анализирует и оценивает психопатологические проявления характеров подруг. Опираясь на методы психиатрии, он комментирует сны Элли, о которых та говорит в приведенных в новелле отрывках из писем. В этой новелле повествование в полной мере отвечает критериям «отчета» и «наблюдения». Повествователь не воссоздает внутренний мир героев, а рассказывает о нем, как специалист. Помимо комментария повествователя в новелле приводятся другие трактовки этой истории, доводы психиатров, адвокатов, оценки произошедшего в газетах. Использованный прием позволяет подчеркнуть принцип деперсонализации автора. О произошедшем повествует не только повествователь, но и «чужой» документ. Кроме того, в эпилоге новеллы Дёблин комментирует почерк женщин, ставших его героинями, обращаясь тем самым к визуальному материалу в рамках художественного текста. На этом основании он приходит к выводу, что многослойность произошедшего не может быть понята или изображена в достаточной мере. В новелле во многом намечены особенности того монтажа, который использован Дёблином в романе

«Берлин -Александерплац», и отражает искания Дёблина-теоретика двадцатых годов по проблеме факта и отражения действительности средствами языка.

В романе «Берлин - Александерплац» роль повествователя иная. Он не комментирует документы. Их использование лишь в немногих случаях связано с сюжетом романа – например, когда Биберкопф получает письмо со строгими предписаниями касательно своей жизни после тюрьмы. Документальные фрагменты в тексте достаточно произвольно соединены друг с другом и с повествованием, и не организованы согласно единому структурному принципу. В силу того, что большинство документальных фрагментов связаны с образом Берлина, в исследовании М. Укера высказана мысль о том, что Дёблин «конструирует дезориентирующую текстуру, эстетически воспроизводящую структуры большого города» [Uecker 2007: 69]. В силу этого по мнению исследователя, роман «Берлин - Александрплац» может быть причислен к «новой деловитости» лишь по «недоразумению», поскольку несмотря на множество «точек соприкосновения» Дёблина с этим течением, в романе «он не следует за интересом «новой деловитости» к публикации аутентичной, надежной и непосредственно пригодной к использованию информации». Документы в нем вырваны из контекста и представляют собой отдельные «детали», содержание которых само по себе не важно, но позволяет создать «конструкцию грандиозного, нерасчлененного общественного пространства» большого города и «продемонстрировать невозможность изображения реальности» («Nichterzählbarkeit der Realität») [Uecker 2007: 347]. Точка зрения М. Укера не кажется нам достаточно убедительной, так как документы в романе используются не только как фрагменты облика большого города, но и частично - для рационального истолкования поступков и состояний героев (импотенция Биберкопфа, приступ агрессии у Райнхольда). В классической работе К. Мюллер-Зальгета высказана иная точка зрения: он считает «одним из самых больших заблуждений» мнение о

том, что Дёблин изображает в романе мир как хаос, поскольку идея хаоса противостоит концепции «пра-смысла» и связанности всего сущего, которая обоснована в натурфилософских работах Дёблина [Müller-Salget 1972: 294; Döblin 1928]. Стоит согласиться с тем, что концепция воспитания, прозрения героя Дёблина определяется преодолением взгляда на мир как на хаос. Согласно С. Беккер, Дёблин и вовсе является наиболее радикальным представителем документальной поэтики «новой деловитости» в силу необработанности приводимых документальных фрагментов. Исследовательница пишет, что Деблин «решительно отказывается в городских пассажах романа от повествовательного измерения текста и не изменяет факт в угоду фабуле» [Becker 1996: 166].

Многие исследователи говорят о том, что с помощью монтажа цитат Дёблин стремится не столько создать образ города, сколько сконструировать особую, языковую реальность большого города [см. Schneider 2003: 45; Dronske 1998: 156]. По мнению Ю.М. Лотмана, феномен города как «семиотического механизма» в целом представляет собой «котёл текстов и кодов, разноуровневых и гетерогенных» [Лотман 2002: 212]. Х. Зегеберг пишет в этой связи, что в романе Дёблина происходит погружение автора в «языковое море», в котором он вынужден «удержаться на плаву». По языковому морю большого города блуждают и автор, и герой [Segeberg 2003: 100]. М. Баум указывает на «борьбу» повествователя с «потоком дискурсов» [Baum 2003: 199]. Эта последняя идея соотносима с высказанной Дёблином в «Структуре эпического произведения» мыслью о том, что язык играет своего рода автономную роль и как таковой воздействует на авторский замысел: «Идеальное на одном уровне борется с языковым на другом уровне. Победителем не выходит никакой хороший автор – только язык» [Döblin 2013: 244]. В финале романа герой, переживший перерождение, размышляет о том, что нужно уберечься, чтобы не быть «раздавленным» словом [Döblin 2003: 453]. Тем самым, создается параллель между словом и транспортом, который в романе предстает как один из символов современного мегаполиса.

Роман Дёблина в определенной степени обнаруживает близость к постмодернистскому ви́дению мира как текста. Герой и повествователь погружены в реальность городских дискурсов. В силу этого монтаж в романе Дёблина выходит за рамки задач «новой деловитости», а именно привлечения факта для социального анализа. С другой стороны, сам принцип отбора материала, его актуальность и современность, его источники - пресса, юридические документы, научные тексты, реклама – свидетельствуют о близости «новой деловитости». Документы используются в основном именно для создания образа эпохи, актуального, живого и аутентичного.

Большие фрагменты текста, основанные на монтаже документов, группируются вокруг центров городского пространства: Розенталер Плац, Александерплац. Стоит отметить, что в наибольшей степени концентрированно фрагменты с монтажом документов присутствуют в началах глав – то есть, монтаж призван дать представление об обстановке, в которой действует герой. Как и в других романах «новой деловитости», в романе «Берлин -Александерплац» вымышленный герой существует как будто в реальном пространстве и времени, хотя большой город не выполняет функцию фона, окружения, характеризующего героя. Город – это противник Франца, с которым тот вступает в борьбу. Использование документа позволяет создать децентрированный образ города, не связанный с сознанием никакого субъекта. Вследствие этого мир предстает в романе как обезличенная реальность, в структурах которой и человек теряет индивидуальность. Многие фрагменты не завершены, отдельные предложения обрываются на полуслове. В тексте романа встречаются концентрированные перечисления фактографического материала, в которых автор без всякого отбора фиксирует наличие отдельных объектов окружающего мира. Подобное перечисление мы встретим позднее в романах Э. Регера, М. Фляйсер. В отличие от них, Дёблин в некоторых случаях переходит от перечисления к словесной игре, построенной на созвучии названных предметов.

Часть документального материала- слоганы и заголовки газетных статей - предстаёт в рамках потока сознания героя, наблюдающего за городом. Франц оставляет эти впечатления без комментария, без внутренней переработки, превращаясь в механический регистратор отдельных явлений окружающего мира. Говоря о связи Биберкопфа и большого города, М. Баум отмечает, что сознание Биберкопфа столь примитивно, что оно растворяется в потоке большого города: «Все застревает в нем или проходит сквозь него» [Baum 2003: 210].

Фактографизм романа связан не только с цитатностью, но и с точной топографией, неизменными указаниями даты и даже времени события. Причем по мере нарастания напряженности к финалу романа Дёблин становится все более точным, усиливая контраст между актуальностью и символической экзистенциальной наполненностью изображенных событий.

Транспорт – один из важнейших мотивов романа, часть философского лейтмотива движения. Перечисление маршрутов следования электрички, возникающее на протяжении всего романа, создает эффект огромного движущегося города. Образ транспорта неизменно связывается с опасностью и разнообразными призывами быть осторожным и изучать транспортную сеть. Не случайно за одним из первых и наиболее подробных документальных фрагментов, передающих маршрут электрички, следует эпизод, когда выпрыгнувший из электрички на ходу пассажир чуть не попал под колеса автомобиля. Этот эпизод как бы предваряет произошедшее с Биберкопфом, попавшим под колеса. Точные наименования маршрутов неизменно сопровождают движение Биберкопфа, упоминаются и вне зависимости от его перемещений.

В романе «Берлин - Александерплац» много моментов языковой игры, когда высказывание лишается своего изначального смысла, приобретает суггестивную наполненность. Например, в одном из начальных эпизодов романа - «Пивнушка на Розенталерплац» - фраза «Вы не туда попали», сказанная несколько раз, означает не столько означает ошибку при наборе

телефонного номера, сколько звучит как угрожающее предостережение [см. Döblin 2003: 57]. Интерес представляют фрагменты, когда документ полностью меняет своё первоначальное значение, обрастая символическими смыслами. Так, после описания первого удара судьбы в романе звучит фраза из рекламного плаката «Потерял ли ты свое сердце в природе» /«Verlorst du dein Herz in der Natur?» [Döblin 2003: 128]. Ироническое обыгрывание рекламы заканчивается угрожающим вопросом, по смыслу и интонации похожим на вопросы, задаваемые Смертью: «Значит, ты из той породы людей, которые нигде не оставляют своего сердца, никому не отдают его, а тщательно оберегают и консервируют?» [Деблин 1961: 152]. Другой пример - воспроизведение рекламы обуви, переходящее в размышление о судьбе: «Но с силами судьбы не заключишь вечного союза. И судьба шагает быстро. Носите, если вам трудно шагать, обувь Лейзера. Лейзер – большой обувной магазин на площади. А не хотите шагать - езжайте» / «Doch mit des Geschickes Mächten ist kein ewiger Bund zu flechten. Und das Schicksal schreitet schnell. Tragen Sie, wenn Sie am Schreiten behindert sind, Leisers Schuh. Leiser ist das größte Schuhhaus am Platze. Und wenn Sie nicht schreiten wollen, fahren Sie» [Döblin 2003: 193][4].

Большой пласт документального материала в романе связан с рекламой – это объявления, фрагменты рекламных текстов. Именно в рекламных текстах заключен наибольший потенциал авторской иронии [см. также Застела 2012: 71]. Здесь акцентируются абсурдные контрасты, например, «Echt Kunstseide» («натуральный искусственный шелк») [Döblin 2003: 53], звучат объявления о путешествиях в теплые страны в сочетании с прогнозами погоды, неизменно свидетельствующими о понижении температур. Сопоставление документов из разных сфер приводит к карнавализации, потере ориентира в иерархии и структуре ценностей.

[4] В русском переводе вместо «судьбы» употреблены слова «рок» и «горе», кроме того используются разные глаголы – «ходить» и «подступать» вместо одного глагола «шагать» в немецком варианте: «Но с враждебной силой рока прочен наш союз до срока. Вот и горе подступает… Если вам больно ходить — горю легко помочь: покупайте обувь у Лейзера. Дворец обуви — в центре Берлина. А если вообще не желаете ходить, поезжайте» [Дёблин 1961: 227].

Иронический эффект создают некоторые сочетания: например, за политическими лозунгами о реванше следует упоминание «товаров для канализации» («Kanalisationsartikel» [Döblin 2003: 53]). Принцип монтажа позволяет автору поставить духовные ценности в один ряд с предметами обихода. Рекламные объявления имеют аппелятивный характер, они обращены к читателю. С их помощью в романе возникает ситуация псевдокоммуникации, при которой обращение к читателю лишено смысла.

Таким образом, документы в романе Деблина используются в разнообразных функциях. Часть из них соотносима с эстетической программой «новой деловитости» - создание по возможности объективного и децентрализованного образа действительности, не связанного с сознанием автора или героя. Предстающий в рамках потока сознания Биберкопфа документ демонстрирует связь между ним и большим городом, но подчеркивает и примитивность сознания героя, оставляющего свои впечатления без рефлексии. Документальные фрагменты в равной степени участвуют в создании философских лейтмотивов романа и в отражении атмосферы эпохи, кроме того, создаваемый в романе Дёблина образ города близок постмодернистской концепции мира как текста. Документальный материал в романе важен в контексте художественной рефлексии автора, сопоставляющей и противопоставляющей документ и нарратив с точки зрения их изобразительного потенциала.

3.4. «Берлин - Александерплац»: жанровые черты романа воспитания

Название романа «Берлин - Александерплац. История Франца Биберкопфа» построено как монтаж его центральных содержательных линий, состоящих в сложных отношениях друг с другом. С одной стороны, это Берлин, жизнь большого города, с другой стороны – история героя, стоящая, как следует из заглавия - на втором плане. Заголовок романа подчеркивает,

что роман не сконцентрирован вокруг героя, хотя в прологе к роману говорится только о судьбе Биберкопфа. Известен тот факт, что Дёблин изначально хотел озаглавить свой роман просто как «Берлин - Александерплац», но его издатель С. Фишер воспротивился этому [см. Schneider 2003: 37]. В то же время в отличие от других романов о большом городе, от «Улисса» и «Манхэттена», в романе Дёблина есть один центральный герой, поучительная история которого представлена на суд читателя. Как свидетельствует Г. Зандер, варианты рукописи романа говорят о том, что роман изначально был задуман именно как история Биберкопфа. Исследовательница вслед за К. Мюллером-Зальгетом предполагает, что название «Берлин - Александерплац» связано с тем, что на этой площади находилось отделение полиции, которое должно было играть важную роль в судьбе Биберкопфа. Г. Зандер считает, что в текст рукописи позднее были включены документальные вкрапления, а затем и его «аукториальный каркас». Интересны в контексте проблемы значимости героя на фоне большого города приводимые Зандер три варианта пролога к роману. В наиболее ранней версии речь идет только о Биберкопфе, во второй версии только о Берлине, наконец, в третьей, наиболее объемной версии говорится и о большом городе, и о герое [см. Sander 1998: 126-133]. Итоговая версия пролога, как следует из этого, ближе всего к первоначальной: в нем говорится о том, что читатель узнает в романе о «насильственном исцелении» героя.

История Биберкопфа не исчерпывает содержание романа. Он часто исчезает из авторского внимания, уступая место зарисовкам случайных уличных эпизодов и документам. Характеризуя положение героя в структуре романа, Отто Келлер пишет, что герой утрачивает функцию смыслового центра произведения и «освобождается» от интерпретации сквозь призму психологии. В структуре произведения «ведущие мотивы не подчинены» герою, а «дифференцированно противопоставлены» ему [Keller 1975: 95]. В этом отношении Деблин воплощает принцип редукции значимости героя в

рамках художественного целого, обоснованный им в ранних работах и осмыслявшийся в эстетической дискуссии «новой деловитости».

Вальтер Беньямин, в упоминавшейся ранее рецензии на роман Дёблина «Кризис романа» также ставит вопрос о взаимоотношениях героя и большого города. В представлениях философа, герой и город связаны: Александерплац «управляет» жизнью Биберкопфа. При этом Беньямин говорит, что роман Дёблина посвящен «метаморфозе» мошенника, ставшего мелким буржуа, в силу чего он иронически называет роман Дёблина «Воспитанием чувств» мошенника». В финале статьи звучит рассуждение о том, что роман Дёблина - «крайняя, обманчивая, последняя, выдвинутая вперед ступень старого бюргерского романа воспитания» [Benjamin 1975: 114]. Точка зрения Беньямина оказалась продуктивной для многих позднейших исследований романа, хотя большинство исследователей склоняются к мысли о том, что роман Дёблина включает в себя элементы разных жанров. В первую очередь, речь идет о сочетании традиций воспитательного романа и романа о большом городе [см. Becker 2016a: 108-114] или воспитательного романа и романа-монтажа [В. Котелевская, А. Фурсенко]. И. Драч считает роман Дёблина особой разновидностью романа-монтажа, в котором присутствует центральная сюжетная линия [см. Драч 2013: 21]. В то же время многие исследователи отрицают принадлежность романа А. Дёблина к жанру воспитательного романа. Так, А. Шёне считает, что в романе Дёблина нет поступательного развития героя, что лишь разразившаяся в финале романа катастрофа приводит его к познанию своих ошибок [см. Schöne 1963: 298]. С. Шнайдер высказывает схожее суждение: в романе Дёблина отсутствует важнейшая предпосылка романа воспитания – психологизм, в силу чего читатель не прослеживает «генезис состояний сознания» героя [Schneider 2003: 49].

На наш взгляд, стоит согласиться с теми исследователями, которые считают, что жанровые черты романа воспитания присущи роману Дёблина, ведь изменения, происходящие с героем, имеют сюжетное значение. С

другой стороны, концепция становления Франца Биберкопфа, его прозрения и исцеления, существенно отличается от классических типов, описанных М.М. Бахтиным [см. Бахтин 1979: 200-204]. В отличие от традиционного романа воспитания процесс становления героя в романе Дёблина не линеен, а развивается как бы по спирали: в романе изображены три попытки героя после выхода из тюрьмы начать жизнь заново. Развитие героя обозначено в предисловии как «Gewaltkur» («насильственное излечение»), поскольку оно происходит в борьбе с «чем-то, похожим на судьбу». Безликое «что-то» («es») наносит герою «удары», которые должны привести его к полной катастрофе, прежде чем он осознает смысл произошедшего. Вообще коллизия «герой и судьба» характерна для романов «новой деловитости», в которых герой предстает реагирующим на изменения своей жизни, приходящие извне. У Дёблина герой не столь пассивен, именно его действия влекут за собой последствия, важные для него – итог романа состоит в осознании героем собственной ответственности за них. Но перед нами герой, абсолютно пассивный внутренне. Он не способен меняться, им управляет воля к самоутверждению, стремление доказать миру свою силу, предстающая в романе как сущностное свойство человеческого «Я».

В концепции М.М. Бахтина реалистический роман воспитания демонстрирует процесс становления героя на фоне становящегося мира, «в неразрывной связи с историческим становлением» [Бахтин 1979: 202]. Проблема становления в романе Дёблина воплощена с помощью лейтмотивов, объединяющих героя и большой город – это, в первую очередь, мотивы строительства и движения. Пространство, в котором существует герой, охвачено процессом становления. Берлин конца двадцатых годов – это город, находящийся в состоянии постоянного обновления, превращения в мировой мегаполис. Историк, сын Томаса Манна, Голо Манн (1909-1994) описывает Берлин Веймарского времени следующим образом: «… место проживания огромных человеческих масс, чудовищный энергетический центр, живущий лишь современностью, охваченный бурной деятельностью,

теперь почти лишённый истории, по-преимуществу уродливый, по-преимуществу печальный» [Mann 1966: 684]. Особенно интенсивные строительные работы проходили в районе площади Александерплац, которая должна была стать одним из транспортных узлов нового Берлина. Площадь Александерплац была во время создания романа одним из излюбленных горожанами мест в восточной части Берлина. Статьи современников, посвященные преобразованиям Александерплац, рисуют масштабный и пугающий образ городского транспорта: «По площади волнами бурлит транспорт. Бывают мгновения, когда все замирает и мгновения, когда все бродит, как в ведьмином котле. Омнибус приближается за омнибусом, огромные желтые хрипящие ящики. Электрички звенят и дребезжат по шинам. Автомобили издают гудки» [Berlin zur Weimarer Zeit 2000: 174]. Публицисты конца двадцатых годов, наблюдающие этот процесс, акцентируют не только прагматический, но и культурный смысл этих преобразований. Строительство нового Берлина прочно связывается с изменением, модернизацией всего жизненного уклада: «Народ, который не строит, не живет, он умирает. Германия и Берлин хотят и должны жить. Мы хотим так жить, как Фридрих Великий дал Берлину жизнь благодаря своим постройкам, разрушил старое, чтобы воздвигнуть на его месте новое», пишет в 1920-е годы архитектор Мартин Вагнер [Berlin zur Weimarer Zeit 2000: 148].

Мотив разрушения старого и строительства нового буквально пронизывает образ Александерплац в романе Деблина. Один из важных образов в романе – паровой молот, ударяющий по сваям на площади. Мотив удара молота в романе многозначен. Именно «молот» судьбы обрушивается на Франца, он переживает три «удара», прежде чем встретить удары смерти. В финале романа новый Франц рождается после символического распада и разрушения старого. Отто Келлер указывает на то, что мотив молота «соединяет эпизоды скотобойни с жестокостью большого города, который управляется паровым молотом, с убийством человека как таковым» [Keller 1980: 167]. На наш взгляд, эта характеристика не учитывает двойственность

трактовки мотива молота в романе: в процессе городского строительства эти удары выполняют скорее конструктивную роль. С. Виетта трактует образ парового молота двойственно: как выражение «витальности» и «жестокости» города [Vietta 2007: 211]. В этой связи стоит вспомнить идею Дёблина о постоянной смене сил «порядка» и «растворения», лежащую в основе романа: разрушение и растворение предшествует становлению нового порядка. Строительство современного города предстает как часть всеобщего природного круговорота, бесконечно повторяющейся смены устаревшего порядка новым. В пятой книге строящийся Берлин сравнивается с древними разрушенными столицами – Римом, Вавилоном, а в шум строительства врывается мотив разрушения: «Я разбиваю все, ты разбиваешь все, он разбивает все»/ «Ich zerschlage alles, du zerschlägst alles, er zerschlägt alles» [Döblin 2003: 166]. Речь идет не о смене исторических эпох, а о бесконечном чередовании разрушения и создания нового как основы жизни.

Жизненная позиция Биберкопфа в начале романа противоположна любому внутреннему изменению и развитию. После каждого удара Биберкопф не меняется, а исполняет ритуал возвращения к исходной точке: выходу из тюрьмы Тегель. Завоевание Берлина в представлениях Биберкопфа означает навязывание всему миру собственной воли, установление своего «порядка». Расплывчатые представления о «порядке» (Ordnung) определяют поступки Биберкопфа во многих эпизодах романа. Вернувшись в Берлин Биберкопф клянется, что станет «порядочным» и полагает, что этой клятвы достаточно, чтобы мир был справедлив по отношению к нему.

Так, объясняя почему он торгует националистическими газетами, Франц видит в этом проявления порядка [Деблин 1961: 97]. Препираясь в кафе со сторонниками левых идей, он объясняет свою политическую позицию: «Должно быть спокойствие, чтобы можно было жить и работать. Рабочим на фабрике и торговцам и всем, и для того, чтобы был порядок, иначе ведь нельзя работать» [Döblin 2003: 94]. «Порядок», как его понимает

Франц - неизменное положение вещей, идея сохранения порядка, противостоящая развитию, разрушительна для героя.

Мотив «порядка» связан не только с образом Биберкопфа. А.Г. Кабисов высказывает интересную мысль о том, что документальное изображение Берлина во второй книге романа, открывающееся юридическими текстами, представляет собой антитезу состоянию Биберкопфа, воспринимающего поначалу большой город как хаос [см. Кабисов 2008: 58]. В эпизоде «Пивнушка на Розенталер Плац» также во второй книге один из игроков на бильярде – Георг - рассказывает, как потерял работу, и не в силах сказать об этом беременной жене; другой же игрок- Краузе - отвечает, что потерял семью из-за наркомании. В этом эпизоде звучит идея того, что происходящее есть нарушение привычных норм, нарушение «порядка», к которому «привык» герой. Краузе, призывающий его смириться и принять «факты» и «самого себя», предостерегает Георга от отчаяния, как «беспорядка»: «Только не дай вторгнуться беспорядку» /«Bloß keine Unordnung einreißen lassen» [Döblin 2003: 57].

Известный в 1920-е гг. публицист В. Хаас назвал Биберкопфа «провоцирующим героем» [Haas 1975: 83]. Каждый из ударов Биберкопф провоцирует сам, поскольку он не может удержаться от того, чтобы демонстрировать окружающим свое превосходство. Первый «удар» довольно мягок: Биберкопфа предает приятель, многолетний безработный Людерс, перед которым Франц хвастает успехами в торговле и связью с одной из покупательниц. Представившись посланцем Франца, Людерс проникает к ней в дом и под угрозами забирает её деньги и вещи. Вместо того, чтобы задуматься о собственной вине в провокации Людерса, Биберкопф символически начинает все с начала, ритуально повторяя действия, совершенные сразу после выхода из тюрьмы Тегель. То обстоятельство, что герой каждый раз пытается начать все сначала, является характеристикой несовершенства его «жизненного плана»: из каждого

испытания Биберкопф выходит, не сделав выводов, не сомневаясь в своей силе. В обмане Людерса Биберкопф обвиняет мир, в котором невозможно остаться порядочным: «Попробуй стань тут порядочным человеком, когда кругом одни подлецы, мерзавцы и негодяи» [Деблин 1961: 172].

Представления Франца о порядке играют важную роль в его отношениях с Райнхольдом – противником героя, воплощающим зло, холодную и бессмысленную жестокость. Образ Райнхольда создан с достоверностью, опирающейся на опыт Дёблина-врача (у него желтый цвет лица, он подволакивает ноги и заикается). Мотив заикания имеет символическое наполнение, объединяя образы Райнхольда и смерти, которая поет свою песнь медленно, «как заика». В эпизоде «торговли женщинами», когда Райнхольд «поставляет» Биберкопфу быстро надоедающих ему подруг, воплощается идея обезличивания, превращения человека в бездушный предмет, тем более, что за каждую подругу Биберкопф получает материальное «вознаграждение». Франц инстинктивно чувствует патологичность происходящего, но вместо того, чтобы осознать опасность, исходящую от Райнхольда, пытается вмешаться в его жизнь и «перевоспитать» его: «надо бы слегка притормозить, как это принято для порядочного человека… »[Döblin 2003: 188].

Представлений о порядке – обратная сторона тщеславия и желания Франца продемонстрировать свою силу, в особенности на фоне кажущейся слабости Райнхольда, который с самого начала вызывает в Биберкопфе необъяснимое восхищение. Вначале эта демонстрация превосходства выражается в «колоссальном» смехе над проблемами Райнхольда с женщинами, вызывающем гнев Райнхольда. Затем Биберкопф пытается непосредственно вмешаться в жизнь Райнхольда, что вызывает у того желание отомстить. Выброшенный Райнхольдом из движущегося автомобиля, с трудом вернувшийся к жизни, Биберкопф вновь решает начать все сначала, хотя теперь он разочарован в собственном плане «быть порядочным». Произошедшее с ним он воспринимает как проявление

несправедливости, оправдывающее его положение вне закона. Но необъяснимое влечение к Райнхольду и стремление продемонстрировать ему свое счастье с Мице приводят к третьему удару, нанесенному Райнхольдом, – убийству Мице. Этот удар смертелен для Биберкопфа.

Образ Райнхольда двойствен в отношении слабости и силы. При встрече с ним Франц замечает болезненные признаки в поведении Райнхольда, но в эпизоде ограбления бандой Пумса, Райнхольд преображается - он не заикается больше, и Франц поражается силе его удара. Райнхольд, как и Франц, должен доказывать свою силу самому себе и всему миру: после ограбления Райнхольд, избегавший алкоголя, напивается, избивает и выгоняет из дома свою подругу, Труде. Когда на следующий день он с трудом вспоминает произошедшее, он испытывает «радость и уважение к самому себе» [Döblin 2003: 219], что свидетельствует о преодолении им неуверенности в своей силе, присущей ему, как и Францу. После происшествия с Францем Райнхольд как будто освобождается от ограничений: он начинает пить шнапс, от которого воздерживался раньше, и теперь ощущает, что может выгонять своих подруг, когда пожелает. Франц, таким образом, способствует превращению Райнхольда в чудовище. Параллель между Райнхольдом и Францем подчеркивается, кроме того, мотивом Ореста и Клитемнестры, то есть мотивом угрызений совести, которые не испытывают оба героя.

Становление Биберкопфа представлено как прозрение, основанное на ретроспекции и переоценке самого себя. Важную роль в романе играет связанный с этим мотив ви́дения. Итогом притчи о Штефане Цанновиче, служащей, по мнению Отто Келлера, ассоциативной параллелью к истории Биберкопфа и других персонажей, пытающихся завоевать мир [Keller 1980: 144], является вывод: «Но главное в человеке – его глаза и ноги. Нужно уметь видеть мир и идти к нему» [Döblin 2003: 35].

Прозрение героя раскрывается и в символических сценах видений Биберкопфа в бреду, демонстрирующих ему собственную виновность во всех

произошедших с ним несчастьях из-за ослепления собственным мнимым превосходством. На неспособность видеть указывает и Смерть: «Берешься людей судить, а у самого глаз нет? Слепой, ничего не видишь и чванишься, нос дерешь! Скажите, какой барин выискался! Их светлость, господин Биберкопф! Весь мир к нему должен подлаживаться. Нет, голубчик, никто к тебе подлаживаться не станет. Ты это, верно, и сам заметил» [Деблин 1961: 506]/ «Ich sag, du hast die Augen nicht aufgemacht, du krummer Hund! Schimpfst über Gauner und Gaunerei und kuckst dir die Menschen nicht an und fragst nich, warum und wieso. Was bistu fürn Richter über die Menschen und hast keene Oogen, Blind bist du gewesen und frech dazu, hochnäsig, der Herr Biberkopf aus dem feinen Viertel, und die Welt soll sein, wie er will. Ist anders, mein Junge, jetzt merkst dus» [Döblin 2003: 433].

Проблема ви́дения, адекватной оценки реального мира в романе с одной стороны, отсылает к кругу идей «новой деловитости» о наблюдении как ключе к познанию. Но Дёблин не довольствуется только ви́дением, оно должно служить опорой и действию, точнее взаимодействию с людьми. Как заметила Н.С. Павлова, в романе Дёблина очень мало описаний. Ви́дение означает для Дёблина понимание, проникновение в суть вещей, а не воспроизведение внешнего облика предметов. Например, символический мотив Вавилонской блудницы в романе также вводится с помощью мотива ви́дения. Не совсем понятно, к кому обращается повествователь - к читателю или герою: «А теперь подойди поближе, не бойся, я тебе кое-что покажу. Вот она, смотри – великая блудница, имя же ей Вавилон, сидит она на водах многих» [Деблин 1961: 278]/ / «Und nun komm her, du, komm, ich will dir etwas zeigen. Die große Hure, die Hure Babylon, die da am Wasser sitzt» [Döblin 2003: 237].

Мотив взгляда играет важную роль в эпизодах общения Франца и Райнхольда: пристальный взгляд героев друг на друга отражает их взаимоотношения, их соперничество друг с другом. Когда Райнхольд рассказывает Францу о своих проблемах с женщинами и Франц принимает

решение перевоспитать его, впервые в романе появляется мотив смерти: «Есть жнец, Смертью зовется он, властью от Бога большой наделен» [Деблин 1961: 216]/ «Es ist ein Schnitter, der heißt Tod, hat Gewalt vom großen Gott» [Döblin 2003: 184]. После рассказа Рейнхольда фраза «Франц смотрит на Райнхольда во все глаза» [Деблин 1961: 216], - вынесена в отдельный абзац. В этом эпизоде герои обмениваются взглядами, при этом состояние Райнхольда не понятно Францу: «Рейнхольд вскинул на Франца глаза – совсем раскис парень, того и гляди слезу пустит» [Деблин 1961: 215].

После этого описания, возвращаясь к Францу, который бродит по Берлину, пытаясь прийти в себя после аварии, повествователь пишет «Но Франц бродит по улицам». Это «но» означает, что Франц не видит настоящей угрозы, исходящей от блудницы. Он «видит» кругом мошенничество и обман, отчего начинает полагать, что смотрит после произошедшего другими глазами на мир. С точки зрения повествователя это совсем не так: «Как будто у него были теперь другие глаза!» [Döblin 2003: 243]- восклицает он. Взгляд героя меняется в финале романа, после пережитого им нового рождения. Этот взгляд становится «тихим, темным и ищущим» [Döblin 2003: 448], он непонятен и непроницаем для наблюдающей за ним Эвы.

К прозрению должен прийти не только Франц, но и читатель романа. Так, в начале шестой книги повествователь говорит: «Я уже знаю что-то, возможно многие, кто читают это, *видят* что-то» (курсив О. Дронова)/ «Ich weiß schon einiges, vielleicht *sehen* manche, die dies lesen schon einiges» [Döblin 2003: 217]. И продолжает: «Истина медленно открывает свое лицо, и нам надо пройти вместе с Францем через все испытания, - тогда все станет ясно» [Деблин 1961: 255]. Разоблачение, освобождение от иллюзий – эти задачи частично соотносимы с установками «новой деловитости» на просвещение читателя, постижении им правды. Но речь в романе Дёблина идет, исходя из его же категорий, не о «маленькой» правде каждого дня, а о «большой» - и в этом его отличие от идеологии «новой деловитости». В финале романа мотив прозрения читателя звучит с новой силой, упрочивая параллель между

ним и Биберкопфом: «Мы словно шли по темной улице, и в начале ее не горело ни одного фонаря; мы знали лишь, что надо пройти по ней до конца, и шли. Постепенно кругом становилось светлее, наконец у фонаря мы прочли название улицы» [Дёблин 1961: 528]/ «Wir sind eine dunkle Allee gegangen, keine Laterne brannte zuerst, man wußte nur, hier geht es lang, allmählich wird es heller und heller, zuletzt hängt da die Laterne, und dann liest man endlich unter ihr das Straßenschild» [Döblin 2003: 453]. Но, продолжает повествователь, Биберкопф шел по этой аллее иначе, чем читатель: он бежал, наталкивался на деревья и каждый раз закрывал глаза, пока наконец не прибежал к вывеске с названием улицы. То есть читатель, ведомый повествователем, не сбивается с верного пути, в отличие от героя.

Прозрением не исчерпывается тема становления героя. В разговоре ангелов о Биберкопфе высказана мысль о том, что одного лишь видения, познания недостаточно. Потерявший Мице Франц ощущает полное безразличие к жизни, он как будто ничего не чувствует. Но после прозрения человеку необходимо остаться чувствующим, чего многие не хотят, потому что прозрение лишает сил. «Но после того, как пережил и понял многое, еще держаться, не спуститься туда, не умереть, а вытянуться, протянуться, чувствовать, не избегать, а подставить себя со своей душой и выдержать, вот в этом суть» / «Aber nachdem man vieles erlebt und erkannt hat, noch festzuhalten, nicht hinzusteigen, nicht zu sterben, sondern sich auszustrecken, hinzustrecken, zu fühlen, nicht auszuweichen, sondern sich zu stellen, mit seiner Seele und standhalten, das ist etwas» [Döblin 2003: 395]. Поэтому финал романа концентрируется на идее того, что Биберкопф может жить дальше. Концепция прозрения в романе по сути опровергает идею о том, что происходящее с Биберкопфом вызвано ударами судьбы. Сама тема судьбы лишается своей иррациональной составляющей и превращается в осознание героем собственной причастности к произошедшему. Не случайно, в предисловии повествователь говорит не о судьбе, а о «чем-то, что выглядит

как судьба», но на самом деле – является результатом того, что жизненный план Биберкопфа выглядит «как ничто» [Döblin 2003: 11].

Таким образом, Дёблин наследует традициям воспитательного романа в том, что изображает героя меняющимся, становящимся. Но сама концепция становления человека, смысла этого процесса, представленная в романе, глубоко оригинальна. Развитие героя лишено поступательности, это не последовательный процесс, а прозрение после пережитой катастрофы. Основное свойство Биберкопфа – нежелание меняться, которое выражается в эгоизме, неспособности признать свои ошибки и стремлении навязать миру свой порядок. Перед читателем внутренне статичный герой на фоне мира, охваченного постоянным изменением, вечным процессом становления. Неспособность видеть мир в истинном свете приводит к тому, что герой выходит из жизненных ситуаций не победителем, а жертвой, вовлеченной в круговорот событий. Итог развития Биберкопфа – не только новое, более зрелое состояние героя, но и признание самой необходимости меняться вместе с миром и тем самым преодолеть свое одиночество.

3.5. Франц Биберкопф: «креатура» или часть социума?

«Это не удержит меня то того, чтобы спокойно следовать за моим маленьким человеком в Берлине, центральном и восточном» говорит повествователь [Döblin 2003: 192]. В своем романе Дёблин изображает довольно заурядного героя (хотя в романе отмечается и его незаурядность), маргинала, представителя городского дна, криминалитета. В известной степени обращенность к теме «маленького человека» роднит роман Дёблина с социальными романами других авторов, прежде всего, Ганса Фаллады.

Вальтер Беньямин высказывает сомнение в том, что роман «Берлин Александрплац» принадлежит к жанру социального романа («На вкус он совсем не похож на социальный роман» [Benjamin 1975: 112]), ведь бедность

не является определяющим фактором в судьбе Биберкопфа. Более того, по мысли Беньямина, «в этой книге нищета выворачивается наизнанку и показывает свою игривую сторону» [Там же]. Центральные герои романа не представлены как жертвы бедности и безработицы, им легко удаются как случайные заработки, так и аферы. Стоит отметить и тот факт, что в отличие от большинства социальных романов «новой деловитости», сюжет романа не является историей деградации героя. Напротив, в финале романа Биберкопф устраивается на работу служащим. В романе Дёблина нет и акцентирования социального неравенства.

Тем не менее, Дёблин создает широкую панораму общественной жизни Веймарской республики: в романе представлен и процесс строительства Берлина, и развитие транспорта, здесь уделяется внимание и последствиям Первой мировой войны, и росту радикальных настроений. Дёблин воссоздает атмосферу Веймарской республики, сочетающую неустойчивость жизни и оптимизм переустройства. Причем в создании этой атмосферы огромную роли играют медиа: именно в газетных сообщениях в романе чередуются сенсации и трагедии – этот способ воплощения атмосферы времени в дальнейшем использует и Эрих Кестнер.

Нельзя полностью согласиться с данной Беньямином оценкой роли социальных проблем в романе. Проблема безработицы проявляется в судьбе Людерса, Георга в эпизоде «Пивнушка на Розенталер Плац». Особенно большое место рассуждения об обществе занимают в шестой книге романа, когда Франц увлекается политикой. В одном из эпизодов он беседует с пожилым столяром, у которого больна жена. Этот столяр - отец троих детей, он подробно рассказывает Францу о том, как сложно ему получить медицинскую помощь, и как он боится потерять работу. Идея о несправедливости общественного устройства упрочивает намерение Франца отказаться от попыток стать порядочным.

В философском контексте романа эти социальные явления воспринимаются как единый и бесконечный процесс жизни, взаимодействие

порядка и растворения. Достоверно изображая кризисное состояние общества Веймарской республики, Дёблин помещает его в широкий философский контекст. В силу этого сам кризис понимается Дёблином иначе, чем авторами «новой деловитости». Состояние общества изменчиво, оно находится в постоянном движении и преодолении трудностей. В этом смысле, в романе Деблина состояние общества Веймарской республики предстает не как фаза окончательной стагнации (как, например, в романе Кестнера «Фабиан»), а как этап в вечном круговороте бытия.

Современниками Дёблина было замечено, что Берлин трактуется в этом романе как образ природного мира. Так А. Эггебрехт в рецензии «Новый роман Альфреда Дёблина» («Alfred Döblins neuer Roman», 1929) говорит о Берлине как части природы, как дремучем лесе, с которым человек вынужден вступить в борьбу: «Фраза Брехта «Джунгли городов» здесь стала жизнью и действительностью. Большой город это джунгли, сквозь которые пробивается одиночка» [Eggebrecht 1975: 65-66].

Гельмут Летен, предложивший свою типологию образов литературы «новой деловитости» в зависимости от характера их поведенческих реакций на происходящие процессы модернизации, упоминает Франца Биберкопфа в числе героев-«креатур». В отличие от «маленького человека», детерминированного собственной социальной ролью, креатурой управляет иррациональное начало, инстинкты. На наш взгляд, характеристика креатуры применима к Биберкопфу и в том смысле, который вкладывает в него Летен, и в более широком философском смысле. Понятие «креатура» заимствовано из религиозного дискурса и объединяет все существа, сотворенные Богом – растения, животных и человека. Все живые существа связывает воедино физиологическая природа, телесность, чувство страха, страдания и бессилия перед судьбой [см. Historisches Wörterbuch der Philosophie 1976: 1203]. Как и героям-«креатурам» в типологии Летена, Биберкопфу свойственны подчиненность собственным инстинктам, чувство страха перед бурным развитием окружающего мира, неспособность носить маску отчуждения. С

персонажами-креатурами, например, детоубийцей Марией Фаррар из баллады Брехта, Биберкопфа роднит и характерный мотив преступления, совершенного в состоянии аффекта.

Проявления животного начала в образе Биберкопфа в романе многочисленны и представлены в портрете героя, его поведении и на уровне символических лейтмотивов страдания и жертвы. После выхода из тюрьмы Тегель в начале романа Биберкопф испытывает панику от встречи с Берлином, его реакция напоминает реакцию животного: «Он трясся, сглатывал»/«Er schüttelte sich, schluckte» [Döblin 2003: 15]. Страх у героя вызывают все приметы модернизированного уклада, прежде всего, движение: ему кажется, что электричка, на которой он едет из тюрьмы в Берлин, движется с огромной скоростью. Движение потрясает Биберкопфа и тогда, когда он видит толпу, представляющуюся ему нерасчленимым потоком: «А давка-то, давка какая! Все бегут куда-то» [Дёблин 1961: 24]/«Gewimmel, welch Gewimmel. Wie sich das bewegte» [Döblin 2003: 15]. Биберкопф боится света, а пребывание в обществе людей вызывает ассоциацию с визитом к зубному врачу, «который ухватил щипцами корень и тащит, боль растет, голова готова лопнуть» [Дёблин 1961: 23]/«der Schmerz wächst, der Kopf will platzen» [Döblin 2003: 16]. Лишь постепенно Биберкопф обретает человеческий облик и реакции в доме Нахума. Вначале он не в состоянии произнести ни слова, а только вздыхает и охает, сидя на полу, как зверь, как «крот», мечтающий зарыться в землю.

Мотив животного в романе связан с темами страдания и жертвы. Эти темы появляются еще в притче о Штефане Цанновиче, служащей символической параллелью к сюжету романа. Отец и сын Цанновичи – авантюристы, путешествующие из страны в страну и стремящиеся «завоевать» мир. Огромное впечатление на Биберкопфа производит её финал – смерть Штефана Цанновича в тюрьме и обращение с его телом как с телом мертвого животного: «А когда он умер, … пришел палач, живодер с тачкой для падали, для дохлых собак и кошек, взвалил на нее труп Стефана

Цанновича, вывез его за город, на свалку, туда, где стоят виселицы, сбросил там его и засыпал мусором» [Дёблин 1961: 39]/«Und wie er tot war... nachher ist der Henker gekommen, der Schinder mit einem Karren für die toten Hunde und Pferde und Katzen, hat ihn aufgeladen, den Stefan Zannowich, und ihn hingeworfen am Galgen draußen und Müll aus der Stadt über ihn geworfen» [Döblin 2003: 29]. Финал истории вызывает гнев Биберкопфа. Он признается иудеям, что только что вышел из тюрьмы, и из его слов следует, что он видит сходство между собой и умершим Цанновичем, обращение с которым как с животным Биберкопф считает несправедливым: «Это что же, - несправедливо бросить человека на свалку, как собаку дохлую, да еще мусором засыпать» [Деблин 1961: 41].

Сближение героя и животного усиливает мотив жертвы в романе и подчеркивается в эпизодах, когда Биберкопф испытывает страдания. Эта параллель возникает из сопоставления сцен скотобойни и эпизодов с Иовом, следующих за первым «ударом».

Повествование в главе о скотобойне начинается с традиционного для «новой деловитости» перечисления точных данных: названия улицы, количества зданий и их протяженности, контор, управляющих этим предприятием. Вместе с этим упоминается обелиск солдатам, павшим в Первой мировой войне. Этот вскользь упомянутый памятник превращает сцену скотобойни в символ, вбирающий в себя мифологические и исторические смыслы. Скотобойня – метафора удела «креатуры» и вместе с тем метафора войны. В сценах скотобойни Дёблин подчеркивает пассивность животных- «креатур» перед судьбой, ведь их гибель им непонятна. Повествование ведется подчеркнуто подробно и нейтрально, что вписывается в концепцию рассказываемой «беспощадной правды»: повествователь как бы присоединяется к тем силам, которые угрожают «креатурам». В описании порой нивелируется различие между животным и человеком. Так, описывая пар, клубящийся в помещениях для свиней, автор по ассоциации переходит к изображению бани. В другом фрагменте образ скотобойни соединен с

образом суда, что отсылает к идее насилия как центрального принципа в социальной жизни: «Разыскивается некий N для допроса по делу А против Б» [Дёблин 1961: 163] /«Es handelt sich um ein Ermittlungsverfahren gegen eine gewisse Person, eine gewisse Person in Sachen x gegen y» [Döblin 2003: 139].

После сцены скотобойни следует пассаж об Иове - диалог Иова с голосом, безжалостно рисующим его положение. Голос спрашивает Иова о том, что мучит его сильнее всего, и получает ответ о том, что Иов не может вынести собственной слабости. У него нет сил, чтобы противиться своим страданиям, и у него остается разум, чтобы осознавать свое положение, потому он не может забыться – и именно это доставляет ему особые мучения: «Ты не хочешь быть слабым, хочешь бороться. Если не бороться, то лучше уж прогнить насквозь, разума лишиться, лишиться мыслей и стать безмозглым скотом» [Деблин 1961: 169]. Животные в обрамляющих эпизод пассажах страдают, не осознавая причин происходящего, они полностью подчиняются своей судьбе. Сознание усиливает страдание человека, потому что заставляет его осознать собственную слабость и бессилие и смириться с ним. Для Иова невыносимы слова Голоса о том, что он сам должен исцелить себя. и он борется с Голосом до тех пор, пока не падает молча лицом вниз. Этот жест означает окончание борьбы и примирение с миром, принятие своей судьбы и своих страданий. Глава заканчивается сообщением о том, что в этот день исчезли первые язвы Иова.

Миф в этом эпизоде лишен характерной составляющей: представления о бессилии человека перед судьбой. Если сравнить трактовку образа Иова в романе «Берлин - Александерплац» и в романе Йозефа Рота «Иов» («Hiob», 1930), то станет ясно, что у Рота миф предстает в своей традиционной форме: герой романа Мендель Зингер не властен над своей судьбой, обрушивающиеся на него несчастья и неожиданное волшебное исцеление его сына происходят помимо его воли. Более того, тема судьбы включает в себя не только историю семьи Менделя Зингера, но и исторический контекст: Первая мировая война предстает как своего рода катастрофа

библейского масштаба. У Рота трагическая бессмысленность жизни сменяется образом «голубой веселости неба» - жизни как чуда, которое своим величием потрясает героя.

В одной из глав, следующих за сценой скотобойни, говорится о вовлеченности Франца в круговорот страданий живых существ: первое, что съедает герой, в первый раз выйдя из дома, – филе ягненка. Упоминание этого блюда после эпизода убийства ягненка на скотобойне не случайно – герой как бы присоединяется к убийцам. С другой стороны, глаза героя описаны как глаза теленка: «И что это у меня, скажи, глаза какие телячьи – выпучил их, будто закрыть не могу»[Деблин 1961: 186]/«bloß die gräßlichen ollen Glotzaugen, wie ne Kuh, woher ich bloß sone Kalbsaugen habe» [Döblin 2003: 159]. Из этого следует, что герой одновременно и причастен к страданиям, как животные, и отличен от них.

Смерть сравнивает Франца с «ядовитым прыгающим животным» [Döblin 2003: 433]. Раскаяние Франца, признание им своей вины в бреду, его символическая смерть также связаны с мотивом утраты человеческих качеств: «я виновен, я не человек, я скотина, чудовище»[Döblin 2003: 422].

Анималистические качества – один из способов деиндивидуализации героя, растворения его сознания в стихии инстинктивного. Не случайно в финале романа, когда происходит символическая смерть героя, его личность распадается на отдельные составляющие, которые становятся все меньше и меньше - Франц превращается в мышь, и, наконец, становится растением: «закачалась трава и послышался легкий шорох, будто семена падают на землю. Это Францева душа возвращает земле свои ростки» [Деблин 1961: 502].

Личность Франца Биберкопфа лишена четких контуров. Несмотря на то, что важное место в романе занимает интроспекция, используется поток сознания, внутренний монолог и несобственно-прямая речь, поступки героя при этом остаются немотивированными. Неясно, почему Биберкопфа влечет к Райнхольду. Его хвастовство перед Людерсом также предстает без какой

бы то ни было предваряющей рефлексии. В образе Биберкопфа Дёблин основывается на таких принципах изображения человека, в соответствии с которыми мотивация поступков героя остается неясной, а поведение складывается как мозаика из отдельных движений и действий героя. Читателю же предоставляется возможность догадываться об их истинных мотивах. В потоке сознания героя смешивается индивидуальное и коллективное. Так, он успокаивает и подбадривает себя в моменты паники обрывками фраз, услышанных в тюрьме и словами из марша «Es braust ein Ruf wie Donnerhall». По мнению М. Баума, тот факт, что во многих частях романа поток сознания или речь героев состоит из цитат, свидетельствует о том, что современные медиа обеспечивают «постоянное присутствие иных дискурсов, которые видоизменяют индивидуальную речь» [Baum 2003: 203].

Важность социальной проблематики романа связана с многозначностью и противоречивостью трактовки проблемы «человек и общество» и темы своеобразной интеграции Биберкопфа в общество, вынесенной в финал и, по сути, завершающей процесс становления героя. В этой связи роман «Берлин -Александерплац» оказывается близок по проблематике социальным романам «новой деловитости», в которых проблема интеграции героя в общество, точнее утверждение невозможности такой интеграции, воспринимается как одна из наиболее важных.

Финал романа вызывал массу разнообразных интерпретаций, от «слабости» и неубедительности (С. Виетта пишет о «квази-конце» [Vietta 2007: 208]), до объявления его «коммунистической утопией». Как говорилось ранее, Дёблин планировал создание второго тома романа и этот финал казался ему не окончательным [см. Sander 1998: 115]. По мнению Г.-П. Байердерфера финал романа лишен мифологического подтекста, «мифологической стилизации», и вместо этого «приведен к историческим и локальным взаимосвязям» [Bayerdörfer 1975: 159].

На наш взгляд, в финале романа прослеживается параллель с его начальным эпизодом так как в них акцентируется проблема человека и

общества, а также проблема движения. Страх, который вызывает у Биберкопфа большой город, распадается на страх перед людьми и страх перед движением. Биберкопф долго не решается сесть в электричку и уехать, начать движение. Когда он успокаивает себя воспоминаниями о тюрьме, он размышляет о возможности быть там одним из многих и подчиняться общему распорядку. Когда Биберкопфу приходят на ум правила тюремного распорядка, ему вспоминается распределение заключенных по одиночным и многоместным камерам, совместное пребывание людей во время прогулки или работы. Правила ограничивают не только деятельность людей, но и их отношения друг с другом, теперь Биберкопф должен выстраивать эти отношения сам. Лишь постепенно он снова привыкает быть среди людей, и именно взаимодействие с людьми, Нахумом и Элизером, помогает ему прийти в себя, потому на протяжении всего романа он не раз прибегает к их помощи. После встречи с ними Франц идет в кино, где его «охватывает чудесное чувство» от того, что он находится среди людей [Döblin 2003: 32], хотя это тоже растворение в безликой массе, а не взаимодействие с людьми.

В финале романа Биберкопф, преобразившийся в другого человека после выпавших на его долю испытаний, рассуждает о том, что человек не должен «идти» один: «Когда идешь один — жди беды. Другое дело, когда кругом народ. Иди и слушай, что говорят другие, ибо все это касается и тебя. Услышишь их, и поймешь, где твое место и куда тебе идти» [Деблин 1961: 529]. Биберкопф изображается на фоне марширующей толпы, но не присоединяется к ней: «Они маршируют часто со знаменами и музыкой и пением мимо его окна, Биберкопф холодно выглядывает из-за двери и остается спокойно дома» [Döblin 2003: 454][5]. Мотив марша ассоциируется с темой войны, в которую герой не хочет быть вовлечен. Тем самым, тема коллектива получает в финале романа противоречивое осмысление: с одной стороны, человек должен стремиться прийти к другому, а с другой стороны

[5] В русском переводе нет слова «марш»: «Под его окном часто проходят люди со знаменами, музыкой и песнями; посмотрит на них Франц и покачает головой. Не влипну, мол, я не такой» [Деблин 1961: 529].

он не должен слепо следовать за толпой : «Человеку дан разум, быки же образуют стадо»/ «Dem Menschen ist gegeben die Vernunft, die Ochsen bilden dagegen eine Zunft» [Döblin 2003: 452][6]. Эта фраза важна и тем, что подчеркивает отличие человека от животного, представляя собой, таким образом, итог анималистической линии в интерпретации героя романа.

Амбивалентность решения проблемы человека и коллектива в финале романа связана, на наш взгляд, с двумя образами движения: как возможности идти вместе с людьми и как необходимости маршировать. Эти лейтмотивы при всей их близости нельзя отождествлять, поскольку они отражают различное понимание взаимодействия человека и мира. Тема «ходьбы» восходит к идее из притчи о Штефане Цанновиче, о том, что нужно «видеть мир и идти к нему». Смерть упрекает Франца в том, что тот не стремился двигаться: «Сохраняться, сохраняться, это ужасная потребность человека, и вот он стоит на одном месте, и ничто не движется дальше» / «Bewahren, bewahren, so ist das furchtsame Verlangen der Menschen, und so steht es auf einem Fleck, und so geht es nicht weiter» [Döblin 2003: 430].

Мотив ходьбы, движения очень важен в обрисовке внутреннего состояния героя, который в начальных эпизодах с трудом может ходить. По мысли повествователя, герой не может решиться «идти своим путем», потому что он не знает пути. Первый магазин, на котором останавливается внимание Биберкопфа в начальном эпизоде, – магазин обуви. В какой-то момент герой размышляет о том, сколько обуви необходимо жителям Берлина при таком движении. Тема обуви звучит в романе очень часто, это бытовой, прагматичный план движения. В эпизоде, когда Биберкопф начинает «воспитывать» Райнхольда и тем вызывает его ненависть, звучит тема «шагов судьбы», которая опрощается рекламой обуви.

Мотив ходьбы имеет в романе очень важное значение, проявляясь как на бытовом, так и на символическом уровнях. Всякий путь, движение и

[6] В русском переводе смысл изменен: За осла решает палка, а у человека есть смекалка [Деблин 1961: 529].

завоевание сопряжены с опасностью, поэтому мотив пути постоянно увязывается с гибелью, с трагическими ситуациями, сочетающимися с многочисленными судьбоносными предостережениями Францу. Маршрут электрички № 68, ведущий на восток Берлина, заканчивается больницей для душевнобольных в Херцберге. Указание на этот маршрут служит предвестием судьбы Биберкопфа, который в финале романа оказывается в больнице Бух. С помощью транспортного мотива подчеркивается связь между Францем и Берлином. Лицо Франца, пришедшего к Минне, сестре своей убитой невесты, напоминает ей поезд: «Бывает так — у мужчины по лицу словно рельсы проложены, а по рельсам поезд мчится, грохот, клубы дыма, — курьерский Берлин-Гамбург-Альтона, отправление в 18.05, прибытие — в 21.40, весь путь в три часа тридцать пять минут…» [Деблин 1961: 51]. Тема транспорта звучит в одной из ключевых глав романа «А теперь Франц слышит медленную песнь смерти». Лейтмотивом в ней является фраза «Herankommen lassen» («Позволь прибыть») [Döblin 2003: 435]. Помимо посещающих героя призраков прошлого в ней называются маршруты движения поезда и воспроизводится эпизод прощания девушки со своими родителями на вокзале.

После каждого удара судьбы Франц не может идти или идет с трудом: «Франц Биберкопф силен, как удав, но на ногах стоит сегодня нетвердо» [Дёблин 1961: 153]/ «Franz Bieberkopf, stark wie eine Kobraschlange, aber wacklig auf den Beinen» [Döblin 2003: 130]. Мотив неуверенного шага сочетается с мотивом разрушающихся крыш, то есть с состоянием нарушенного равновесия в душе героя. В то же время маршевыми мотивами Биберкопф подбадривает себя после каждой неудачи. Шаги марширующего героя во многих эпизодах романа задают ритм повествованию. Маршевые мотивы усиливаются в ключевых эпизодах, когда Франц, уверенный в своем мнимом величии, провоцирует Райнхольда. Марш отражает идею завоевания мира, которая в судьбе героя раскрывается как губительная, соединяясь с темой войны и образом Райнхольда, одетого в солдатскую шинель.

По натуре Франц не аутсайдер. В отличие от большинства героев «новой деловитости», он стремится быть с людьми, но вместо того, чтобы взаимодействовать с ними, он навязывает им свою точку зрения. При этом Франц поддается сильному влиянию окружающих. Услышав речь сотрудника Франкфуртской ярмарки, Франц восхищен не её смыслом, а тем, с какой уверенностью говорил оратор и как в этой речи «все имело свой порядок». Поддавшись этому восхищению, Франц становится членом союза по торговле текстильной продукцией, не имея никакого отношения к этой сфере. Но уже в следующем эпизоде Биберкопф говорит Мерку, что нельзя полагаться на других: «Но все-таки лучше не якшаться ни с кем. Это же самоубийство. Пусть они делают что хотят. А ты живи сам по себе, только по-честному» [Дёблин 1961: 78]/«Aber lieber nischt mit die andern haben. Das ist Selbstmord. Immer laufen lassen. Anständig bleiben und for sich bleiben» [Döblin 2003: 65-66]. Подверженность чужому влиянию без рациональных причин заставляет Франца принимать решения, которые он самостоятельно не принял бы. Он торгует газетами националистического толка после случайного знакомства с инвалидом войны; чуть не ввязывается в драку из-за того, что спел «Вахту на Рейне» в баре, посетители которого – сторонники левых идей. Франц поет, подчиняясь полурефлекторному желанию петь; песня символизирует для него прилив сил, он пел её в доме Нахума, чтобы прийти в себя. Его удивляет и пугает реакция окружающих: «was wollen die Leute von einem» [Döblin 2003: 96], он воспринимает её как нарушение порядка, не осознавая, что сам спровоцировал их агрессию.

В финале романа герой хочет не быть один, он стремится к тому, чтобы понимать других, но он не марширует вместе с колонной, потому что потом «за это придется заплатить головой» [Döblin 2003: 454]. Финал, таким образом, вновь балансирует между полярными категориями - интегрированности человека в мир людей и неприятия массовости. В финале кроме того есть предчувствие новой войны, которое выражается в мотиве марша. На наш взгляд, обоснованным является мнение Байердерфера,

утверждающего, что противоречивость концепции человека и коллектива в финале романа соответствуют противоречивости общественно-политической концепции Дёблина, которая не снимается в эстетически законченном образе, а напротив, моделирует художественный образ так, что он тоже приобретает черты незавершенности [см. Bayerdörfer 1975: 174]. Становление Биберкопфа включает в себя не только трезвую оценку собственных возможностей и отказ от притязаний на мнимое превосходство над Берлином, но и новое отношение к людям и готовность двигаться дальше.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ III

Роман «Берлин - Александерплац» представляет собой наиболее полное воплощение эстетических размышлений Альфреда Дёблина о современном эпосе, в котором художник, играя, соединяет факты и основополагающие ситуации человеческой судьбы. Несмотря на то, что Дёблин не причислял себя ни к какой художественной общности, выдвинутые в его эстетических работах идеи, во многом дали толчок становлению эстетической концепции «новой деловитости»: это «фантазия факта», деперсонализация автора, антипсихологизм, киностиль, не менее важными были и призывы к новому натурализму. Эволюция Дёблина-теоретика в 1910-е - 1920-е годы связана с развитием его взглядов на взаимоотношения реальности, творчества и языка: от мысли о том, что верное слово позволяет глубже познать реальность, Дёблин приходит к идее о том, что язык образует собственную реальность, с которой имеет дело художник в процессе создания произведения.

Важную роль в романе «Берлин - Александерплац» играет рефлексия о творческом процессе. Сложная структура романа акцентирует внимание читателя на принципах создания образа и трудностях автора, пребывающего в борьбе с обширным материалом, комментарии повествователя представляют собой метаповествование. В поле эстетической рефлексии

повествователя в романе постоянно оказываются именно те категории, которые связаны с «новой деловитостью» - современности, правдивости, пользы, способов изображения человека и толпы. Ироничный повествователь не может обойтись без акцентированной связи своего романа с современной жизнью. Для Дёблина слово – не средство проникновения в реальность, а способ её воссоздания в иной, суверенной сфере искусства, для которой факт – лишь строительный материал. Тем не менее, документ и факт обладают в романе качествами, соответствующими пониманию факта в «новой деловитости» – они современны, аутентичны, не обработаны, позволяют автору достоверно передать дух времени.

Роман «Берлин - Александерплац» во многом наследует традициям романа воспитания, поскольку в нём изображен становящийся герой. Но герой и большой город в романе равноправны. Биберкопф предстает как часть сложного целого, мозаики общей городской жизни, наравне с судьбами других персонажей и безличных структур самого города, которые соединены друг с другом с помощью приемов контраста и параллелизма, а также системой многочисленных и многоуровневых лейтмотивов: мотивов движения и строительства. В раскрытии темы становления героя особая роль принадлежит также мотивам ви́дения как прозрения - трезвой оценки героем самого себя, а также мотив порядка – то есть, разрушительного для героя желания навязать окружающему миру свою волю.

Несмотря на то, что в контексте философских размышлений Дёблина современность - лишь часть вечного круговорота строительства и обновления, проблема «человек и общество» в романе очень важна. Однако связь с обществом осмысляется не как принадлежность героя к определенной социальной группе, а шире – как его включенность в человеческое сообщество. И проблема индивидуальности, и проблема общества не решены Дёблином однозначно. Хотя осознание ответственности за свои действия и определение своего реального положения в мире становятся важнейшим фактором «насильственного исцеления» Биберкопфа, его перерождение

представлено как некая конструкция, построение новой личности из элементов разрушенной прежней. Дёблин не растворяет своего героя в массе, но и не делает его частью коллектива, что символически выражается в заключительных образах романа. Можно заключить, что роман «Берлин - Александерплац» дал огромный импульс развитию социального романа «новой деловитости» и вместе с тем явился романом, вобравшим в себя «новую деловитость» и как совокупность поэтологических средств, и как объект эстетической рефлексии.

Глава 4.
ПОЭТИКА ДЕИНДИВИДУАЛИЗАЦИИ В РОМАНЕ «НОВОЙ ДЕЛОВИТОСТИ»

4.1. Индивидуальность и масса в философском контексте 1920- начала 1930 гг.

События Первой мировой войны и формирование массового общества в двадцатые годы побудили европейских писателей к размышлениям о кризисе индивидуальности в современном мире. Становление массового общества стало одним из важнейших аспектов модернизации в XX веке. Этому процессу в двадцатые годы посвящен ряд работ крупнейших немецких и европейских философов. Одно из наиболее знаменитых философских исследований массы в этот период – «Восстание масс» (1929) Х. Ортеги-и-Гассета. В этом труде испанский философ утверждает, что масса получает все больше власти в современном обществе, акцентируя при этом заурядность её представителей. Ортега-и-Гассет воспринимает это явление как победу варварства.

Немецкие философы сосредоточены на проблеме индивидуума в современном массовом обществе. Их оценки феномена массы варьируются от признания этого феномена кризисным (К. Ясперс) до принятия его (Э. Юнгер). Одной из первых работ этого ряда стало эссе Зигфрида Кракауэра «Орнамент массы» («Das Ornament der Masse», 1927), в котором он размышляет о массовом обществе с объективных позиций, принимая факт его окончательного становления. В качестве своеобразного символа современного общества эпохи капиталистического производства Кракауэр воспринимает «девушек Тиллера» («Tillergirls»). Это - модный номер американских танцовщиц, представляющий собой «орнамент», созданный из человеческих тел. Участвующие в построении фигуры спортсменки - «уже не отдельные девушки, но их неразложимые комплексы, движения которых становятся явлениями математическими» [Kracauer 1963: 50]. Так и

современное общество, с точки зрения Кракауэра, может быть уподоблено орнаменту, сформированному по принципу внешней схожести. Масса воплощает этот орнамент. Личности и народы исчезают: человек становится «частицей массы» и «строкой в табеле», обслуживающей машины. Индивидуальности нет места в рамках орнамента, она только нарушит его математически выстроенный «узор»: «Люди оказываются частицами некой фигуры орнамента лишь как элементы массы, а не как индивиды, полагающие, что они сформированы изнутри» [Kracauer 1963: 51]. При этом масса не осознает, что выполняет роль части орнамента. Орнамент кажется рациональным, но его сущность - абстракция, проистекающая из отсутствия внутренних связей между его частями.

В 1928 году появился роман З. Кракауэра «Гинстер» («Ginster», 1928), на титульном листе которого в духе предисловий «новой деловитости» значилось «написанный им самим». История архитектора Гинстера происходит во время Первой мировой войны. Герой романа всеми силами стремится не попасть на фронт и пассивно наблюдает за происходящим. Особое значение Кракаэур придает анонимности своего героя: имя Гинстер – выдуманное, оно было школьным прозвищем героя. Гинстер получил докторскую степень, но в дальнейшем планирует жить «инкогнито», без неё [см. Kracauer 2013: 7]. Изначально он вообще не хотел получать никакую профессию, но любовь к созданию орнаментов привела его к решению стать архитектором. Гинстер испытывает стремление к растворению собственной индивидуальности, отказу от нее. Утрата индивидуальности осознается им как путь к свободе. При этом Гинстер часто изображается на фоне массы. Он подвержен ее влиянию настолько, что готов плакать на массовых акциях-например, наблюдая за полетом дирижабля и всеобщим ликованием по этому поводу. Гинстер старается быть в людных местах, в толпе, где все безымянны и не объединенной никакой целью. Призванный все же на фронт, Гинстер попадает сначала на учения, где должен научиться правильно стелить постель и чистить картофель. Постепенно Гинстер приходит к

мысли, что не эти правила придуманы для ведения войны, а напротив, война – лишь повод для абсурдных правил. Аморфность массы, как и растворение в ней индивидуальности противопоставлены в романе абсурдности общественных предписаний.

Исключительно как кризисный феномен массовое общество интерпретирует Карл Ясперс в книге «Духовная ситуация времени» («Die geistige Situation der Zeit», 1932). В этой работе Ясперс рассуждает о происходящей рационализации всех сфер жизни и подчеркивает взаимосвязь между техническим прогрессом и массой, которая выполняет роль «колесика» в «огромном аппарате», обеспечивающем её существование [Ясперс 1991: 307]. Массу в современном мире Ясперс определяет как «совокупность людей, расставленных внутри аппарата по упорядочению существования таким образом, чтобы решающее значение имела воля и свойства большинства» [Ясперс 1991: 313]. В «аппарате бытия» каждый человек заменяем, он не имеет «определенного места в рамках целого», потому что его личность и его собственные цели в массе не значимы [Ясперс 1991: 310]. Будучи атомом, человек перестает быть самим собой и носителем своих желаний, его бытие распадается на отдельные сферы труда и развлечений, в которых он выступает не как индивидуальность, а как часть «аппарата». По мнению Ясперса, масса угрожает гибелью индивидууму, полностью подчиняя его себе: «Для каждого, кто сам не обманывает себя, она [масса - О.Д.] является сферой его полной служебной зависимости, деятельности, забот и обязательств. Он принадлежит ей, но она угрожает человеку гибелью в риторике и суете, связанными с ее утверждением "мы - все"; ложное ощущение силы этого утверждения улетучивается как ничто. Расчлененная в аппарате масса бездуховна и бесчеловечна. Она - наличное бытие без существования, суеверие без веры. Она способна все растоптать, ей присуща тенденция не терпеть величия и самостоятельности, воспитывать людей так, чтобы они превращались в муравьев» [Ясперс 1991: 314].

Поскольку в труде не проявляется человеческая индивидуальность, он становится повторением однообразных функций. Лишенные места в рамках единого целого, люди превращаются в «голое существование». Рассматривая массу в трех ипостасях - как толпу, публику и как совокупность людей, расставленных в рамках «аппарата по упорядочению существования», – Ясперс приходит к выводу о том, что современный ему «модус массы» «представлен как качественно новое явление – не *маргинальное* (толпа, спонтанное сборище и т.п.), а *доминантное*, как господствующая сила современного общества, его анонимный демиург»[Чернов 2010: 162]. Омассовление общества рассматривается Ясперсом как причина его деградации.

Проблема гибели индивидуума находится и в центре размышлений Эрнста Юнгера, но, в отличие от Ясперса, Юнгер считает растворение индивидуальности во всеобщем неизбежным и даже приветствует его. Этот отказ от единичного он ощутил еще в годы Первой мировой войны. В книге «Рабочий: господство и гештальт» («Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt», 1932) Юнгер говорит об «единичном человеке» как «чарующей и абстрактной фигуре, драгоценнейшем открытии бюргерской чувствительности» [Юнгер 2000: 74], продукте мышления прошлого столетия. Современность охвачена процессом «умирания индивида» в разных ипостасях: «от пестрых тонов, в которых язык поэта и кисть художника исчерпывают свои последние возможности на границе с абсурдом, — до серых тонов неприкрытого каждодневного голода, экономической смерти, которая уготована бесчисленным и безвестным жертвам инфляцией, этим анонимным и демоническим процессом в денежной сфере, этой невидимой гильотиной экономического существования» [Юнгер 2000: 174]. Индивидуум видит в массе свою противоположность, в то время как на самом деле они суть одно и то же, единичное и всеобщее объединяются в современном технизированном мире - в «типе» Рабочего. Рабочий у Юнгера – это «герой модерна», и на самом деле

он представляет собой «попытку противопоставить деперсонализирующим силам модерна, технике и экономике персонализированный тип, который в состоянии овладеть анонимными силами техники, установить над ними свое личное господство» [Козловски 2002: 69]. Рабочий является носителем действия в современном мире, неизбежно подчиняющим себе индивидуума, ведь значение в нем имеет сделанная работа, а не тот, кто является её носителем.

Таким образом, философы 1920 – начала 1930-х годов рассматривают «омассовление» как неизбежный феномен, оценивая его по-разному. Если Юнгер видит в слиянии с надиндивидуальным началом возможность более осмысленного бытия, то Ясперс трактует его как распад естественного единства сфер человеческой жизни, механистичность существования современного человека – винтика системы.

4.2. Индивидуальность и её деградация в романах о служащих (Э. Кестнер «Фабиан», М. Кессель «Фиаско господина Брехера», Г. Фаллада «Маленький человек – что дальше?»)

4.2.1. Специфика сюжета романов о служащих: социальная деградация как коллективный опыт

Эстетическая программа «новой деловитости» предполагает обращение автора к современности, при этом не герой, а обстоятельства эпохи должны выйти на первый план. Герой «новой деловитости» является носителем не только и не столько своего индивидуального жизненного опыта, сама возможность которого в соответствие с представлениями о «кризисе биографии» поставлена под сомнение, сколько опыта исторического и коллективного. Война, инфляция, безработица – всё это превращает события индивидуальной биографии во вторичные. Герой «новой деловитости» сталкивается с масштабным кризисом, проникающим во все жизненные

сферы, превращающим любой индивидуальный конфликт в симптом кризиса.

На наш взгляд, в романах «новой деловитости» можно выделить три наиболее распространенных типа героев, являющихся носителями коллективного начала: это «герой-служащий», отражающий наиболее распространенную и типичную в изучаемый период социальную роль; «герой – представитель поколения», судьба которого связана с историческим и социальным опытом его возрастной группы; и «новая женщина» - тип героини, отражающий сложную динамику поисков собственной идентичности в контексте меняющихся гендерных ролей.

В центре многих романов «новой деловитости», созданных на излете двадцатых годов, находятся служащие, число которых в Веймарской Германии постоянно росло. При этом речь идет как о героях- мужчинах, так и о женщинах (романы Э. Кестнера, Г.Фаллады, М. Кесселя, Р. Брунграбера, И. Койн). Менталитету и особенностям быта служащих было посвящено исследование в области социальной психологии «Служащие» З. Кракауэра («Die Angestellten», 1929), оказавшее значительное влияние на романы двадцатых годов. Образ жизни служащих формировался в условиях большого города и был тесно связан с реалиями модернизированного быта, индустрией развлечений, мобильностью. Вместе с тем, служащие особенно сильно пострадали от последствий экономического кризиса. Многие из них происходили из обедневших в результате войны и инфляции семей и их жизненный опыт включал в себя утрату социального статуса. Обращение к этому социальному слою позволяло писателям раскрыть различные грани модернизации.

Созданные на рубеже 1920-1930 гг. романы «новой деловитости» обнаруживают большое сюжетное сходство - практически все они без исключения посвящены безработице, ведущей к личностной деградации и гибели героя. Проблематика деградации личности в «новой деловитости»

берет свое начало в натурализме, где она напрямую определялась позитивистским мировидением: в силу наследственности, влияния среды герой натуралистов деградирует (Э. Золя «Западня», «Нана», М. Кретцер «Мастер Тимпе» и другие). В романе «Мастер Тимпе» («Meister Timpe», 1888) - одном из наиболее известных произведений немецкого натурализма – деградация и гибель героя происходят в силу социально-биологической закономерности смены старого новым. Владелец небольшой столярной мастерской Тимпе не выдерживает в борьбе за выживание, то есть в конкуренции с индустриальным производством на фабрике своего соседа, «значительного лица», Урбана. Характер Тимпе, его гордость и нежелание уступать более сильному противнику, а также предательство сына, укравшего эскизы из мастерской отца, способствуют его падению. Но в романе речь идет и о более масштабном процессе - модернизации общества и производства, символом которого становится закладка линии электрички в Берлине. Общественное развитие понимается как органический процесс смены старого новым. Новое предстает как разрушительное и аморальное, лишенное творческого начала, это воплощено в образе сына Тимпе, Франца. С другой стороны, процесс деградации Тимпе в романе изображается достаточно подробно, с большим обилием физиологических подробностей, демонстрацией неспособности Тимпе контактировать с окружающими, и это постепенное угасание героя лишено авторского сочувствия.

Если для натуралистов важно было осознать причины и этапы деградации личности, то в экспрессионизме обращение ко всякого рода деклассированным героям было связано со стремлением представить изнанку человеческой природы, эпатировать добропорядочного бюргера изображением человека как «куска мяса», либо трактовкой всего искусства как своего рода аномалии, сумасшествия: «Безумец фигурирует в экспрессионизме как контрастный типаж по отношению к ненавистному буржуа и его всесторонней нормальности, а вкупе с преступниками, заключенными, нищими, продажными женщинами, евреями и художниками

безумец идентифицируется с судьбой всего литературного авангарда» [Пестова 2002: 45]. Таким образом, в экспрессионизме рассматривается не столько процесс деградации, сколько устанавливается символический параллелизм между распадом «Я» и упадком общества, концом света.

Проблема деградации героя в романах «новой деловитости» имеет много общего с натуралистической концепцией, поскольку натуралисты также рассматривают деградацию героя, в первую очередь, как процесс, происходящий в силу социальных обстоятельств. Но если в натурализме этот процесс происходит постепенно и в силу рационально постигаемых причин, то в «новой деловитости» потеря социального статуса происходит, как правило, внезапно, в силу случайности.

Судьба героев «новой деловитости» связана с масштабным кризисом, охватывающим все сферы жизни. Кризис, с одной стороны, понимается рационально: его причины – последствия войны, бурная общественная модернизация. С другой стороны, кризис в его непосредственных проявлениях истолковывается как «болезнь» или системный сбой общественного механизма, влекущий за собой деградацию всех сфер жизни. Подобное мировосприятие проявляет категории в большей степени модернистского видения мира как хаоса, чем позитивистского мировоззрения. Иррациональность натуралистов предполагает совпадение, случайность, в силу которой вступают в действие познаваемые закономерности. В сюжете романов «новой деловитости» крайне сильна роль случайности, поскольку логику кризиса понять невозможно. Безработица, воспринимаемая в «новой деловитости» как окончательная катастрофа героя, затрагивает любого, без учета индивидуальных особенностей и дарований, скорее вопреки им. В силу этого сюжет о безработице подчеркивает нивелировку индивидуальности.

Социальная деградация предстает как коллективный опыт, а герой «новой деловитости» разделяет массовую судьбу. Трагедия героя лишена исключительности. Превращаясь в безработного или изгоя, герой

соединяется с безликой массой деклассированных личностей. Но частью безликой анонимной толпы герой, как правило, ощущает себя и до потери статуса в обществе. Социальный кризис связан не только с безработицей, но и с тем, что и до потери работы герою «новой деловитости» присущ статус аутсайдера. Герои «новой деловитости» ощущают отчужденность в современном мире, зависимость от случайности, одиночество. Особо значимыми в романе «новой деловитости» становятся стратегии выживания, избираемые героями в этой ситуации, их способность к сопротивлению.

4.2.2. Поэтика аутсайдерства в романе Э.Кестнера «Фабиан»

Роман Эриха Кестнера «Фабиан. История моралиста» признан классическим образцом «новой деловитости». В нем нашла свое яркое воплощение атмосфера Веймарской республики - глубокий кризис, сочетающийся с жаждой развлечений. С иронией в романе говорится и о трагедиях, и о падении нравов. Роман проникнут тягостным ощущением предстоящей катастрофы немецкого общества. Он создавался незадолго до прихода к власти Гитлера и во многом кажется пророческим, хотя - как и многие авторы Веймарской республики - Кестнер не видит опасности, исходящей от фашизма. Представитель этой партии изображен лишь в небольшом эпизоде как симптом кризиса, но не как настоящая угроза. В то же время роман нельзя назвать политически наивным, ведь в нем вполне отчетливо ощущается предчувствие возможной новой войны.

В послесловии к роману, не вошедшему в окончательную редакцию и опубликованному позднее в журнале «Вельтбюне», Эрих Кестнер говорит о своем ощущении надвигающегося еще более тяжелого кризиса: «Он видит, что современники упрямо, как ослы, движутся назад, навстречу разверстой пропасти, где есть место для всех европейских народов» [Kästner 2005: 240]. Мысль Кестнера о движении «назад», к «пропасти» может быть понята именно как страх перед новой возможной войной. Герой романа - Якоб

Фабиан – в достаточной степени близок героям «потерянного поколения». Военный опыт существует где-то на периферии его сознания, но сопровождает героя неотступно - проявляясь то в неожиданных приступах сердцебиения, то в воспоминаниях. В одном из эпизодов Фабиан делает глоток кофе и вкус сахара немедленно напоминает ему о том, как он ел отвратительную лапшу с сахарином десять лет назад во время службы. Но речь идет не только о том, что военные воспоминания героя возрождаются от малейшего повода, но и о том, что, по мысли Фабиана, его настоящее напоминает ему о его положении перед отправкой на фронт. Делясь этим осознанием в разговоре со своим другом Штефаном Лабуде, Фабиан объясняет: когда он ждал отправки на войну, все потеряло смысл, все решения принимались уже не им, и ему оставалось только ожидание. По мысли Фабиана, вся Европа, как и тогда, стала «залом ожидания», замерла в ожидании чего-то страшного.

В предисловии к переизданию романа 1950 года Кестнер, оглядываясь на изображенный в романе период, акцентирует внутренние проявления кризиса: «зловещую тишину» («unheimliche Stille») и «неповоротливость сердца, похожую на эпидемию паралича» («die einer epidemischen Lähmung gleichende Trägheit des Herzens» [Kästner 2005: 10]). Ожидание, бездействие, паралич, стагнация – эти мотивы пронизывают роман, делая его одним из наиболее точных «диагнозов» состояния немецкого общества в заключительной фазе Веймарской республики.

Кризис в романе Кестнера приобретает иррациональные черты, не поддается однозначной интерпретации. Это ошибка системы, патологический сбой всего общественного организма - отсюда обилие медицинских метафор «болезни» земного шара. Другой символический образ социального коллапса - движение улиток по кругу. Роман Кестнера демонстрирует масштабы кризиса в разных сферах общественной и частной жизни – в науке, культуре, морали и человеческих отношениях.

Кестнер был вынужден цензурировать первоначальную версию своего романа, для чего выбрасывал некоторые эпизоды. Его роман был более радикальным как в изображении нравов, так и в плане политической критики. В первой версии Фабиан конфликтует с начальником, что служит причиной его увольнения. Но окончательный вариант романа более последователен как в трактовке аутсайдерства Фабиана, который не высказывает никакого протеста, так и во внезапности и необъяснимости потери им работы, что проявляет иррациональную трактовку кризиса. Некоторая мозаичность композиции романа – отсутствие связи между многими эпизодами, особенно в начале романа - связана с этими правками, внесенными автором. Возникает ощущение, что последовательность сцен могла бы быть другой, поскольку события, происходящие в романе, практически не меняют исходную ситуацию героя-аутсайдера. Сюжет романа распадается на череду отдельных эпизодов, слабо связанных друг с другом и до известной степени взаимозаменяемых, ведь многочисленные диалоги героев не влекут за собой решений и действий. В связи с этим К. Бойтлер отмечает, что композиционные особенности романа проистекают из того, что в нем изображен «мир разорванных связей и хаоса» («eine Welt der Diskontinuität und des Chaos») [Beutler 1967: 118].

Несмотря на то, что роман назван именем героя, о Якобе Фабиане, известно немного. Во многих эпизодах романа, в особенности в начале, Фабиан присутствует при беседах других героев, не вступая в них - как наблюдатель. Фабиан ироничен и склонен к провокационным суждениям, он выпускник Гейдельбергского университета, обладатель докторской степени по филологии. Но классическое образование нивелировалось в условиях кризиса и утратило значимость для самого героя - он с иронией вспоминает о своих научных изысканиях, хотя и открывает по вечерам Декарта. Фабиан достаточно незаурядный человек, он в определенной степени близок героям классической немецкой литературы - художникам, философам,

рефлексирующим о самих себе и своем времени, и находящимся в той или иной степени в конфликте с обывательским миром.

Казалось бы, выбор в качестве героя довольно незаурядной личности вступает в противоречие с требованиями «новой деловитости», выдвинуть в центр не человека, а обстоятельства. Но Кестнер все же следует установкам «новой деловитости» на «усреднение» героя. Его герой действует не как частное лицо, а как часть своей эпохи, он переживает ценностный кризис вместе с немецким обществом: «Я не более несчастлив, чем наше время» /«Ich bin nicht unglücklicher als unsere Zeit» [Kästner 2005: 61] – утверждает он сам. Биография героя заурядна, он прошел те же жизненные стадии, что и его ровесники: война, смена множества разнообразных профессий, карьера служащего, потеря работы.

Герой ощущает себя вне толпы, но внешне он не выламывается из существующего миропорядка. Если в классической немецкой литературе, в произведениях романтиков, творческая личность с некоторым подозрением воспринимается окружающими, признающими её особость, то в романе Кестнера никто не видит в Фабиане ничего необычного. Стоит обратить внимание на мотив ложного узнавания в романе: так, в одном из эпизодов посетитель кафе принимает Фабиана за своего бывшего одноклассника. Когда ставший безработным Фабиан из вежливости помогает даме донести чемодан, он получает за это чаевые - его принимают за нищего, подрабатывающего носильщиком. Окружающие довольно легко приписывают ему ту или иную роль. Отчаяние Фабиана для них незаметно.

Фабиан не конфликтует с окружением, которое оценивает критически, а выбирает позицию пассивной дистанцированности. Моралист Фабиан констатирует всеобщее падение нравов, ощущая горечь из-за этого: «волшебный дар – видеть сквозь стены и занавешенные окна – сущая ерунда в сравнении со способностью стойко перенести увиденное» [Кестнер 1975: 29]/«Die märchenhafte Gabe, durch Mauern und verhängte Fenster zu blicken, war eine Kleinigkeit gegen die Leistung, das, was man dann sähe, zu ertragen»

[Kästner 2005: 24]. Его дистанцированность скорее внутренняя, поскольку Фабиан живет той же жизнью, что и большинство: занят рутинной работой, проводит вечера, развлекаясь. Деятельность Фабиана – разработка рекламы сигарет – может быть выполнена любым другим сотрудником. На службе Фабиан «выполняет свой долг, не зная, зачем»/«Er tat seine Pflicht, obwohl er nicht einsah, wozu» [Kästner 2005: 42].

Р. Целлер пишет, что в романе Кестнера, как и во всех романах «новой деловитости» речь идет о «стратегиях выживания» [Zeller 2008: 335]. При этом своеобразие кестнеровской трактовки темы безработицы состоит в том, что он не акцентирует нищету - голод, безденежье – все это присутствует в качестве фона, оттеняющего безумную страсть к развлечениям, наслаждениям, которые вытесняют проблемы реального мира из сознания современников. Лишь в одной из сцен Фабиан кормит нищего, забредшего в кафе; а в другом эпизоде девушки, заигрывающие с Фабианом и Лабуде в кафе «Хауптс Зэле», забывают обо всем, когда перед ними оказывается еда. Даже изображая очередь безработных в социальной службе, Кестнер обращает внимание не на их бедность, а наоборот, акцентирует удивление героя, которое вызывает их тщательная одежда. Выживание в романе – это поиск смысла, целенаправленной деятельности.

Основная идея в трактовке кризиса в романе Кестнера - невозможность действовать. Эта проблема касается всех героев романа, но особенно отчетливо она проявляется именно в образе Фабиана. Видя моральное падение общества, Фабиан считает, что ему остается лишь наблюдение за ним, ведь даже если бы он был «носителем какой-либо функции», не существует «системы», в которой он мог бы функционировать. На протяжении всего романа Фабиан не принимает никаких решений, лишь реагируя на происходящее.

Выбранное Фабианом аутсайдерство получает в романе неоднозначную и скорее критичную трактовку. Уже в первом эпизоде романа герой изображен в состоянии дезориентации: Фабиан не знает, в какой части

Берлина он находится, потому что он беспорядочно ездит по городу, меняя маршрут в силу странных причин, например, из-за дамы в трамвае, похожей на Фридриха Великого. Фабиан спрашивает у официанта, «идти ему или нет», не говоря куда, и после отрицательного ответа решает идти. Читатель узнает, что речь идет о клубе знакомств, своего рода публичном доме высокого уровня. Там Фабиан знакомится с Ирене Молль, которая приглашает его к себе, но Фабиан сомневается в принятии решения, объясняя, что пошел в клуб только из любопытства. В конце концов он соглашается ехать вместе с ней, ведь вечер начинает ему нравиться. В квартире Молль он встречается с мужем Ирене, который из-за болезненных фантазий разрешает жене заводить связи на стороне при условии, что она поставит его в известность, и готов платить за это. Подобное положение неприемлемо для Фабиана, и он спешно уходит. Но, в целом этот эпизод демонстрирует иронию автора по отношению к самому понятию «моралист».

Ирене Молль – достаточно важный образ в романе, своего рода символ болезни немецкого общества. Её жажда удовольствий объясняется психической патологией. На протяжении всего романа Фабиан фатально сталкивается с Ирене, и перспектива сожительства с ней в роли альфонса маячит перед ним постоянно.

Действие романа по бóльшей части происходит в развлекательных заведениях- барах, кабаре, клубах. Находясь в них, Фабиан наблюдает за нравами и обсуждает их со своим другом Штефаном Лабуде. В подобных местах герои могут находиться среди людей, но не присоединяться к толпе. Берлин изображен в романе как своего рода огромная площадка для развлечений и удовольствий. В одной из первых сцен город сравнивается с ярмарочной площадью – «Rummelplatz» [Kästner 2005: 12]. Натуралисты для изображения массы, толпы выбирали, в первую очередь, картины нищеты, кварталы, где живут пролетарии, сцены производства, показывая, что в невыносимых условиях происходит стирание индивидуальности. Кестнер же изображает современную индустрию развлечений как сферу, где

индивидуальность нивелируется. Не случайно для изображения развлекающейся толпы он использует безличные конструкции «Man tanzte», «An den Tischen entstand Bewegung» [Kästner 2005: 17], «Rundpanorama der weiblichen Fülle» [Kästner 2005: 52]. В этом Кестнер близок идеям К. Ясперса и З. Кракауэра, которые в работах, посвященных современному феномену массы, говорят об индустрии развлечений как способе утраты индивидуальности.

Фабиан одновременно тяготится ролью наблюдателя, своими «несерьезными отношениями» с жизнью, и нуждается в этой роли, не в силах выбрать для себя серьезное занятие или завести семью. Моралист-Фабиан мечтает о просвещении общества, «победе порядочности», когда он смог бы «отдать самого себя в распоряжение». Но он сам осознает утопичность этой идеи: он ждет возможности «сделать людей порядочными и разумными» «как неверующий чуда» [Kästner 2005: 100]. Мотив просвещения играет важную роль в романе Кестнера, причем речь идет не только о необходимости просвещения людей. Эпоха Просвещения осмысливается сквозь призму современной жизни. Штефан Лабуде пишет диссертацию о Лессинге, и в его квартире висит портрет этого мыслителя. После самоубийства Лабуде Фабиан сравнивает его с Лессингом и приходит к мысли, что философ и драматург был борцом, в отличие от его друга, потерявшего веру в себя из-за неудачи в любви и ошибочного известия о том, что его диссертация отклонена. Портрет Лессинга, разбитый отцом Лабуде после его самоубийства, – символ того, что ценности культуры потеряли свою значимость, не могут служить ориентиром, утешением. Фабиан в одном из эпизодов читает Декарта, который пишет о решении начать все заново, для чего нужно разрушить все, во что он верил в юности. Как кажется, эта мысль соответствует состоянию Фабиана, но он оставляет её без какой-либо реакции. Мысли просветителей верны, но они не соответствуют масштабу кризиса, так как это отвлеченные, абстрактные истины.

Состояние стагнации, характерное для немецкого общества – это и характеристика судьбы героя. На протяжении всей его жизни его положение почти не менялось. Он сменил несколько занятий, что было характерной чертой биографий того времени, но ни одно из них не придало смысла его существованию. Фабиан холост, но, по его мнению, в современной ситуации нет смысла заводить семью: все его ровесники либо уже безработные, либо превратятся в них завтра. Когда Фабиан теряет работу, он вспоминает, что во время инфляции у него не было средств, чтобы заплатить за отопление. С тех пор прошло много лет, но всегда он был «бедолагой» («ein armes Luder»), и «имеет хорошие перспективы остаться им» [Kästner 2005: 109]. Бедность – один из показателей собственного бессилия, невозможности изменить свою жизнь. При этом Фабиану свойствен эскапизм: возвращение в родительский дом кажется выходом из создавшегося положения. Только любовь матери не была обманом. Поэтому в финале романа он возвращается в город, где прошло его детство, но встречает там такую же безработицу и падение нравов, как в Берлине.

Интимные отношения в романе представлены как сфера, где человек не совершает индивидуальный выбор, а действует как все. Когда Фабиан знакомится с Корнелией Баттенберг, оба говорят о своем опыте как типичном. Корнелия, пережившая два разрыва отношений, рассказывает об их причинах, используя местоимение «мы», а не «я»: «Если мы любим мужчину, мы ему отдаемся, отрешившись от всего, что было раньше. «Вот я» - говорим мы, приветливо улыбаясь. «Да», - отвечает он, - «это ты». И чешет за ухом. «О господи, - думает он.- «Только этого мне не хватало»[Кестнер 1975: 79]/ «Wenn wir einen Mann liebhaben, liefern wir uns ihm aus. Wir trennen uns von allem, was vorher war, und kommen zu ihm. „Da bin ich“, sagen wir freundlich lächelnd. „Ja“, sagt er, „das bist du“, und kratzt sich hinterm Ohr. Allmächtiger, denkt er, nun hab ich sie auf dem Hals»[Kästner 2005: 89]. Также и в ответе Фабиана местоимение «я» заменено на «мы»: «У нас, молодых мужчин забот полон рот»[Кестнер 1975: 75]/«Wir jungen Männer haben

Sorgen» [Kästner 2005: 90]. Фабиан и Корнелия влюбляются друг в друга, потому что оба чувствуют себя чужаками и не приемлют происходящего. Но и эти отношения развиваются по сценарию, навязанному временем: Корнелия соглашается на связь с кинопродюсером ради карьеры в кино. Эта связь, по мнению Корнелии, – не повод для разрыва с Фабианом. В письме к нему она объясняет, что может заработать денег для них обоих. Фабиан воспринимает её поступок как «приговор», она обрекает его на бездействие в тот момент, когда он был бы готов действовать ради неё, когда он «тосковал» по ответственности /«Sie wusste nicht, dass er sich danach sehnte, Dienst zu tun und Verantwortung zu tragen»[Kästner 2005: 164]. В момент встречи с Фабианом Корнелия переживает из-за того, что отношения между людьми стали чем-то вроде товара. Но предпочтя карьеру отношениям, она сознательно превращает себя в товар. Такова логика кризиса – действия героев приводят к результатам, противоположным их целям. Фабиан осуждает Корнелию, но ловит себя на мысли, что не решился бы просить её вернуться к нему, потому что у него осталось только шестьдесят марок.

Вопрос о возможности и целенаправленности действия воплощается и в образах остальных героев романа. В поврежденной общественной системе действия приводят к результатам, противоположным задуманному. Один из персонажей романа, редактор Мальми формулирует свое отношение к действию таким образом, что в «порочной системе» [Кестнер 1975: 36] неверные действия становятся верными, а верные - ошибочными / «im falschen System … sind die falschen Maßnahmen naturgemäß richtig und die richtigen sind begreiflicherweise falsch» [Kästner 2005: 32]. Другой персонаж, ученый-изобретатель, разыгрывает сумасшедшего перед своей семьей и предпочитает жить на улице, потому что его изобретения превращают людей в безработных. Здесь вновь звучит мысль о войне, машины изобретателя – это «пушки», которые выбросили на улицу целую «армию» безработных. Прогресс, рационализация труда привели к непредвиденным последствиям,

обернулись массовой безработицей, которая является такой же катастрофой для социума, как война.

Самоубийство Лабуде также может быть воспринято как своего рода действие в порочной системе. Известие об отклонении диссертации о Лессинге, над которой он работал в течение пяти лет, послужило последним толчком. В письме к Фабиану Лабуде объясняет свой поступок ощущением потери направления жизни, выброшенности из всех её сфер: «От всего, чем я дорожил, меня отторгли. Туда, где меня бы приняли, я сам не пойду» [Кестнер 1975: 145]/ «Aus den Bezirken, in die ich gehöre, wies man mich aus. Dort, wo man mich aufnehmen will, will ich nicht hin»[Kästner 2005: 186]. Решающей причиной стало восприятие самого себя как «комичной фигуры», отчуждение от самого себя, выраженное во фразе «Дай мне убить этого парня»/ «Laß mich den Kerl umbringen»[Kästner 2005: 186]. Как выясняется впоследствии, известие об отклоненной диссертации было шуткой конкурента. В отличие от Фабиана, «специалиста по отсутствию плана», Лабуде «просчитывал» свое будущее «до запятой», имел «расписание души». Жизненный путь Лабуде был «чистовиком», который герой пишет сразу, без ошибок. И именно это делает его беззащитным перед неожиданными «сбоями в системе», которые Фабианом воспринимаются легче, ведь его жизнь проходит вне каких-либо планов.

Несмотря на то, что в целом в романе роль интроспекции незначительна, для изображения общества Кестнер прибегает к приему аллегорического сна. Но и во сне Фабиана проявляются не столько личные, интимные переживания, сколько общественный кризис. Обращает на себя внимание то, что в этом сне присутствует масса - незнакомые Фабиану люди. Он сам, Корнелия, Лабуде, Ирене Молль, ученый предстают на фоне этой массы. Современный мир предстает во сне Фабиана в разных ипостасях: то как бесконечная улица с домами, не имеющими окон, которую Фабиан никак не может пройти до конца, что подчеркивает затерянность, одиночество героя; то как гигантская машина, «штампующая» людей по

шаблону: в неё бросают ребенка, а на выходе получается сформированный взрослый. Фабиан видит, как машина производит несколько копий его самого, ведь он только претендует на исключительность, но по сути не обладает ей. Один из «машинных людей» - копий Фабиана, соединяется с ним и «заполняет» его.

Сон символически отражает положение Фабиана: герой видит зеркало, которое превращается в стеклянную плиту, под которой люди живут, а Фабиан – наблюдает за ними, отгороженный стеклом. За стеклом Фабиан видит картину всеобщего распада нравов, но не пытается что-то сделать. Оказавшаяся рядом Ирене Молль утверждает, что Фабиан боится, что стекло между ним и окружающим миром может расколоться. Сон заканчивается сценой войны: Фабиан слышит выстрелы, видит трупы и людей в противогазах, что снова вызывает ассоциации с Первой мировой войной.

Сон Фабиана чем-то напоминает картины «Магического театра» в романе Германа Гессе «Степной волк». Сама коллизия героя-одиночки, настороженно относящегося к проявлениям современного мира, дает повод для сравнения двух романов. В отличие от Фабиана, Гарри Галлер не только внутренне противится современности, представляющей разительный контраст с миром Бессмертных, с духовной культурой, но и избегает любого контакта с ней. Но в отличие от романа Кестнера, в романе Гессе развлечения, современная музыка, танец – это не бессмысленное времяпрепровождение, отвлекающее от насущных вопросов, а проявление инстинктивного начала, познание которого – есть путь к естественности и цельности личности. В сценах Магического тетра Гарри Галлер также видит несколько образов – а не копий - самого себя в разбитом зеркале. Но эти образы различны: молодые люди и старики, что подчеркивает многосоставность и сложность человеческой личности. Образ войны у Кестнера напоминает сцены охоты на автомобили у Гессе: и в том, и другом случае речь идет о том, что события Первой мировой войны не могут изгладиться из сознания современников. В отличие от Галлера, Фабиан не

является участником этой войны. Если в романе Гессе сцены Магического театра служат цели самопознания героя, то сон Фабиана представляет собой один из способов выражения социального критицизма в романе.

Традиционно в литературе герой-одиночка, противостоящий большинству, имеет выход в какой-то другой мир, в доступную ему сферу инобытия, поддерживающую цельность его личности. Герои-одиночки романтиков существуют в мире искусства, красоты, вечных ценностей, даже если этот мир иллюзорен. Гарри Галлер противопоставляет мир культуры, мир бессмертных идей и современное общество потребления. Сфера инобытия, доступная Галлеру, реальна для него, хотя составляет лишь часть его внутреннего мира. При всей разорванности и противоречивости, внутренний мир героя является сложной целостностью, делающей его независимым от внешних влияний. Фабиан не может своему времени противопоставить ничего. Мир культуры вызывает в нем лишь иронию и горькое разочарование, любовь не выдерживает натиска бытовых проблем и, как кажется, только в детских воспоминаниях Фабиан находит опору, что является показателем регресса его личности.

В финале романа Фабиан гибнет. Но это событие лишено трагизма, создается ощущение, что все происходит не по-настоящему. Фабиан пытается спасти тонущего мальчика, но тонет сам, потому что не умеет плавать. Подобный финал распространен в романах «новой деловитости»: сюжет разрешается не мощным аккордом, а констатацией ненужности героя и всей его истории. В связи с этим вспоминается финал романа «Бегство без конца» Йозефа Рота, давший Н.С. Павловой основание заметить, что литература «новой деловитости» «была сосредоточена не на процессе развития, приводившем к новому качеству», а на «бесконечном трении» человека и окружающего мира, не приводящему ни к какому результату [Павлова 1982: 116].

Таким образом, роман Кестнера посвящен, как и большинство романов «новой деловитости», личностной деградации героя, которая связана с его

аутсайдерством – то есть состоянием пассивности, неспособности что-либо изменить. Безработица – лишь одно из выражений этого бездействия. Герой романа деиндивидуализован: его ситуация предстает как симптом кризисного времени, а все конфликты его частной жизни либо уходят на второй план, либо являются отражением моделей поведения, навязанных временем. Отражением поэтики деиндивидуализации становится и сокращение его «присутствия» в отдельных сценах и его пассивная роль в развитии сюжета. Роман Кестнера можно расценить как попытку объяснить причины бездействия немецкой интеллигенции и одновременно с этим указать на невозможность действовать в рамках сломанной системы. Является ли выбранная героем позиция наблюдателя единственной возможностью сохранить самого себя или это причина для нарастающего отчаяния: в этом заключен основной вопрос романа Кестнера.

4.2.3. Механистичность и призрачность: образ служащего в романе М. Кесселя «Фиаско господина Брехера»

Мартин Кессель (1901-1990) – автор романов, новелл и стихотворений. С 1923 года Кессель жил в Берлине как независимый писатель. В 1927 году он познакомился с Эрихом Кестнером и на протяжении долгого времени они были друзьями. Кестнер помогал Кесселю, в частности, в издании романа «Фиаско господина Брехера», создававшегося на протяжении почти десятилетия. Между романами «Фабиан» и «Фиаско господина Брехера» можно найти много общего: в первую очередь, в афористичной манере повествования, стремлении к парадоксам, сочетании иронии и трагизма. Сюжет обоих романов представляет собой историю социальной деградации героя, есть сходство и между центральными героями романов – Фабианом и Брехером. Оба служат в отделе пропаганды, т.е. рекламы, что не соответствует ни их образованности, ни их интересам; обоим героям в равной степени свойственно стремление понять и оценить свое

время, существование на иронической дистанции по отношению к социуму и, вместе с тем, фатальная зависимость от него.

Но в сравнении с «Фабианом» в романе Кесселя больше абстрактных рассуждений, его стиль тяготеет к философской усложненности, хотя он столь же пристально вглядывается в приметы быта своей эпохи. В романе «Фабиан» кризис немецкого общества соприкасается с темой болезни и выражается медицинскими метафорами. Кессель же более подробно изображает механизмы функционирования современного общества, подчеркивая что все сферы жизни современного человека регулируют абстрактные нормы. В романе Кесселя можно увидеть сходство с идеями, высказанными К. Ясперсом: прежде всего, в акцентировании механистичности современного мира, в котором бытие человека распадается на сферы труда и развлечений, ни в одной из которых он не предстает как индивидуальность. Одним из лейтмотивов романа является тема «голого существования» - термин, также используемый Ясперсом. Проблема деиндивидуализации в романе Кесселя связана с утратой современным человеком своей подлинной сущности, что воплощается во взаимосвязанных лейтмотивах тени, маски, марионетки и призрака, с помощью которых охарактеризованы герои и общество в целом.

Романы Кесселя и Кестнера роднит ощущение иррациональности происходящего, подчеркиваемое частым использованием в романе Кесселя неопределенного местоимения «etwas» (что-то). Так, говоря об облике Берлина в самом начале романа, повествователь замечает, что современный ритм жизни представляет собой «лунатизм привычки», подчиненный абстрактному жизненному распорядку: «Разве не урегулировано все знаками, сигналами, параграфами и соглашениями, языком, геометрия которого представляет собой табу в почти атавистическом смысле, и разве не возникло в процессе функционирования что-то, что заслуживает внимания, что-то вроде верящей беспечности, лаконизма более высокого абстрактного порядка?» /«Ist nicht alles durch Zeichen geregelt, durch Signale, Paragraphen

und Übereinkünfte, durch eine Sprache, deren Geometrie in nahezu atavistischer Weise tabu ist, und hat sich nicht im Laufe des Funktionierens etwas herausgebildet, das Beachtung verdient, eine Art gläubige Sorglosigkeit, ein Lakonismus von der höheren abstrakten Ordnung? [Kessel 1956: 7-8]. В этой характеристике общества нет никакого упоминания человека, современный мир функционирует сам по себе.

Роман повествует о служащих берлинской компании Уваг, занимающейся туманными посредническими операциями в разнообразных сферах - от книгоиздания до торговли недвижимостью. В центре внимания автора – труд берлинских офисных работников. Деиндивидуализация героев романа проявляется в том, что их частная жизнь представлена как вторичная, по сравнению с производственной, сфера, и ей уделено в романе значительно меньше внимания. Разделение общественной и частной сфер жизни персонажей определяет и композицию романа – в первой части «Отдел пропаганды» речь идет о жизни бюро и герои романа предстают исключительно как сотрудники офиса. Лишь во второй части - «Приватные удовольствия» присутствуют отдельные подробности частной жизни некоторых героев. Третья часть, заголовок которой - цитата К. Маркса «Призрак бродит» - кризису компании Уваг и «фиаско» Макса Брехера, то есть увольнению.

В романе Кесселя активно проявляет себя повествователь, который балансирует между интеллектуализмом, сложными и наполненными иронией обобщениями о современном обществе и устной манерой офисной болтовни. Некоторые истории, не связанные с сюжетом романа, он сообщает в виде сплетни, порой вступая с самим собой в диалог: «Я думаю, это здесь не к месту. – Ну почему же?» [Kessel 1991: 22]. Кроме того, повествователь использует сигнал «ü?», который придумали служащие компании Уваг и который в зависимости от ситуации может выражать разные значения: от недоумения до гнева. С помощью сигнала они заканчивают свои реплики, лишая коммуникацию результата и смысла. То есть, повествователь в романе

сочетает две позиции наблюдателя: философа, способного охватить проблемы общественного развития в целом а также свидетеля и участника офисной жизни, как будто незримо присутствующего в компании Уваг.

Компания Уваг (название компании - сокращение от «универсального посреднического акционерного общества») представляет собой своего рода символ современного бюрократизированного мира труда. Офис Уваг находится в центре Берлина и оснащен в соответствии с новейшими требованиями современной архитектуры: солнце «гуляет» по его просторным и светлым помещениям. Компания занимается любым посредничеством, но какая работа непосредственно выполняется героями, читателю не ясно. Цели собственной работы и происходящее в компании скрыты и для сотрудников: владельцы компании – в романе даются только их прозвища: Эгон и Уа-Уа – настолько далеки от служащих, что их кабинеты сравниваются то со «Швейцарией», то с «потусторонним миром» [Kessel 1956: 18].

Состояние современного служащего изображено автором с помощью разнообразных едких сравнений. Так, в самом начале романа работа в фирме характеризуется как «процесс пищеварения», переваривающий человека, заставляющий его «деградировать» в «рабочую силу» [Kessel 1956: 7]. Служащие сравниваются со спортсменом, которому для победы необходимы «точность» и «концентрация». Но если достижение спортсмена связано с движением, то результат в компании Уваг достигается «систематическим сидением» [Kessel 1956: 19]. Автор иронизирует, что «сидение» – это образ жизни современного человека, переход к которому – «всемирный исторический акт», ведь «прямостоящий человек» не способен достичь больших результатов [Kessel 1956: 19]. Сидящие привязаны к компании «невидимыми нитями», как рабы на галере, только при этом «было очень сомнительно, что что-то здесь двигалось вперед» [Kessel 1956: 19]. Компания Уваг – это образец статичности, неподвижности, стагнации. Однокоренным словом глагола «сидеть» («sitzen») является «заменять» («ersetzen»), и Кессель играет этими словами: «Человек сидел на одном и том же месте, на

предназначенной для этого части тела, и был заменяем, был заменяем»/ «Man saß auf ein und derselben Stelle auf dem dazu bestimmten Körperteil und war ersetzbar, war ersetzbar»[Kessel 1956: 19]. В связи с этим в романе впервые звучит мысль о том, что служащие представляют собой «голое существование» [Kessel 1956: 20].

Мотив статичности Уваг связан и важнейшей идеей романа – механистичностью современного мира, заставляющей человека функционировать по заведенным правилам, а не трудиться. Кризис компании предстает как сбой этого механизма, когда все частное превращается в абстракцию ввиду неизвестного «чего-то», определяющего судьбу предприятия: «Там что-то работало, закономерность более высокого порядка, которая не заботилась о частностях; напротив, частное вступило в права чего-то абстрактного» / «Es war da etwas am Werk gewesen, eine übergeordnete Gesetzmäßigkeit, die sich um Privatangelegenheiten nicht kümmerte; im Gegenteil, das Private hatte den Besitz angetreten an eine Art Abstraktion…»[Kessel 1956: 334]. Критика современного общества воплощена в романе и с помощью многочисленных сравнений деятельности Уваг с войной. Так, понятие «генеральный директор» дает Брехеру повод сопоставить руководство компании с военным генералом в их отношении к людям. Это сравнение служащего с солдатом, которого посылают на смерть звучит в романе многократно. Рекламщика-пропагандиста Брехер сравнивает с военным, который оправдывает убийство любыми целями пропаганды: «Разве не ведется все время рекламная кампания вещей, которые давно устарели? … Пропаганда христианства, пропаганда парламента, пропаганда того блестящего танка…» / «Wird nicht ewig für Dinge geworben, die längst überholt sind?… Propaganda fürs Christentum, Propaganda fürs Parlament, Propaganda für jenen strahlenden Panzer…»[Kessel 1956: 88].

В этих условиях «функционируют» герои романа – служащие отдела пропаганды Уваг. Стремление не выделяться из массы, быть незаметным определяет поведение героев в бюро. Героями романа, Максом Брехером и

его другом Гайстом собственная незаметность осознается как своего рода стратегия выживания: «Никогда до этого оба господина, Брехер и Гайст, не испытывали так явно ощущение, что живут в атмосфере, где нужно стремиться к тому, чтобы не знать друг друга, сидеть в доме, о котором никто не может сказать: он принадлежит мне»/ «Niemals bisher hatten die beiden Herren, Brecher und Geist, so deutlich den Eindruck, in einer Atmosphäre zu leben, wo es darauf ankam, sich nicht zu kennen, in einem Haus zu sitzen, von dem niemand hätte zu sagen vermocht: es gehört mir»[Kessel 1956: 139]. Секретарша Мукки основывает своё поведение в компании на стремлении быть как можно менее заметной, «неземным существом, по возможности несуществующим и не нужным вышестоящим»/ «möglichst überirdisch zu sein, möglichst gar nicht vorhanden und von oben her nicht belangbar» [Kessel 1956: 54]. Компания Уваг предпочитает формулу «Этот человек всегда оставался в тени своих заслуг» / «Immer ist dieser Mann hinter seine Leistungen zurückgetreten» [Kessel 1956: 151]. В контексте романной идеологии это свидетельство не столько скромности, сколько «сокрытия» личности («Tarnung») – своего рода принципа современной жизни. Эта деиндивидуализованность превращается в «смертельную неподвижность» («Todesstarre»), родственную смерти.

В первоначальной концепции роман Кесселя должен был называться «Контористки». Действительно, женским образам служащих компании Уваг-Мукки Шеппс, Гудуле Эфтен, Лизе Фриске уделяется порой больше внимания, чем Максу Брехеру, именем которого назван роман. То, что автор изначально не может определить центрального героя, подчеркивает, что роман не концентрируется вокруг одного персонажа – это роман о функционировании офиса компании. Главный герой романа, с одной стороны, предстает как зонд для изображении общих тенденций жизни. С другой стороны, во многих эпизодах романа Брехер вовсе не присутствует. В романе не сообщается почти никаких подробностей о прошлом или частной жизни главного героя. По мысли автора, «только у господина Брехера

отсутствует один «орган» – а именно, частная жизнь»/ «nur Herrn Brecher fehlt ein Organ, eben das private»[Kessel 1956: 223].

Брехер выступает в романе как носитель протеста в мире, где все проникнуто призрачностью, театральностью. Не случайно у Брехера «говорящая» фамилия, происходящая от «brechen» т.е. «ломать». Своим независимым поведением и провокационными речами Брехер будоражит умы коллег – в этом проявляется его исключительность. Брехер не вступает в компромисс и склонен «заострять все» до тех пор, пока «острие не отламывается», препарировать «болезненные темы» и «все ставить под вопрос» [Kessel 1956: 14]. В целом его образ разработан мало. Брехер - это резонер, комментатор, альтер эго автора. На обвинение в недостатке практичности Брехер отвечает, что стремится противопоставить фактам «систему убеждений» [Kessel 1956: 359] и, тем самым, помочь их воплощению. Брехер считает, что все человеческие проблемы невозможно решить одними лишь политическими преобразованиями, но он хотел бы изменений в общественной системе, где одни живут за счет других.

Как и все герои романа, Брехер чаще изображается из внешней перспективы повествователя или героев. Его сознание приоткрывается читателю в рамках трех монологов, представляющих собой отдельные главы в каждой из частей романа и финальном письме, написанном Гудуле Эфтен. Характерная особенность этих монологов в их публицистичности. Это не самоанализ, а характеристика немецкого общества, часто в диалоге с воображаемым собеседником, занимающим более высокую ступень в общественной иерархии. Особенностью суждений Брехера является иносказательность. Он использует множество сравнений, перескакивает с одной мысли на другую, приходя к неожиданному итогу. Усложненная логика построения высказывания в целом характерна для повествования в этом романе. Так, говоря о завышенных требованиях к образованию среди служащих, Брехер утверждает, что от сапожников теперь требуется знание астрономии, ведь звезды это, возможно, «гвозди, забитые в небо» и,

продолжая развивать это сравнение, порождает образ, имеющий социально-политическую подоплеку: «Нас раздавят сапогом, который там, наверху»/ Wir werden zertreten von diesem Stiefel da oben»[Kessel 1956: 35]. То есть, герой является в большей степени носителем идей, чем человеком, обладающим цельным характером.

В то же время в финале романа именно трагическое «фиаско» Брехера оказывается в центре авторского внимания, что делает важной именно его историю. Фиаско вытекает именно из особенностей поведения Брехера, точнее, такого типа людей, как Брехер: «их критика, их стремление к собственному контролю, их моральная пытливость, их высокая самооценка, которая грозит взорвать любое подчинение и связь, движущая сила их идеализма, все это, плюс их бездонное ощущение себя забытым часовым на посту»/ «ihre Kritik, ihre Neigung zu eigenmächtigen Nachkontrolle, ihre moralische Wißbegier, ihre gewaltige Selbsteinschätzung, die jede Unterordnung und Bindung zu sprengen droht, ihre ideelle Triebkraft, all dies, hinzugerechnet das bodenlose Gefühl, auf verlorenem Posten zu stehen» [Kessel 1956: 406]. Все это делает их непригодными для работы в современной компании, где всякая индивидуальность должна быть нивелирована. Брехер, по мысли повествователя, должен был бы осмелиться избрать себе другую судьбу, профессию, близкую «мученичеству» или «афере», но если люди, подобные ему, не следуют этому призванию, то остаются ни с чем, «можно вычеркнуть их существование» [Kessel 1956: 406]. Сам Брехер оценивает свое положение как «пост». В начале романа - это «пост просветителя» («Aufklärungsposten» [Kessel 1956: 59]), а в финале - пост «забытого часового» («verlorner Posten»), что является аллюзией на знаменитое стихотворение Г. Гейне «Enfant perdu» из сборника «Романцеро» (1851). Подобный герой фактически оказывается в положении маленького человека на современном предприятии, в котором его интеллект, провокационные речи, безусловная правдивость вызывают испуг и одновременно интерес коллег, и, в конечном счете, приводят к «фиаско», уравнивающему его с миллионами других, несмотря на всю его одаренность.

Как и в романе «Фабиан», у Кесселя создается контраст между бессмысленностью сферы деятельности героев и их способностями. В отличие от Фабиана, у которого, по сути, нет страха перед бедностью - только горечь из-за утраты статуса - у Брехера ощущение бессмысленности собственной деятельности сочетается с унизительным страхом перед нищетой и постоянным «не достойным человека» страхом перед увольнением. Брехер испытывает неудовлетворенность своей жизнью, но не знает, какую иную роль для себя избрать. В эпизоде, где впервые появляются друзья Брехер и Гайст, звучит мысль о том, что в жизни героев нет целей и результатов, а только погоня за впечатлениями, оставляющая ощущение пустоты, потому что это - «впечатления», которые «редко врезались в память и которые сжимались до выдохшегося остатка сразу после действия» [Kessel 1956: 15].

Сфера труда противопоставлен в романе сфере развлечений, которая не в меньшей мере является отражением стагнации общества, власти массовой культуры. В монологе «Национальный взгляд на выходные», Брехер характеризует сферу частной жизни и развлечений как «надувательство»: «Это бытие, которое проходит для нас всех бесследно, это надувательское милосердие от рождения до свадьбы и статусных похорон, эта жизнь, под которой каждый понимает противоположность тому, в чем его хочет убедить собеседник - не есть ли она невидимый противник, который вместо того, чтобы быть побежденным, должен сначала быть обнаруженным?»/ «Dieses Dasein, das am Ende für uns alle ohne Ergebnis verläuft, diese windige Barmherzigkeit von der Geburt über die Hochzeit zu einem standesgemäßen Begräbnis hin, dieses Leben, worunter ein jeder das Gegenteil von dem versteht, was sein Gegenüber ihm einreden will – ist es nicht ein unsichtbarer Gegner, der, statt besiegt, gefunden sein will?»[Kessel 1956: 243]. Подобно Фабиану, герои Кесселя проводят много времени в развлекательных заведениях, которые позволяют лишь притупить ощущение пустоты: «Это была бенгальская трагедия плача - их послеобеденное время и вечера, когда

они незамедлительно и без фантазии приземлялись в помещениях окружающих кафе»/ «Es war die bengalische Wimmertragödie ihrer Nachmittage und Abende, daß sie prompt und einfallslos in den Räumen der umliegenden Cafés zu landen pflegten» [Kessel 1956: 16]. У героев Кесселя, как и у Фабиана, нет сферы, противопоставленной стагнирующему внешнему миру, нет пространства, где они могут сохранить свою человечность.

Жизнь современного человека проходит в постоянной игре и приспособлении к обстоятельствам. В целом представления о мире, как игре, а о человеке, как «игрушке богов» или актере, характерны для художественного сознания кризисных эпох, как утверждает Н.Л. Потанина [Потанина 2006: 19]. Мотив игры звучит в первом появлении Гайста и Брехера, потому что герои испытывают «тайную надежду», быть не самими собой, а «ровней городского окружения и сродни ему»/«mit der geheimen Tendenz, der städtischen Umwelt ringsum gewachsen und ebenbürtig zu sein» [Kessel 1956: 14]. Брехер считает Берлин чем-то вроде возлюбленной и, одновременно с этим, - собственной «западней». Большой город притягивает героев «новой деловитости», заставляя их соответствовать современному стилю жизни, но при этом постоянно ощущать отсутствие собственной связи с ним, ведь таких, как они в городе – сотни тысяч: «Несмотря на это обоим, первому из-за наивной практичности, второму, Брехеру, скорее теоретически, ничто не было столь ясно, как то, что их реноме, которым они наслаждались в школе, здесь, посреди разнообразной анонимности поделено на миллионы»/ «Trotzdem waren sich beide, der eine praktisch naiv, der andere, Brecher, mehr theoretisch, über nichts so klar wie darüber, daß ihr Ansehen, das sie einst als Schüler genossen hatten, hier, inmitten der mannigfachen Anonymität durch einige Millionen dividiert worden ist» [Kessel 1956: 14].

Подобно Фабиану, Брехеру приходится смириться с той ролью, которую он играет, со «смертельной безвредностью» поведения сотрудника бюро: «Разве не существует, что я имею в виду, смертельная безвредность, которая воздействует отупляюще и оставляет по меньшей мере одно -

сомнительность, но я молчу» /«Gäbe es nicht, das meine ich, eine tödliche Harmlosigkeit, die abstumpfend wirkt und die zumindest eines zurückläßt, die Fragwürdigkeit, ich sagte nichts weiter» [Kessel 1956: 87]. Сознание не дает ему смириться с ролью «управляемой марионетки» [Kessel 1956: 84] что в конечном счете приводит его к краху. Ведь отсутствие прямоты – успешная стратегия выживания. Брехер совершает ошибку, переставая скрывать свое истинное лицо: «Для того чтобы по-настоящему считаться у окружающих тем, кто спрятан в тебе, ты недостаточно изворотлив»/ «Um tatsächlich vor der Welt zu gelten als der, der in dir steckt, bist zu wenig indirekt»[Kessel 1956: 362]. Интеллект представляется чем-то вроде болезни, заставляющей героя ставить перед самим собой одни и те же вопросы.

Поведение Брехера вначале восхищает его коллег. Его друга, доктора Гайста (от нем. Geist - дух) удивляет способность Брехера «с остротой и ледяной отстраненностью затрагивать за живое, горячность, эта переживаемая парадоксальность»/«mit schärfstem Schnitt und eisigem Abstand dennoch den Leuten auf den Leib zu rücken, brennend, diese gelebte Paradoxie»[Kessel 1956: 70]. Но имя Брехер имеет отношение и к теме фиаско. По мнению Гудулы Эфтен оно означает «Zusammenbruch» - слом, падение: «В моих глазах он - это слом, слом всех нас»/«In meinen Augen ist er ein Zusammenbruch, unser aller Zusammenbruch» [Kessel 1956: 117]. С наступлением всемирного экономического кризиса на предприятии наступает массовый психоз. Страх ощущается всеми героями на физиологическом уровне, как постоянный холод, лишая их деятельность смысла и, тем самым, превращая их в марионеток. Метафора «застывания», мертвенной обездвиженности звучит в финальных главах романа постоянным лейтмотивом. Страх усиливает ощущение неестественности происходящего: «Это была тишина, в которой чего-то не хватало, скорее отсутствие звука, чем тишина… Что-то в ней было бездыханным, было неестественным» /«Es war eine Stille, der etwas fehlte, eher Lautlosigkeit als Stille. … Etwas daran war atemlos, war unnatürlich»[Kessel 1956: 348]. В

условиях кризиса Брехер теряет свой авторитет среди коллег, становясь кем-то вроде клоуна. В одном из эпизодов Брехер признается своему начальнику Заку, что принимает шнапс как успокаивающее средство из-за общей нервозности в офисе. Дерзость Брехера предстает не как осмысленный протест, а как утрата маски: «в существе Макса Брехера» возникает нечто «бессмысленное», что в сочетании с его умом выглядит «удивительно» [Kessel 1956: 340].

В отношениях Гайста и Брехера начинаются сложности в связи с конкуренцией за пост Зака. Эти противоречия усиливаются, ведь доктор Гайст стремится сделать карьеру, и отдаляется от критика-Брехера. По мысли Брехера, Гайст «капитулировал» перед своими собственными устремлениями, целиком погрузившись в офисную практику: «Успех имеет тебя»/ «Der Erfolg hat dich»[Kessel 1956: 358]. Брехер считает, что Гайст перестал думать, «чтобы не испытывать чувство стыда»[Kessel 1956: 360]. Гайст же считает, что Брехер изображает революционера из-за собственного бессилия. Когда Гайст становится начальником бюро, перед ним встает вопрос, что он готов «терпеть», а что - нет. И в этой ситуации присутствие в коллективе Брехера становится «объективно» и «реально» невозможной.

В третьей части романа постоянно звучит мотив «тени» или «призрака», который имеет разнообразное смысловое наполнение. Этот мотив проникает во все сферы частной и общественной жизни, изображенные в романе. Впервые он звучит в связи с Берлином. Оценки столицы различны, Берлин – это и тень, проецируемая на стену [Kessel 1956: 321], и «теневой противник», которого нужно быть достойным, призрак, не дающий людям погрязнуть в рутине обыденности, электризующий и провоцирующий их. Но индустрия развлечений подменяет собой осмысленное существование, превращая его в призрачное: «Громадная безымянность, искусственно возбужденный свет ночей - это то, что вызывает призрака» /«Die riesenhafte Namenlosigkeit, die künstlich aufgeputschte Helligkeit der Nächte ist es, die den Schatten hervorruft»[Kessel

1956: 326]. Такой же тенью кажется Кесселю мир политики. Театральность свойственна Берлину, этот город – кулиса, за которой скрывается «бездуховность казармы» [Kessel 1956: 324].

Призрачность существования современного человека связана и с тем, что ему ничего не принадлежит, он ничем не владеет, не управляет своим существованием, пассивно движется вместе с массой. В восприятии Брехера призрак - это «продукт собственной ограниченности»: «Пока человек не может сказать вещам или явлениям «мой», начинается призрачное» /«Sobald der Mensch zu Dingen oder Erscheinungen nicht länger „mein“ zu sagen versteht, beginnt das Gespenst»[Kessel 1956: 354]. Существование человека становится призрачным и в силу того, что он работает не из-за внутренней необходимости или осознания цели своей деятельности, а по привычке: «Быть окруженным работой; не только ежедневно, но и после каждого удара судьбы начинать работу сначала, работать в конечном итоге из-за недостатка внутренней свободы, работать из-за нигилизма бережливости – кто станет отрицать, что здесь механическое продвигается вперед до призрачного?» / «Eingekreist sein von Arbeit; nicht nur täglich, sondern nach jedem Schicksalsschlag wieder von vorn beginnen mit Arbeit, arbeiten schließlich aus Mangel an innerer Freiheit, arbeiten aus dem Nihilismus des Spargroschens – wer wollte leugnen, daß hier das Mechanische bis ins Gespenstische vordringt?» [Kessel 1956: 420].

Мотив «тени» - это показатель кризиса компании Уваг. «Тень» «сидит внутри» компании [Kessel 1956: 333], кризис в компании заставляет секретаршу Лизу Фриске чувствовать «призрак» у себя внутри. Призрак – это составная часть экономики, «непокрытый вексель», который в любой момент может появиться и потребовать от должника оплаты.

В своего рода тень, призрака превращается и уволенный Брехер. Это сравнение упрочивается тем, что оставшиеся в Уваг сотрудники называются «выжившими» («die Hinterbliebenen» [Kessel 1956: 422]). В монологе «Желаете ли продукты страха?» Брехер описывает свое состояние и

сравнивает безработного, который должен регулярно получать отметку в социальных службах, с животным, на котором ставят печать перед тем, как повести на бойню. Когда работник социальной службы просит у него документы, Брехер отвечает, что не является больше тем, о ком говорят бумаги: «Нигде не имеющий родины, кроме мира фантазий и идей, ничем не обладающий, кроме издевки тех инстинктов, которые требуют удовольствий, отложенных, не заменимых никаким мышлением удовольствий» / «Nirgends mehr beheimatet außer in der Welt der Fiktionen und Ideen, nichts mehr besitzend außer dem Hohn jener Instinkte, die nach Genüssen verlangen, nach vorenthaltenen, durch kein Denken zu ersetzenden Genüssen» [Kessel 1956: 443]. Особенно невыносимой для безработного Брехера становится монотонность существования. Весь окружающий мир, как представляется герою, содержит в себе черты разрушения, добропорядочных буржуа - это «накрашенный призрак», скрывающий собственные руины [Kessel 1956: 416].

В финальных эпизодах романа Брехер представлен из перспективы Эфтен, которая при случайной встрече с ним видит «голое существование, гонимое призраком» [Kessel 1956: 439]. Герой должен сделать характерный для романов о безработных выбор: принять или не принять помощь со стороны женщины. Эфтен осознает, что любит его и хочет отдать ему ключ от своей квартиры, чтобы Брехер мог приходить, когда захочет. Только Брехер, как и Фабиан, не может принять положение вещей, когда его будет фактически содержать женщина. В финале романа Брехер обращается к Гудуле Эфтен в письме, при этом он рассуждает не столько о своей судьбе, сколько об обществе в целом. Брехер говорит, что в той или иной степени, его состояние - положение «забытого часового» свойственно всем: «Не только я один; в своей индивидуальности, в своем частном мирке, или как Вы это называете, Гудула Эфтен, каждый знает это чувство часового на забытом посту» / «Nicht ich allein; in seiner Individualität, in seinem Privatdutt, oder wie Sie es nennen, Gudula Öften, kennt ein jeder das Gefühl des verlorenen Postens»[Kessel 1956: 485].

Таким образом, фиаско - проявление всеобщего кризиса смысла существования, в котором, так или иначе, пребывают все герои, независимо от их положения. Как и в романе «Фабиан», частные конфликты в романе Кесселя лишь проявляют более общие закономерности. Поэтика деиндивидуализации проявляется в романе Кесселя в том, что частная жизнь героев практически не изображается, герои показаны как часть безликой массы – на производстве или в городской толпе, и в развлекательных заведениях. Важную роль в романе играют мотивы: мотивы механизма, марионетки, игры и призрака. Основная идея романа – призрачность бытия современного человека, превратившегося в управляемую марионетку, отчужденного от целей современного общества. Эта призрачность существования делает невозможным проявить в социальной жизни свою подлинную сущность, что влечет за собой аутсайдерство и деградацию индивидуальности.

4.2.4. Роман Г. Фаллады «Маленький человек - что дальше?»: реабилитация частной жизни

В отличие от рассмотренных романов Э. Кестнера и М. Кесселя, в одном из наиболее знаменитых романов «новой деловитости» - «Маленький человек - что дальше» Ганса Фаллады роль частной жизни героев совершенно иная. Роман Фаллады сочетает характерную для «новой деловитости» иронию в изображении человека, стремление противопоставить романтизации любовных отношений бытовые ситуации семейной жизни, с подчеркнутым интересов к миру чувств героев. Роман Фаллады – по сути, единственный роман о безработном, где положение героя в финале романа не представлено как окончательное падение.

Как и в других романах «новой деловитости» Пиннеберг балансирует между полюсами индивидуального и массового. С первых страниц романа подчеркивается заурядность героя: она проявляется и в непримечательной

внешности, и в скромной должности. Он осознает, что является «одним из миллионов» [Fallada 1982: 140]. Герой разделяет всеобщий страх перед безработицей и в итоге - в силу случайности - оказывается в числе её жертв. В романе Фаллады есть несколько сцен, когда герой изображен на фоне толпы и рефлексирует о своей принадлежности к массе. Сравнение с массой позволяет герою определить свой собственный статус. После того как Пиннеберга принимают на работу в магазин Мандель, он приходит в парк и видит там безработных. Внешне он не принадлежит к ним, но внутренне – уже да. В финале романа герой, глядя на себя в витрине магазина, понимает, что больше не часть общества добропорядочных бюргеров.

Современный социум в романе Фаллады предстает как мир, в котором проводятся разрушительные для человеческой индивидуальности меры по рационализации. Сотрудники магазина Мандель отождествляются с выполняемой ими функцией: «Покажите мне вашу чековую книжку и я буду знать, кто вы такой»/ «Zeigen Sie mir Ihren Kassenblock und ich werde wissen, was für ein Mann Sie sind» [Fallada 1982: 208]. В то же время если в описаниях Кесселя подчеркивается создаваемая в Уваг видимость работы, легкость выполняемых задач демонстрирует бессмысленность труда, то в романе Фаллады рационализированный труд становится очень тяжелым. Фирма Мандель вторгается в сферы частной жизни, требуя от сотрудников полной самоотдачи, безотказного функционирования. Пиннеберг не может избавиться от мыслей о выполнении плана и вне рабочего дня.

В романе Фаллады возникает идея о том, что герою необходима маска, броня, защищающая его от внешнего мира. Реакции Пиннеберга естественны, из-за рационализации ухудшается его психологическое состояние: безразличие сменяется раздражением, плачем. В разговорах с вышестоящими он не в состоянии играть роль, соответствующую ситуации. Его «очень выразительный» взгляд слишком открыто проявляет его эмоции [Fallada 1982: 316]. Во многих ситуациях Пиннеберг ощущает, что должен избрать другую манеру поведения: более уверенную и сдержанную, но при

этом он не способен скрыть свое состояние - «беспомощную печаль креатуры»/ «die hilflose Traurigkeit der Kreatur»[Fallada 1982: 324]. Пиннеберг не распознает и «маски» окружающих. Он теряет работу из-за того, что не может отделить правду от иллюзии в актерском поведении Шлютера, который, как ему кажется, должен войти в положение маленького человека.

Несмотря на то, что Пиннеберг, в отличие от Фабиана или Брехера, не является героем, интеллект которого дистанцирует его от окружающих и своего времени (таким героям скорее ближе Хайльбутт), Пиннебергу также свойственно разочарование в возможности успешной интеграции в систему: «Упорство не поможет. Порядочный вид не поможет, смирение не поможет» /«Tüchtigkeit nützt nichts. Anständig aussehen nützt nichts, Demüt nutzt nichts»[Fallada 1982: 137]. Как и эти герои, Пиннеберг испытывает глубокое разочарование в общественных институтах. Доминирующее качество в характере Пиннеберга - его порядочность. Он не моралист, как Фабиан, но следование традиционным нравственным нормам является фундаментом его личности. Именно это делает его с одной стороны неспособным добиться успеха, а с другой стороны - позволяет сохранить целостность личности.

В романе Фаллады подчеркивается разница между тем, как герой воспринят социумом, и его самоощущением в частной жизни. В отличие от романов Кестнера и Кесселя, роль частной жизни в романе «Маленький человек – что дальше?» чрезвычайно велика. Семейные отношения героя – сфера, по крайней мере, равноправная его социальной жизни. При этом частная жизнь в романе противопоставлена обезличивающим тенденциям в обществе. В этом – её важнейшая функция, поэтому она не становится сферой умолчания. В эпизоде, когда Пиннеберг на первый заработок покупает трюмо, чем вызывает гнев Лэмхен, его пугает в реакции жены то, что он чувствует себя вдруг «кем-то, любым другим» для нее («ein Irgendwer, ein Beliebiger» [Fallada 1982: 172]).

Идеализация частной жизни была свойственна Фалладе на протяжение всего творчества. Но от романа к роману взаимоотношения

между «микромиром» героев писателя и окружающим «макромиром» меняется. В мире «большом» происходят преобразования, перед которыми «маленький человек» беззащитен. Мир частной жизни предстает как спасительная сфера, противостоящая коррупции и деградации мира «большого», и моральный долг героя - защитить свое частное пространство от внешних воздействий. Но идиллия частной жизни в представлениях Фаллады становится от романа к роману все более и более проницаемой. В романе «Железный Густав» (1938) герой, ставший безработным, фактически изгнан и из своей семьи. В позднем романе «Каждый умирает в одиночку» частная жизнь предстает как в пространство внутренней свободы героя, обретение которой сильнее страха перед смертью [см. Дронова 2010].

В финале романа «Маленький человек – что дальше?» также звучат характерные мотивы, свидетельствующие о деградации героя - мотивы призрака, «раненного зверя». Финал романа в достаточной степени «счастливый», хотя идиллия частной жизни не позволяет герою преодолеть катастрофу, которая произошла с ним в социальной жизни. Пространство, где герой способен «смотреть в глаза» кому-то и где он сохраняет человеческое достоинство – предельно узкое, это - пространство его дома.

4.3. Поэтика антипсихологизма в романах «новой деловитости»

Принцип пристального наблюдения в «новой деловитости» выступает как важная стратегия создания документально точного и правдивого образа реального мира. Наблюдение в «новой деловитости» подразумевает не только пристальное внимание к вещному миру, но и радикальное сокращение интроспекции. В этом проявляется полемика с традиционным психологизмом.

С категорией антипсихологизма соотносим и определенный тип поведения, названный Г. Летеном «холодная персона». У Летена речь идет о поведенческой установке, о сознательно избираемой героем стратегии, об

ориентире поведения - циничного, отстраненного, холодного. Н. В. Пестова связывает метафору холода в модернистском мировидении с пустотой и ночью, воплощающими идею утраты утопий, утраты метафизики [см. Пестова 2002: 43]. В «новой деловитости» формируется особое отношение к эмоциональности как таковой. Холодность выступает именно как характеристика человека, чье безучастное поведение превращается в «броню», спасающую от разрушительного влияния внешнего мира. Слотердайк говорит о характерной для мироощущения Веймарской республики «демонстративной готовности хладнокровно принимать те отношения, которые хоронят мечту всей нашей жизни, стремление превзойти холодностью искусства ледяной холод мира» [Слотердайк 2009: 579]. В.С. Турчин, рассуждая о живописи «новой деловитости», говорит о «холодном» и «безжизненном», как бы «остекленевшем» пространстве, изображаемом художниками [Турчин 1990: 118].

«Новая деловитость» испытывает особое пристрастие к сдержанным, холодным, ироничным героям, не дающим волю эмоциям. Ярким выражением подобного отношения стала лирика Б. Брехта, в частности его цикл стихов «Хрестоматия для жителей городов», предлагающий стратегии выживания в большом городе без какой бы то ни было моральной оценки. Г. Летен оценивает цинизм поэзии этого сборника как убедительное воплощение принципа холодности [см. Lethen 1994]. В одном из стихотворений Брехт говорит о холоде как о черте самой действительности, которой художник стремится соответствовать: «Когда я говорю с тобой/ Холодно и в общем/ Самыми сухими словами/ Не глядя на тебя/ (Как видно я тебя не узнаю/ Твою особость и сложность)/ Тогда я говорю с тобой/ Как сама действительность/ (Трезвая, твоей особостью неподкупная/ Сытая по горло твоей сложностью)/ Которую ты, как я вижу, – не различаешь»/ «Wenn ich mit dir rede/ Kalt und allgemein/ Mit den trockensten Wörtern/Ohne dich anzublicken/(Ich erkenne dich scheinbar nicht/ In deiner besonderen Artung und Schwierigkeit)/ So rede ich doch nur/ Wie die Wirklichkeit selber/ (Die nüchterne,

durch deine besondere Artung unbestechliche/ Deiner Schwierigkeit überdrüssige)/ Die du mir nicht zu erkennen scheinst»[Brecht 2000: 122]. Говоря о «сложности» Брехт, по всей видимости, имеет в виду сложность внутренней жизни человека, которая для окружающего мира безразлична. В сонете «О достойных примера» (1927) Брехт пишет: «Больше всего я искал нечувствительности»/ («Am meisten sucht ich Unempfindlichkeit»)[20. Jahrhundert. Texte und Zeugnisse 1967: 943].

Установка культуры Веймарской республики на сдержанное и «холодное» поведение и убежденность в исчерпанности традиционного психологизма требуют от авторов романов использования новых способов изображения человека. Поэтика антипсихологизма в романах «новой деловитости» реализуется в разных способах редукции интроспекции при изображении героев.

Особенно ярко антипсихологизм проявляется в романе «Фабиан», где он реализован и как принцип создания образа героя, и как сознательно избираемая им стратегия поведения. Образ Фабиана представляет собой достаточно интересный эксперимент по соединению характеристик «холодной персоны» и моралиста, ведь по мнению Летена, мораль исключается из «способов поведения» («Verhaltenslehren») «новой деловитости» [Lethen 1995: 13]. Позиция моралиста не согласуется и с требованием объективности наблюдения, поскольку предполагает оценку наблюдаемых событий. Перед читателем герой – спокойно и с некоторым безразличием наблюдающий за проявлениями кризиса. В триаде явление – рефлексия- реакция опускается второе звено – рефлексия, поэтому поступки героя предстают немотивированными и спонтанными.

В начальном эпизоде романа после чтения газет, пишущих о восстаниях, гибели людей, катастрофах – герой делает вывод: «Ничего особенного» [Kästner 2005: 11]. Фабиан привык к тому, что мир находится в состоянии распада, и его задача - сохранить между этим миром и собой дистанцию, остаться безучастным наблюдателем.

Тема наблюдения буквально пронизывает весь текст романа. Карл Прюмм метко заметил, что роман Кестнера – «сплошная игра взглядов» [Prümm 2007: 483]. Мотив острого зрения звучит уже в одном из начальных эпизодов романа: на Фабиана чуть не наехала электричка, шофер кричит, что Фабиан должен лучше «следить» за происходящим, и тот обещает «постараться».

Объектом наблюдения Фабиана является не только внешний мир, но и он сам. Герою свойственно не переживать эмоции, а как будто наблюдать за ними со стороны, утрачивая единство личности. Так, в одном из начальных эпизодов романа Фабиан испытывает ощущение, что видит самого себя на фоне города как при панорамной съемке из окна аэроплана, и сам удивляется собственной незначительности: «Каким маленьким был этот человек. И с ним он был тождествен»/«Wie klein der Mann war. Und mit ihm war er identisch» [Kästner 2005: 13]. В другом эпизоде Фабиан возвращается домой навеселе и ему кажется, что он «идет рядом» со своим опьянением и «делает вид, что они незнакомы» [Kästner 2005: 40]. Герой он не переживает эмоции, он «занимается смешанными чувствами из любительства»: «Кто хотел их исследовать, должен был их иметь. Только обладая ими, можно было их наблюдать. Он был хирургом, разрезающим собственную душу»/ «Wer sie untersuchen wollte, musste sie haben. Nur während man sie besaß, konnte man sie beobachten. Man war ein Chirurg, der die eigene Seele aufschnitt» [Kästner 2005: 20].

Прием переключения внутреннего плана изображения вовне широко использовался европейскими реалистами, когда детали внешнего вида, поведения героя выдают его состояние, или внешний мир становится проекцией мира внутреннего. Подобный косвенный психологизм позволяет подчеркнуть многогранность, неоднозначность психологических реакций героя, вытесняемых в подтекст, но, тем не менее ощущаемых читателем. В «новой деловитости» зримые образы существуют как будто отдельно от героя, не проясняя, а вытесняя его психологию. Противоречие между

визуальным рядом и предполагаемым, но никак не обрисованным внутренним состоянием героя в драматичных эпизодах романов, становится характерной чертой поэтики антипсихологизма.

В драматичные моменты романа Кестнера – когда герой теряет работу, разрывает отношения с Корнелией, переживает самоубийство друга – изображается не эмоциональное состояние Фабиана, а то, что он видит. Причем возникает контраст между произошедшим и тем, как отстраненно это воспринимается Фабианом. Стоит отметить, что большинство кульминационных моментов романа связано с получением Фабианом письма: из письма он узнает о потере работы, Корнелия оставляет ему письмо о своем уходе, Лабуде в предсмертном письме объясняет свой поступок. В мире, созданном Кестнером, герои избегают прямой коммуникации, могущей повлечь за собой непосредственное проявление эмоций. Когда Фабиан узнает о потере работы, он застывает без движения, а затем спокойно прощается со своим коллегой. Выходя из здания фирмы, Фабиан на мгновение останавливается в дверях и смотрит, как проезжают грузовики, проходит мимо курьер, как строится дом - он видит, что жизнь продолжается без него. Субъективность героя растворяется в этом акте зрения. Увиденное никак не проявляет его эмоционального состояния. О внутреннем состоянии Фабиана позволяет судить лишь его долгая прогулка по городу, во время которой он пытается избавиться от «горя» («Kummer»), хотя ему хочется «спрятаться в темном лесу».

Любовным переживания Фабиана в романе отводится немного места. В любовных сценах доминирует диалог, герои не отдаются эмоциям, а по верному замечанию Слотердайка, «предаются размышлениям, резюмируют опыт, проясняют притязания» [Слотердайк 2009: 747]. Когда Фабиан получает письмо Корнелии, он тоже на какое-то время остается без движения. Вместо интроспекции автор ограничивается лаконичным и физиологичным: «Болело сердце» [Кестнер 1975: 131]. Вскоре герой утрачивает все ощущения, растворившись в наблюдении: «Его взгляд был

напряжен, его сердце было без сознания» /«Sein Blick war gespannt, sein Herz war besinnungslos» [Kästner 2005: 163]. Он едет на метро и во время поездки неотрывно вглядывается в мелькающие за окном виды: «Стоял у окна вагона, не сводя глаз с черной шахты, где лишь изредка мелькали тусклые лампочки. Всматривался в оживленные перроны подземных вокзалов. Всматривался в серые ряды домов, когда поезд выскакивал из туннеля, в темные переулки и освещенные окна комнат, где незнакомые люди сидели за столами и ждали свершения своих судеб» [Кестнер 1975: 131-132]/ «Er stand am Fenster des Wagens und blickte unverwandt in den schwarzen Schlacht, in dem manchmal kleine Lampen vorbeizogen. Er starrte auf die belebten Bahnsteige der unterirdischen Bahnhöfe. Er starrte, wenn sich der Zug aus dem Schacht emporhob, auf die grauen Häuserzeilen, in düstere Querstraßen und in erleuchtete Zimmer hinein, wo fremde Menschen rund um den Tisch saßen und auf ihr Schicksal warteten» [Kästner 2005: 163]. Повторяется лейтмотив «er starrte» (starren – уставиться, смотреть неотрывно). Зрительные впечатления существуют отдельно от внутренней обработки, от суждений героя. Поэтому визуальность происходящего соединяется с ощущением внутренней пустоты. В этом эпизоде зрительные впечатления героя становятся путаными, бессвязными, что подчеркивает испытываемое им потрясение.

В эпизоде встречи с Корнелией после разрыва, Фабиан не смотрит на неё, он пристально вглядывается в безвкусный интерьер кафе. Переживания заменены описанием физических ощущений: «Его рот высох. Горло сдавило. Он с трудом сглатывал» /«Sein Mund war ausgetrocknet. Die Kehle war zusammengepresst. Er schluckte mühsam» [Kästner 2005: 177]. Видя его внешнее безразличие, Корнелия начинает пудриться. Герои выступают друг перед другом как театральные маски, лишенные внутреннего содержания. Фабиан удивляется своему слишком громкому голосу и жестокости своих слов, когда деловито объясняет Корнелии последствия её выбора.

Отсутствие эмоций у Фабиана получает в романе критическую оценку – это одно из проявлений пассивности, которое пугает его самого. Даже боль

от разрыва с Корнелией быстро уступает место желанию «навести порядок» в происходящем, поскольку чувства Фабиана «легко утомлялись». То, что произошло с ними, представлялось герою «разоренной комнатой», которую он «начал холодно и мелочно убирать»/ «Er blickte auf das, was geschehen war wie auf ein verwüstetes Zimmer und begann, kalt und kleinlich, aufzuräumen»[Kästner 2005: 177]. После самоубийства Лабуде, самого тяжелого удара для героя, он испытывает странное ощущение пустоты. Картины произошедшего пробегают перед ним как фильм: «как ожившие картинки без третьего измерения»/«wie lebende Bilder, ohne dritte Dimension» [Kästner 2005: 197] и Фабиан ощущает, что его боль странным образом «умерла»: «Чувства отмерли, как позднее, после каждого сердечного приступа, отмирала жизнь в пальцах. Печаль, заполнявшая его была бесчувственной, боль была холодной» /«Das Gefühl starb ab, wie später, nach jedem seiner Herzkrämpfe, das Leben in den Fingern abstarb. Die Trauer, die ihn ausfüllte, war empfindungslos, der Schmerz war kalt»[Kästner 2005: 197].

Лишь однажды Фабиан теряет «броню» отстраненности: когда узнает, что известие об отклонении диссертации Лабуде, послужившее причиной его самоубийства, было шуткой со стороны завистливого коллеги. Фабиан избивает ассистента Веккерлина на мгновение превращаясь в животное. В этом проявляется обратная сторона «холодной персоны» в терминологии Летена: глубоко скрытая в ней «креатура». Избегание героем внешних проявлений эмоций в связи с этой сценой может быть понято как стратегия защиты от распада собственного «я». Отчаяние стало бы неизбежным, если бы герой погрузится в себя.

Даже смерть Фабиана в романе становится своеобразным спектаклем, проходящим на глазах свидетелей. Когда Фабиан прыгает с моста в реку, чтобы спасти тонущего мальчика, останавливаются два трамвая, из которых спускаются пассажиры, чтобы «наблюдать», что произошло. Никто из них не делает попытки спасти Фабиана, как и «взволнованные» люди, бегающие по

берегу. Трагическая ситуация пропущена сквозь призму наблюдения и лишена какой-либо эмоциональной окрашенности.

В состоянии оцепенения и томительного ожидания находится и немецкое общество в целом состояние которого лучше всего характеризует фраза одного из героев, журнального редактора Мальми: «Мы все погибнем от неповоротливости наших сердец» [7].

Таким образом, в романе «Фабиан» предпринята попытка почти полного вытеснения интроспекции, сведения практически всех ощущений героя до физиологичной категории «боли». Холодность и бесчувствие Фабиана могут быть оценены двояко, как и сам герой, являющийся одновременно жертвой кризиса и его пассивным соучастником. Фабиан избегает чувств и в силу своей слабости, «утомляемости», и в силу того, что отстраненность позволяет ему избежать глубокого отчаяния. Концентрация на визуальном, таким образом, позволяет автору создать в романе тягостное ощущение катастрофы. Критическое отношение к безэмоциональности Фабиана как следствию его бессилия близко рассуждениям писателя Р. Хоппенхайта, по меткому выражению которого «новые деловитые» стоят не «вне боли», а лишь «в стороне от боли». Хоппенхайт обоснованно критикует «внутреннюю пустоту, большую душевную усталость, опустошенность, неспособность даже на экстатический жест, не говоря уже о продуктивном» [Hoppenheit 1930: 383].

Принцип антипсихологизма использован и в романе писателя и журналиста Г. Хаузера (1901-1955) «Гром над морем» («Donner überm Meer», 1929), в котором важную роль играет любовная линия героев. Хаузер был популярным автором на рубеже 1920- 30-х годов. В большей степени он был известен как журналист, интересовавшийся взаимоотношениями человека и техники, а также художественными возможностями, возникающими из сочетания словесных и визуальных отражений окружающего мира. Название романа «Гром над морем» связано с профессией главного героя, Фонка –

[7] В русском переводе «Мы погибнем от всеобщего душевного комфорта» [Кестнер 1975: 40].

пилота немецко-скандинавской авиакомпании. В основе сюжета романа – короткая история о взаимоотношениях Фонка и Лалы, умирающей от последствий операции по прерыванию беременности. Стоит отметить, что мотив нежелательной беременности очень распространен в романах «новой деловитости». Помимо этого, в романе собраны путевые впечатления рассказчика от путешествия в Ирландию – это документальный план романа, в котором рассказчик много размышляет о творчестве и героях.

Рассказчик с подчеркнутым, даже нарочитым безразличием повествует о процессе создания романа. Он испытывает сомнения в значимости творчества как такового, в связи с чем стилизует самого себя как «холодную персону». Творческий процесс получает в романе своеобразную интерпретацию. Роман начинается следующим описанием: «Я встретил большой камень. Он был в два раза больше человека, он лежал на земле рядом со ржавыми железными воротами замка До, в графстве Донегол, в миле от побережья. Нелепыми черными буквами на камне было написано «Здесь лежит труп Бог знает кого». Камень и я улыбнулись друг другу многими морщинами, которые оставлены на нас дождем и ветром. Наши лица блестели от сырости. … Из-за холода мое лицо было столь же недвижимым, как лицо камня… «Твое здоровье, камень» - сказал я - «на нас одинаковая надпись. Во мне лежит труп романа. Бог знает о ком»/ «Ich traf einen großen Stein. Er war doppelt so groß wie ein Mensch, er lag am Boden neben einem verrosteten Eisentor bei Doe Castle, Couty Donegal, eine Meile von der Küste. Ungeschickt stand mit schwarzen Buchstaben auf dem Stein geschrieben: „Hier liegt die Leiche von Gott-weiß-wem“. Der Stein und ich lächelten uns aus den vielen Falten, die der Regen und der Wind in uns hineingewaschen hatten. Unsere Gesichter glänzten vor Nässe. … Vor Kälte war mein Gesicht genau so starr, wie das des Steins… „Dein Wohl, Stein“, sagte ich. „Wir tragen die gleiche Inschrift. In mir liegt die Leiche eines Romans. Gott weiß wem“» [Hauser 1929: 9]. В романе отрицается важность творчества, которое интерпретируется как слабость рассказчика. О своем герое рассказчик

рассуждает так: «там, наверху стало очень холодно, пока я описывал этого человека … но что он теперь будет делать, это его собственный закон, мне совершенно безразлично» [Hauser 1929: 18]. В другом эпизоде рассказчик говорит: «Это слабость, написать роман, но иногда нужно написать, если не хочешь взорваться» [Hauser 1929: 124]. «Написанные люди» («geschriebene Menschen» [Hauser 1929: 154]) –персонажи – безразличны рассказчику, как он утверждает, ведь они – не часть реальности: «Они не дают никакой надежды и никакого страха, они не часть жизни, которая «длится лет семьдесят или восемьдесят», той жизни «которая стоила того, если была старанием и трудностями…важнее их, реальнее их умирающий ягненок, замерзающая птица, дети Дублина, которые засыпают голодными, телеграфный столб, который звенит»[Hauser 1929: 154]. Признаваясь в своей «слабости» при создании романа рассказчик таким образом воспроизводит идеи «новой деловитости» о кризисе литературы.

Мотивы «холода» и «застывания» буквально пронизывают весь роман Хаузера, сочетаясь с постоянными упоминаниями камня и металла при описании техники и урбанистических пейзажей, к которым Хаузер проявляет интерес. Эти мотивы проявляются и в изображении героев, позволяя автору представить их как неодушевленный объект. Эмоциональное состояние героев не изображается. Герои показаны из внешней перспективы, а их субъективность растворяется в наблюдениях за внешним миром. Так, во второй главе, где изображен полет Фонка, он сам как будто исчезает, растворяясь в зрительных впечатлениях от технизированного пейзажа взлетной полосы. Во время полета Фонк становится частью машины, не имеющей никаких собственных чувств. Он чувствует лишь «моторы справа и слева», «холодную влагу» [Hauser 1929: 26-27] на своем лице.

Важную роль в романе выполняют метафоры опредмечивания человека. В эпизоде, когда впервые появляется героиня романа, описывается не её эмоциональное состояние, а отдельные опредмеченные физиологические ощущения: «Она чувствовала кровь в висках, она стучала

как тикает будильник» [Hauser 1929: 37]. Тело героини – это своего рода механизм, реагирующий на раздражители, при этом сознание, эмоции героини полностью исключены. У героини будто бы нет лица. Видя себя перед зеркалом, она воспринимает его чужое, сравнивает с посмертной маской молодой женщины [см. Hauser 1929: 42]. Во многих эпизодах романа описываются физические страдания героини. Овеществление её образа сочетается с биологизмом, описание боли также вытесняет любое индивидуальное проявление. То, с какой отстраненностью воспринимают их автор и сама героиня, отсылает к идеям эссе Юнгера «О боли», в том плане, что сьемка кинокамеры лишь фиксирует внешние проявления, но равнодушна к внутренним ощущениям. Даже смерть героини предстает в финале романа в холодном и безразличном проявлении: «Отлично!» подумала Лала, остро и режуще как холодная молния» [Hauser 1929: 227].

Отношениям героев в этом романе свойствен определенный драматизм, при этом расставание героев основано на недосказанности. Антипсихологизм позволяет подчеркнуть надломленность обоих героев, не способных к коммуникации. В одном из финальных эпизодов романа происходит временный отказ от антипсихологизма: перед читателем предстает довольно продолжительный внутренний монолог героя. Фонк как будто слышит самого себя, но не может начать говорить. Тем самым, в романе подчеркивается, что поведение современного человека регулируется нормами, делающими любые проявления эмоций признаком слабости.

В романе Кесселя «Фиаско господина Брехера» антипсихологизм также реализован и как способ создания образа и как часть ценностной ориентации героев. Как и в других романах «новой деловитости» герои изображаются из внешней перспективы, повествователь иронично оценивает их поведение, не давая понять его истинных мотивов. Одним из важнейших мотивов романа является мотив маски. Поведение героев изображено как игровая стратегия, ведь они поневоле наблюдают друг за другом и сами оказываются под наблюдением. Офис превращается в «танцевальный зал

карьеры»[Kessel 1956: 363], а поведение служащего предстает как безумный спектакль: «Свои шаги распределяют как на уроке танцев, рисуя фигуры согласия на собственной физиономии»/ «Man teilt seine Schritte ein wie in der Tanzstunde, man zeichnet Figuren des Einverständnisses auf die eigene Visage»[Kessel 1956: 84]. Парадоксальность ситуации состоит в том, что наблюдая друг за другом, герои ничего не знают об истинном состоянии другого. Повествователь констатирует неестественность, театральность их поведения, не давая характеристики их истинных мотивов. Так, для служащих Уваг оказывается полной неожиданностью попытка самоубийства одной из их коллег.

Усиление театральности поведения – один из показателей кризиса Уваг: служащие делают вид, что работают все тщательнее, боясь увольнений: «С пунктуальностью, в которой содержалось немало комизма, весь отдел пропаганды сидел с раннего утра на своих местах, наклонив головы над работой и стремясь к тому, чтобы следовать за минутами» /«Mit einer Pünktlichkeit daher, die der Komik nicht entbehrte, saß die ganze Abteilung Propaganda frühmorgens an den Plätzen, die Köpfe über die Arbeit gebeugt und bestrebt, mit dem Gang der Minuten Schritt zu halten»[Kessel 1956: 346]. Повествователь иронизирует, что заезжий путешественник, видя эту картину, решил бы, что перед ним пример истинно немецкого трудолюбия и уверился бы в том, что этот мир – лучший из миров.

Герои романа скрываются в ситуациях конфликта за маской, сохраняя нейтральность. Так, в эпизоде спора между Брехером и его начальником Заком наблюдающая за реакцией окружающих Гудула Эфтен видит только «невозможность, разгадать это разыгрываемое лицемерными масками безразличие»/«Aber es war unmöglich, diese Gleichgültigkeit heuchelnden Masken zu enträtseln»[Kessel 1956: 367]. На протяжение всего романа Брехер размышляет о необходимости играть – то есть, не быть самим собой. Современный человек вынужден носить «маску паникующего тщеславия» [Kessel 1956: 245] – ведь его положение непрочно. Человек обрастает

убеждениями и мнениями, как иглами ёж, этот панцирь защищает его от реальности, но превращает его в «застывший феномен». Мотив «застывания», родственный мотиву смерти подчеркивает, что спрятанный за маской тщеславия человек лишен истинного бытия. В финале романа Брехер делает вывод о том, что «люди – артисты всю жизнь; они надевают личину требуемую обществом, публикой, и так сводят концы с концами»/ «Die Menschen sind zeitlebens Artisten; sie ziehen das von der Gesellschaft, das vom Publikum gewünschte Gesicht und balancieren ihren Etat aus» [Kessel 1956: 483]. Театральностью проникнуто и поведение Брехера, который не может избежать всеобщего безумия: «В моменты усталости его лицо могло напоминать снятый грим характерного актера, который скоро сойдет с ума»/ «In den Augenblicken der Ermüdung konnte sein Gesicht an die abgeschminkte Maske eines demnächst im Delirium endenden Charakterschauspielers gemahnen»[Kessel 1956: 118].

В отличие от романа Кестнера, где любовь на какой-то момент оказывается противоположным полюсом моральному разложению мира, Кессель изображает влюбленность в духе «деловитой» десентиментализации – и это еще одно проявление антипсихологизма в его романе. Друг Брехера, доктор Гайст страстно влюбляется в новую секретаршу, Мукки, и его поведение полностью подчиняется задаче произвести впечатление на нее. Таким образом, влюбленность не становится противоположностью неестественности существования человека, а только усиливает театральность его поведения, доводя её до безумия. Продуманность слов и жестов Гайста влечет за собой потерю контроля. Состояние Гайста близко к одержимости, в речах появляется несдержанность, распущенность. Влюбленность в романе лишена традиционного романтического ореола, есть что-то «грязное» («Unreines») в состоянии Гайста, в письмах, которые он пишет Мукки. При этом состояние Гайста иронически сравнивается с классикой немецкой литературы: «Известно многое о классически влюбленных героях, об их сложностях, проистекающих из того, что в их груди живут две души,

обычная и подобная морю, которое надо пересечь»/ «Es ist eine Menge bekannt über klassisch verliebte Helden, über deren Schwierigkeiten, die oft aus zweierlei Busen bestehen, einem gewöhnlichen und einem zu durchquerenden Meerbusen»[Kessel 1956: 36]. Кессель иронически отсылает к Гёте и его идее двух душ в одном человеке. С иронией изображены и другие любовные отношения. В финале прозведения любящая Брехера Гудула Эфтен фантазирует в стилистике любовного романа о том, как могла бы выглядеть сцена, если бы Брехер ответил на её чувства. Кессель иронизирует не только над фантазиями героини, но и над возможностью финала в духе любовного романа, не отвечающего истинным запросам современности.

Редукция интроспекции происходит и в успешном романе писательницы Ирмгард Койн «Девушка из искусственного шелка» («Das kunstseidene Mädchen», 1932). Визуальное начало здесь связано с огромной ролью элементов предметного мира. Сознание героини достаточно примитивно. Дорис опредмечивает окружающий мир, оценивает и характеризует саму себя и людей с помощью вещей и брендов. В силу этого язык романа изобилует очень оригинальным использованием вещных метафор и метонимий в характеристике человека. В самом названии романа героиня связывается с предметом потребления – искусственным шелком, автор как будто намекает на низкий статус героини- она не натуральный шелк, а всего лишь искусственный. Мир потребления – это своего рода призма, сквозь которую Дорис смотрит на окружающих, опредмечивая человека и его чувства. Герои, с которыми взаимодействует Дорис, связываются в её сознании с отдельными предметами, которые выступают как их главная характеристика: лицо начальника похоже на «старую кожаную сумку без молнии» [Keun 2000: 9], «темно-синий женатый» [Keun 2000: 73], «семья оникса» (семья владеет драгоценностями и акциями)[Keun 2000: 85]. Плача из-за своей любви к Хуберту, выбравшему брак по расчету, Дорис думает о том, что из-за слез расплывется рисунок на платье. В этом специфичном опредмеченном изображении проявляется антипсихологизм

романа Койн, хотя в целом в романе не вытесняется интроспекции. Многие сравнения и метафоры, используемые Дорис, весьма неожиданны: «Капелла играет – этот язык как мягкий текучий майонез» / «Die Kapelle singt- es ist eine Sprache wie weiche, fließende Mayonnaise», «Музыка цветастая, как платье из шифона»/ «Die Musik ist geblümt wie ein Chiffonkleid» [Keun 2000: 108], «он спотыкался в словах, хрипло и мягко, как колесо Мерседеса едет по неровным булыжникам» /«die Worte stolpern ihm rauh und weich, wie so ein Mercedesrad über holpriges Pflaster rollt» [Keun 2000: 109]. Объекты потребления - своеобразный код, язык, который использует Дорис, чтобы выразить свои мысли, понятный ей и современному читателю.

В этом романе также используется прием перечисления визуальных впечатлений героини от большого города, без всякой рефлексии, без отбора. Большой город настолько поглощает Дорис, что вытесняет её ощущение себя как личности, заставляет раствориться в нем: «Моя жизнь это Берлин, и я - Берлин» /«Mein Leben ist Berlin, und ich bin Berlin» [Keun 2000: 92]. Особенно интересен с этой позиции эпизод, связанный с взаимоотношениями Дорис со своим соседом, инвалидом войны Бреннером, который потерял на войне зрение. Дорис рассказывает ему, что она видит во время своих прогулок по Берлину, отвечая на его повторяющийся вопрос: «Что ты видишь?». «Я вижу – огни здесь и там, это лампы близко друг от друга – у женщин маленькие вуали и волосы специально зачесаны на лицо. Это современная прическа – а именно: порыв ветра – и у них уголки рта как у актрис перед тем как играть большую роль и черные меха и под ними складки – и блеск в глазах –и это черный театр или светловолосое кино»/ «Ich sehe –gequirlte Lichter, das sind Birnen dicht nebeneinander – Frauen haben kleine Schleier und Haar absichtlich ins Gesicht geweht. Das ist die moderne Frisur – nämlich: Windstoß – und haben Mundwinkel wie Schauspielerinnen vor großen Rollen und schwarze Pelze und drunter Gewalle – und Schimmer in den Augen – und sind ein schwarzes Theater oder ein blondes Kino»[Keun 2000: 102]. Драматизм ситуации – слепой Бреннер должен быть отправлен в интернат и прощается с

Берлином - подменяется сосредоточенностью на визуальных объектах. Дорис становится наблюдающей инстанцией: она не участвует в жизни Берлина, но с восторгом наблюдает за ней.

Таким образом, антипсихологизм в «новой деловитости» может выступать и как авторская стратегия создания образа героя, и как сознательно выбираемый героем принцип поведения. В целом к проявлениям эмоциональности авторы «новой деловитости» относятся настороженно, изображая их как проявления слабости, животного начала, делающего человека беззащитным. Антипсихологизм в «новой деловитости» следует из представлений о «кризисе романа». Авторы не стремятся изобразить оттенки эмоций героя или вызревание того или иного состояния. Визуальные детали не связаны с его внутренним состоянием и довлеют себе. В драматичных эпизодах герои изображаются извне, либо становятся наблюдающей инстанцией. Поведение героев предстает недостаточно мотивированным и проникнуто театральностью. Человек в «новой деловитости» сопоставляется с вещью, его поведение механистично. Антипсихологизм «новой деловитости» реализует себя и через подчеркнуто ироничное изображение любых проявлений эмоций, немедленно превращающихся в разрушительный аффект. Следствием «холодного поведения» героев становится нарушение коммуникации, превращающейся в постоянную игру, во взаимодействие масок. Противоречие между визуальным рядом и предполагаемым, но никак не проявленным эмоциональным началом, определяет особую напряженность драматичных эпизодов, становясь трагической характеристикой времени, в котором потеряна естественная связь между людьми.

4.4. Молодое поколение и конфликт отцов и детей в романах «новой деловитости»

В культурном контексте Веймарской республики понятие «поколение» приобрело огромное значение. В 1928 году вышла в свет работа, ставшая классической для исследования этого вопроса «Проблема поколений» Карла Манхайма, в которой изменение общества и культурных ценностей связывалось со сменой поколений. Поколение для Манхайма – не устойчивая общественная группа, а некая общность людей, которые живут в едином культурном контексте и воспринимают исторические события из единой жизненной перспективы [см. Mannheim 2009]. Важность исторического измерения понятия «поколение» выросла в это время, потому что современники ощущали, что ни в одну эпоху до этого жизненный опыт больших групп людей не был столь единообразен как во время Первой мировой войны и в послевоенное время.

Историк Детлеф Й.К. Пойкерт различает четыре политических поколения в Веймарской республике: «поколение кайзера Вильгельма», бывшее после Первой мировой войны мало активным, «поколение эпохи грюндерства», представители которого заняли ответственные посты в начале XX века и в контексте Веймарской республики играли важную роль, «фронтовое поколение», к которому относятся рожденные между 1880 и 1890 годами, и молодое поколение рожденных в 1900 г. [Peukert 1987: 24-31].

Осмысление образа молодого человека в контексте коллективного опыта поколения дало толчок развитию литературы «потерянного поколения», в которой разочарование в общественных институтах и авторитете традиций сочетается с обвинением старшего поколения в духовной и физической гибели молодого. Изображение молодого поколения именно как коллективной целостности - одно из новаторских явлений в литературе двадцатого века, ведь в литературе романтизма и реализма образ молодого человека был связан с раскрытием индивидуальности, а «жизненный вопрос» его «выживания», начиная с гётевского Вертера,

понимался как «сохранение самоидентичности» [Луков 2005: 145]. Образ поколения в «новой деловитости» таким образом, вписывается в общую концепцию деиндивидуализации героя, изображения его биографии как коллективного и заурядного опыта. Писатель Эрнст Эрих Нот в своей диссертации об образе молодого человека в романе Веймарской республики пишет: «Факторы, образующие поколение» редко когда были столь единообразными и типичными, как в случае послевоенной молодежи, неотъемлемым опытом которой было детское переживание войны на родине и хаос послевоенной Германии периода инфляции» [Noth 2001: 31].

«Миф о молодости» пронизывает культуру двадцатых годов. С молодым поколением связывались надежды, оно выступало символом общественного изменения и обновления. Кроме того, динамика жизни большого города - занятия спортом, развлечения, быстрая езда на автомобиле, касались, в основном, молодежи [Peukert 1987: 25-32]. Но судьбы молодого поколения складывались не всегда удачно. Молодых немцев, бывших во время Первой мировой войны детьми, Пойкерт называет «поколением лишних людей». Они пережили все драмы немецкой истории двадцатого века. В стагнирующей экономике Веймарской республики они не могли найти работу, но не могли и объяснить самим себе свои неудачи «легитимирующим мифом фронтового опыта» [Peukert 1987: 30]. Культуролог В. Ферххоф пишет о том, что подверженность демагогическим идеям стала для молодого поколения единственным способом спастись от отчаяния [Ferchhoff 2011: 128]. Именно это послевоенное поколение стало объектом изображения многих романов и драм «новой деловитости».

К образу подростка, переживающего военный опыт сквозь призму взросления, обращен роман Э. Глезера «Поколение 1902 года». Во второй части романа, «Война», повествование ведется из перспективы «мы», которая вытесняет во многих эпизодах «я» -повествование. Это «мы» - обозначение молодого поколения, опыт которого становится все более единообразным, как и опыт старшего поколения: речь идет о «нас» и об «отцах».

Взаимоотношения героя романа с своим отцом символизируют опыт юного и взрослого поколений в целом. Индивидуальные черты стираются постепенно: вначале из-за «патриотического униформирования» мальчиков [Glaeser 2014: 219]: они подстригают волосы как рекруты. Они подписывают письма к отцам не именами собственными, а «твой немецкий мальчик» [Glaeser 2014: 221]. Отец, от которого герой отдаляется все дальше, становится для него представителем массы мужчин, которые воюют на фронте, «которые когда-то были нашими отцами, но теперь, отдаленные от нас в течение многих лет, стояли перед нами как чужаки, пугающие, большие, всесильные, с тяжелой тенью, давящие как памятник» [Glaeser 2014: 291]. Как такового конфликта между отцом и героем у Глезера нет, но в нем показывается, как молодое и старшее поколение испытывают постепенное отчуждение друг от друга.

Глезер изображает молодое поколение сомневающимся, неуверенным в своих силах. Героя романа избавляет от сомнений возможность раствориться в коллективной предвоенной эйфории, а затем в «униформировании». Судьба отцов кажется ему и его ровесникам столь возвышенной, что он «не смеет» сделать «собственное движение», чтобы не потревожить отца, принимает любое решение только с его разрешения [Glaeser 2014: 221]. Но вместе с разочарованием в войне возвращаются сомнения в собственных силах, и герой уже не столь охотно следует отцовскому совету поступить в гуманистическую гимназию, где он сможет сформировать характер. Деиндивидуализация молодого поколения проявляется и в том, что они чувствуют себя лишь заменой мужчин, ушедших на фронт.

В финале романа в несколько идеализированном ключе изображаются влюбленность героя в Анну, обычную девушку, «не из Гомера», которого герой с неохотой изучает в школе. Эти взаимоотношения дают ему чувство уверенности и собственной силы. В финале романа Анна погибает во время бомбового обстрела, роман фактически обрывается на этом. От

коллективного безумия войны не возможно укрыться, даже не становясь её непосредственным участником. Таким образом, опыт войны определяет все этапы становления героя: его взаимоотношения с семьей, с друзьями, отношение к школе, опыт первой любви: все частные конфликты, представая в свете коллективного опыта, лишаются индивидуального своеобразия.

Проблема познания мира молодым человеком поставлена в центр романа Германа Кестена «Йозеф ищет свободу». Герой романа – тринадцатилетний Йозеф живет в одной комнате со всей обнищавшей семьей. В день своего рождения он решает спрятаться и незаметно понаблюдать за родными, поскольку понимает, что ничего не знает о них. Семья Бар, внешне сохраняющая благопристойность, изображена как средоточие лжи и порока. В то же время отец героя, живущий отдельно и воспринимаемый окружающими как нарушитель привычных норм, на деле просто открыто живет той жизнью, какой хочет, из любви к свободе. Образ отца в этом романе необычен, он олицетворяет не порядок и устойчивые нравственные нормы, а свободу, предстающую в романе как крайне неоднозначная категория. У Ойгена Бара, отца героя, нет традиционных для старшего поколения характеристик – власти и авторитета: «Он мог размышлять; он жил; он был бессилен»/ «Er konnte nachdenken; er lebte; er war machtlos»[Kesten 1999: 27]. Ойген Бар не идеализирован, он растратил состояние жены, он предстает и слабым, и плачущим, и растерянным от собственного образа жизни. Образ отца в этом романе скорее близок образу молодого человека, некой параллели Йозефу, его положение непрочно, он также находится в поиске самого себя. Отношение Йозефа к отцу – это смесь любви и разочарования, как и у его одноклассников, в особенности Макса Меерреттига, пытавшегося спасти своего отца, банковского служащего, обворовавшего банк, в котором он служит. Таким образом, в романе Кестена также проявляется тенденция к изображению коллективного опыта: его герои, как говорится в романа - представители «двух рас в Европе» - «расы» отцов и сыновей, каждая из которых состоит из «рабов» [Kesten 1999: 69].

Подглядывающий из ниши Йозеф узнает, что его сестра Тинка ждет ребенка от дяди, живущего с ними. Но наибольшее разочарование он испытывает из-за поведения своей матери, кокетничающей с пришедшими в гости его одноклассниками, затем он узнает, что мать должна большую сумму денег, наблюдает за тем, как она принимает любовника. Потерявшая работу и не видящая выхода из сложившегося положения Тинка совершает самоубийство. Открывшиеся ему подробности жизни родных приводят к окончательному разочарованию не только в своей семье, но и в людях, морали, культуре и цивилизации в целом. Йозеф не может больше жить с матерью и уходит к отцу.

Эрхард Шюц говорит о том, что бегство от устоявшихся норм в «эксцесс» было поведенческим стереотипом, характерным и для молодого поколения писателей Веймарской республики: «Представители стремящегося как к прогрессу, так и власти более молодого и самого молодого поколений, разочарованные миром отцов (а еще больше матерей) проигравшей в войне кайзеровской империи практиковали или пропагандировали грубый эксцесс поступка, склонялись в рамках философской теории, проходя сквозь политический экстремизм – от Брехта до Юнгера, от Беньямина до Шмитта – к культу варварства от имени общности или коллектива» [Schütz 1995: 93].

Йозеф обрисован достаточно условно, да и в самой истории есть некоторая театральная искусственность: комната предстает своего рода сценой, на которой происходят события, полностью меняющие представления героя о своем месте в этом мире. История Йозефа предстает в большей степени как сконструированная философская притча о свободе, чем психологически мотивированная история взросления. Образ героя постоянно балансирует между детской наивностью и философским восприятием жизни и свободы. Понятие свободы в романе обрастает различными коннотациями, от невыполнения домашних заданий, до свободы «совершенно и всегда быть самим собой», «гражданской свободы, свободы мысли, политической свободы» [Kesten 1999: 56], критики европейской цивилизации: «Кто такие

эти европейцы? Крестьяне, рабочие, лавочники, солдаты и служащие. Все оплачиваемые негодяи, дураки, угнетатели и угнетаемые»/ «Was sind diese Europäer? Bauern, Arbeiter, Krämer, Soldaten und Beamte. Alles bezahlte Schurken, Dummköpfe, Ausbeuter und Ausgebeutete»[Kesten 1999: 69]. Свобода представляется Йозефу и его одноклассникам, также испытывающим разочарование в своих семьях, как нечто неопределенное, необъяснимое. Не случайно в заглавии романа говорится именно о поиске свободы, а не её обретении. При этом свобода граничит с аморализмом, агрессией, нарушением всех норм. Йозеф приходит к тому, что для того, чтобы не стать таким же, как его семья, как взрослые, они должны быть мертвы для него [Kesten 1999: 83]. В ироничном ключе разрушаются представления о любви, в духе «новой деловитости»: «Любовь это рабство. Чувства - оковы» / «Liebe ist Sklaverei. Gefühl ist Verkettung» [Kesten 1999: 35]. Повзрослевший Йозеф с разочарованием смотрит на окружающих: «Он вышел на улицу. Он увидел мужчину. Так он смотрел на обезьяну или хищника. Он шел по площадям. Он увидел женщину. Так он смотрел на обнаженную или бесстыжую шлюху. Если прекратить любить своего отца, то не долог путь до отказа от отечества, отказа от государства, что значит большее»/ «Er ging auf die Straße. Er sah einen Mann. So sah er einen Affen oder ein Raubtier. Er ging über die Plätze. Er sah ein Weib. So sah er eine nackte oder schamlose Metze. Wenn man aufgehört hat, seinen Vater zu lieben, ist es kein weiter Schritt bis zur Aufgabe des Vaterlandes, bis zur Aufgabe des Staates, was mehr bedeutet»[Kesten 1999: 117].

Собственная юность кажется Йозефу рабством, заставляющим его терпеть «бесстыдство» взрослых [Kesten 1999: 50]. По сути, эта свобода «сомнительна» наполнена лишь отрицанием, разрывом, но не конструктивным смыслом. Индивидуальный опыт переносится в политическую плоскость, разочарование в понятии «государства» как некоего порядка, в рамках которого можно «чувствовать себя связанным с людьми и ответственным перед ними» [Kesten 1999: 117]. По словам Ойгена

Бара, свобода – это лишь «компромисс» и «единственная возможность существовать и не быть глупцом или подлецом» [Kesten 1999: 52].

Неоднозначна категория свободы и для повествователя, который активно комментирует действия героя. Так, он говорит о свободе как «одной из идей-фикс человечества» /«eine der fixen Ideen der Menschheit» [Kesten 1999: 117]. Повествователь говорит о «сомнительной» свободе, сопряженной с разрывом всех связей, о «чучеле», ради которого герой потерял веру в свою семью и Бога и заставил страдать других [Kesten 1999: 136]. Тем не менее, по мнению Эриха Кестнера, близкого друга Кестена, роман не является по своей сути нигилистским. Позиция Кестена по отношению к морали близка Кестнеру, считающему, что моралист обязан «без сочувствия» и будучи вооруженным «острым ножом скептицизма, сатиры, иронии и цинизма» разрушить иллюзии и ложь. Это роман о новом, «отрезвленном, деловитом человеке, лишенном иллюзий», освобождающий вечные ценности от «пыли» [Kästner 1980: 102].

История Йозефа Бара продолжена Кестеном в следующем романе «Распутник» («Ein ausschweifender Mensch», 1929), в котором рассказывается о дальнейшей судьбе Йозефа и разрыве отношений с отцом. Об этом романе высоко отозвался в своей рецензии Беньямин, его комментарий вполне применим и к роману «Йозеф ищет свободу»: «Здесь перед нами с одной стороны свобода в её абсолютной волнующей, непроясненной многозначности, с другой стороны вся божественная несостоятельность героя, и наконец во всей своей продуктивной наглости автор, который вполне в романтическом духе принадлежит к персоналу книги, чтобы то выставить себя то дураком, как будто все происходящее не имеет к нему отношения, то неумехой, как будто это не его вина, если его герой компрометирует самого себя на каждом углу» [Benjamin 1991a : 171-172].

Взаимоотношения молодого человека с семьей, прежде всего, с отцом, бывшие одной из центральных проблем в литературе рубежа XIX-XX веков и экспрессионизме. Эти темы продолжают своё развитие и в романе «новой

деловитости», при этом трактовка взаимоотношений отцов и детей меняется. Во многом эти изменения были обусловлены реальным изменением условий жизни немецких семей после окончания войны. Многие семьи переживали тяжелый психологический кризис в силу чего проблема семьи находилась в центре общественных и политических дискуссий [см. Krolzig 1930; Familienleben im Schatten der Krise. Dokumente und Analysen zur Sozialgeschichte der Weimarer Republik 1988; Heinemann 2004]. Возвращавшиеся с фронта отцы хотели обрести в своей семье гармонию и стабильность. Но военный опыт был для них травмирующим и отдалял членов семьи друг от друга. Многие матери во время войны должны были работать, и дети были предоставлены сами себе. Ситуация после войны привела к изменению отношений между членами семьи, которое А. Заломон назвала «ослаблением семейных связей» («Lockerung der Familie») [Corte 1930: 9]. В. Мельхерс в диссертации 1929 года об образе семьи в литературе также упоминает изменения, произошедшие в жизни немецких семей после окончания войны: по его мнению, современная семья в большей степени открыта «во внешний мир», а для современных отцов семейства становится все сложнее в этих условиях выполнять роль авторитета в своем доме [Melchers 1930: 17]. В книге «Бегство от свободы» Эрих Фромм указывает на тот факт, что после войны «авторитет отцов», как и мораль в целом пережили тяжелую встряску: «Распад прежних общественных символов власти, таких как монархия и государство повлиял на роль индивидуальных авторитетов, а именно – родителей» [Fromm 1983: 187].

Кризис отцовского авторитета – одно из наиболее явных отличий в изображении поколений в «новой деловитости» по сравнению с предшествующими эпохами. В творчестве Германа Гессе или Франца Кафки отец репрезентирует власть, против которой восстает сын. Власть отца составляет единое целое с анонимными общественными институтами, довлеющими над формирующейся индивидуальностью. В произведениях Франца Кафки герой-сын пассивно и страдальчески смиряется с властью

отца над ним, как Грегор Замза и Георг Бердеман. У драматургов экспрессионизма доминирует тематика протеста, «восстания» сыновей против отцов (А. Броннен «Отцеубийца» («Vatermord», 1920), В. Ганзенклевер «Сын» («Der Sohn», 1914). Этот протест против отцовской воли может принимать и форму самоубийства, и бегства в болезнь.

В романах Веймарской республики создается новый образ – слабого, сломленного отца, не способного служить символом того устойчивого миропорядка, против которого молодой человек должен восстать на пути становления. Вследствие этого меняется сама модель эмансипации подростка: он не протестует против власти собственной семьи, он переживает кризисные времена и разделяет коллективную судьбу вместе со своей семьей. В упомянутой диссертации Нот пишет, что в литературе 1920-х- 1930-х годов развитие молодого человека происходит «вне привычной модели воспитания»: «Молодой человек послевоенного времени не нуждался в том, чтобы протестовать против ориентированной на сложившиеся модели воспитания тенденции «сохранения», в решающий период его развития, как правило, никого не было рядом, кто мог бы воплотить её (…): отцы и учителя были в окопах, матери во многом заменяли отсутствующих мужчин в их профессиях. Дискуссия об основополагающих проблемах воспитания отходит на второй план; одиночество молодого человека под воздействием внешних причин становится серьезным и характерным явлением не столько из-за психологических обстоятельств, сколько из-за проблем (…) в социальной сфере»[Noth 2001: 42]. П. фон Матт пишет о том, что в литературе двадцатого века вместе с падением авторитета отца изменяется и характер протеста молодого поколения, в частности, рассуждая о пьесе М. Фляйсер «Чистилище в Ингольштадте» («Fegefeuer in Ingolstadt», 1924) он пишет: «Как нет здесь власти как субстанциональной сущности, нет и её противоположности - восстания, революции, противодействия как устойчивой величины (…)» [Matt 1995: 335].

Одной из тенденций изображения поколений становится сближение отцов и детей, предстающих в равной мере жертвами своего времени. Эта идея воплощена в романе Йозефа Рота «Циппер и его отец» («Zipper und sein Vater», 1928), в котором также огромную роль играет военный опыт. Рот изображает в своём романе крах молодого и старшего поколений. Ципперы воплощают типичный, обобщенный образ поколений участников Первой мировой войны и в этом плане не являются индивидуальностями: «Миллионы Ципперов стреляли и погибали, и сотни тысяч сходили с ума»/«Millionen Zippers schossen und starben, und hunderttausend wurden verrückt» [Roth 1984: 464].

Образ Циппера-старшего в романе настолько многогранен, что в русском переводе 1929 года роман назывался «Циппер и сын» [см. Козонкова 2002: 4]. Циппер-старший увиден вначале восхищенным, а затем ироничным взглядом рассказчика, друга его сына Арнольда. Циппер - владелец множества диковинных вещей, например, часов без минутной стрелки, приобретенных «при необычных обстоятельствах» в Монте-Карло. Часы – важный символический мотив творчества Рота [см. Лобков 2003: 88-110]. Часы Циппера - символ его оторванности от реального мира, ведь по ним нельзя определить точное время. Циппер-старший обладает широким кругозором, почитатель греков и спартанцев, он хочет применить их стиль воспитания к своим сыновьям, впрочем, без какой-либо муштры. Циппер рационалист и даже смутьян («Rebell») [Roth 1984: 433] и поклонник гениев – Гете и Наполеона, но при этом самоучка, смешивающий понятия «знания» и «образования»: «Он знал историю по анекдотам, мир по фотопластикону, жизнь из почтового ящика газеты» /«Er kannte überhaupt die Geschichte aus Anekdoten, die Welt aus dem Photoplastikon, das Leben aus dem Briefkasten der Zeitung» [Roth 1984: 444].

Изначально в романе Рота авторитет старшего Циппера поставлен под сомнение. Его чудачества постепенно превращаются в разрыв с реальностью. Неуверенность старшего Циппера определяется и его социальным

положением. Потративший большую часть жизни на превращение из пролетария в буржуа, Циппер упорно не признает своего реального статуса и стремится всеми силами доказать свою принадлежность к добропорядочному обществу, вступая в разнообразные благотворительные организации и заводя знакомства с влиятельными людьми. Больше всего Циппер-старший мечтает о блестящем будущем своих сыновей, которые должны стать кем-то, кем не стал он сам. Иллюзии, склонность к которым обычно является характеристикой героев-молодых людей, в этом романе свойственны именно отцу, он переживает и крушение иллюзий. Неподчинение сыновей старшему Циппперу в романе представлено в иронической плоскости: Циппер бросает в непослушного старшего сына Цезаря солонку, которую тот ловит «уверенной рукой» /«mit dem geübten Griff» да еще и показывает в ответ отцу язык - жест, который рассказчику представляется оскорбительным, этот язык «выглядел как рана или как пламя»/«Sie (die Zunge – О. Дронова) streckte dem Vater entgegen wie eine Wunde und eine Flamme» [Roth 1984: 437].

Циппер-старший становится пламенным сторонником войны и поддерживает уход сыновей на фронт. Его отношение к войне столь же комично, как и другие чудачества: он носит знаки отличия разнообразных организаций, собирающих вещи для фронта, отдает золотые кольца на военные нужды и гордо носит вместо них железные. Даже ранение старшего сына, в результате которого тот потерял ногу, Циппер первоначально воспринимает с каким-то безумным оптимизмом, потому что тот получит «безупречный протез» [Roth 1984: 461]. Но Цезарь так и не смог оправиться после ранения, он сходит с ума и умирает. После потери сына Циппер-старший меняется: его письма к младшему звучат «как разбитые колокола» [Roth 1984: 463].

Постепенно ракурс внимания рассказчика смещается с Циппера-старшего на его сына Арнольда. Как и другие герои Рота, вернувшиеся с фронта, Арнольд не может приспособиться, выбрав поле деятельности. Но в отличие от скитальцев Габриэля Дана и Франца Тунды, Арнольд не склонен

к перемене мест. Какое бы поприще он не выбрал для себя – будь то торговля тканями или работа в конторе - он вынужден подолгу ждать клиентов или сидеть за своим рабочим столом. Все служащие конторы старше его и у них существует определенный распорядок, который нельзя нарушить никакой мелочью. Чтобы забыть о ежедневной рутине, Арнольд много времени проводит в барах и кафе, он знаком с художниками и музыкантами, но не является одним из них, лишь молча слушает их разговоры. Он находится рядом с игроками, но только смотрит за их игрой, не участвуя в этой жизни. Арнольд Циппер женится на девушке, которую он любил в юности, Эрне Вильдер, начинающей актрисе, но брак оказывается неудачным, ведь Эрна считает статус замужней дамы лучшей предпосылкой для карьеры. Арнольд играет при своей жене роль помощника, он становится редактором, чтобы помогать её карьере своими рецензиями. В карьеру своей жены он вкладывает все свои силы, не получая ничего взамен.

В финале романа рассказчик рассуждает в беседе со своим приятелем П. о взаимоотношениях поколений отцов и детей, переживших войну, и приходит в выводу, что они неотделимы друг от друга. Он подчеркивает, что в семье Циппер отец и сын «похожи друг на друга как два брата» [Roth 1984: 528], и что невозможно рассказывать об одном, не говоря о другом. Старшего и младшего Циппера сближает присущий им комизм. В глазах рассказчика Циппер-отец всегда походил на «печального клоуна» [Roth 1984: 440], клоуном становится и Арнольд и отличие между ними состоит лишь в большей умудренности и разочарованности сына: «Как будто у сына уже было знание о комичности самого себя и поэтому он был трагичен, в то время как отец то же самое качество нес с победной гордостью человека, верящего в то, что как раз благодаря этому он будет торжествовать»/«Es war als besäße der Sohn schon das Wissen von der Lächerlichkeit seiner selbst und wäre deshalb tragisch, während der Vater noch die gleiche Eigenschaft mit dem siegreichen Stolz eines Menschen trug, der zu wissen glaubt, daß er gerade infolge dieser Anlage triumphieren wird» [Roth 1984: 528]. Арнольд выступает перед

публикой кабаре в номере, где играет роль печального клоуна, которому не дают играть на скрипке. Сразу после начала выступления он получает пощечину от другого клоуна, более наглого и уверенного. Судьба Арнольда изображена не как трагедия, она превращена в фарс: кажется, что всех его дарований достаточно лишь для того, чтобы издать эти несколько звуков.

В финале романа поставлен вопрос о виновности поколения отцов в неудачах детей. В этом состоит точка зрения Эдуарда П. Мнение же рассказчика на этот счет иное: он считает, что поколение вернувшихся с войны характеризует скепсис, равнодушие и безверие, которые объясняют их поведение. В то же время профессия Арнольда кажется рассказчику знаковой для всего поколения: «Он символичен для нашего поколения вернувшихся, которому не дают играть: играть роль, совершать действие, играть на скрипке» /«Er ist symbolisch für unsere Generation der Heimgekehrten, die man verhindert zu spielen: eine Rolle, eine Handlung, eine Geige» [Roth 1984: 548]. В финале письма рассказчик уравнивает свое писательство с игрой Арнольда на скрипке, но выражает надежду, что оно все же окажется для кого-то значимым.

Конфликт отца и сына играет важную роль в автобиографическом романе Э. Э. Нота «Съемная казарма» («Die Mietskaserne», 1932). Здесь уже поколения разделяет военный опыт: отчим главного героя Альберта Краузе, Гейнц Краузе, вернулся с войны и предпринимает отчаянные попытки спастись от окончательной социальной деградации. Этот роман, как и большинство романов с семейной проблематикой, обращен к семье, которая не принадлежит ни к богатым, ни к бедным: это деклассированная семья, как семьи Бар и Циппер. Отчим героя романа - бывший музыкант, вынужденный после войны перебиваться случайными заработками. Краузе, как и Циппер, не хочет признать свой реальный статус: «я никогда не был пролетарием, я художник» /«ich bin nie ein Prolet gewesen – ich bin Künstler»[Noth 1982: 81]. Он всеми силами избегает реального положения вещей, подвержен всем возможным порокам - алкоголизму, наркотикам, страсти к игре. К грузу

военного опыта присоединяется нищета, жизнь в «съемной казарме», внутренне он «сломан» («so kaputt») [Noth 1982: 110]. Но в своей семье Краузе хочет сохранить авторитет, что выражается во всплесках агрессии. Его повышенная эмоциональность, выражающаяся то в деланой веселости, то в слезах и грубости – свидетельства слабости, и у приемного сына Альберта вызывают страх, но не уважение. Альберт – талантливый мальчик, в этом он близок героям-подросткам рубежа веков. Благодаря дарованию он может учиться в гимназии, и семья связывает с его будущим большие надежды. Учеба в гимназии отчуждает Альберта все сильнее и сильнее от мира своей семьи, живущей в съемной казарме. Но и к миру гимназистов Альберт не принадлежит, потому что большинство из них – выходцы из богатых семей. Альберт скрытен и сдержан из-за раннего взросления, здесь есть даже некоторая связь с «холодной персоной»: «И вот ему исполнилось четырнадцать лет, маленький, плохо одетый мальчик с бледным лицом под замасленной школьной шапкой, с глазами, которые беспокойно блуждают или долго задерживаются на одной точке. Никогда не на человеке, он избегает взглядов людей, потому что знает, как много тайн и угроз таятся в его собственном взгляде»/ «So ist er vierzehn Jahre geworden, ein kleiner, schlecht gekleideter Junge mit blassem Gesicht unter der abgegriffenen Schülermütze, mit Augen, die unruhig wandern oder lange auf einen Fleck stieren. Nie auf einen Menschen, deren Blicken weicht er aus, weil er zu viele Geheimnisse und Bedrohungen in dem seinen weiß»[Noth 1982: 97]. Подобно другим взрослеющим героям «новой деловитости», Альберт испытывает разочарование в мире взрослых из-за лжи: «я никому не доверяю»/«ich habe zu niemandem Vertrauen»[Noth 1982: 122]. Альберт конфликтует не только с отчимом, но и с более глобальным препятствием своей свободе – миром съемной казармы. Этот конфликт связан в романе не с особым дарованием, ставящим героя-подростка в ситуацию непреодолимой дистанции с более приземленным окружением (как в случае героев рубежа веков Ганса

Гибенрата или Ганно Будденброка), а мотивирован социальными причинами: его ненавистью к тем условиям, в которых живет его семья.

Образ слабого, агрессивного отца, наделенного разнообразными пороками, предстает во многих других романах Веймарской республики. Таков, например, отец героя в романе Г. Финка «Мне голодно» («Mich hungert», 1929), который заставляет сына просить милостыню, крича фразу, вынесенную в заглавие романа, а затем пропивает эти деньги. Голод в этом романе становится метафорой неудовлетворенности, жажды любви, признания, всего того, чего герой так и не получает. Пережив разочарование в любви, утрату близких он ощущает, что его как будто не существует, его личность растворилась в окружающих людях. Финал романа примечателен тем, что собственная деиндивидуализация переживается героем почти физически, и как трагедия его частной жизни, и как утверждение его связи со всеми окружающими: «Я все еще прошу милостыню на Инвалиденштрассе, я, я – даже если меня зовут теперь иначе, даже если это другой ребенок сидит с протянутой рукой»[Fink 1932: 368]. В романе Бруннграбера «Карл и двадцатый век» герой в юности склонен все неудачи своей жизни связывать с отцовским пьянством. Разочарование в отце заставляет его чувствовать «фундаментальную чужеродность» мира [Brunngraber 1988: 78]. Но и в этом романе общий для отца и сына опыт войны (отец героя погибает на фронте) в какой-то мере уравнивает их, делая жертвами двадцатого века.

В романе «Съемная казарма» взрослеющий Альберт смог остановить агрессию своего отчима. В одной из сцен, защищая свою мать Альберт замахивается на отчима стулом. Это вызывает не отпор, а истеричные рыдания Кразуе, осознающего, что и в своей семье он не является непререкаемым авторитетом. Этот эпизод напоминает сцену из трагедии А. Броннена «Отцеубийца», в которой герой и его отец используют стулья для борьбы друг с другом. Но вместо усиления конфликта, изображение враждебности в отношениях отца и сына в романе Нота постепенно

снижается. Оба героя обладают творческим началом, и судьба, подобная биографии отчима, может ожидать и Альберта. По мнению М. Зоммера, многослойность конфликта отца и сына в романе Нота определяется тем, что послевоенная ситуация показана не только с точки зрения Альберта, но и Краузе, роман призван показать, как оба героя не могут справиться с последствиями войны, революции и инфляции [см. Sommer 1996: 136] Параллель между героями воплощена, например, в эпизоде, когда после ссоры и отец и сын напиваются, что вызываем ужас у матери. В финале романа и вовсе сотрудник службы по работе с молодежью, которому доверяет Альберт, заявляет, что все личные и семейные конфликты вовсе не важны, что ставит историю взросления героя в иной, более широкий и анонимный контекст.

Параллельно с отношениями Альберта и Краузе в романе изображается конфликт отца и сына в семье друга Альберта, Вальтера Брама, который проходит в большей степени по экспрессионистскому сценарию. Семейство Брам, так же как и Краузе, принадлежало до войны к более обеспеченным слоям. В семействе Брам, как в произведениях экспрессионистов, отец полностью контролирует успехи сына в школе, заставляя его учиться. Семья связывает огромные надежды с образованием сына. Но Вальтер склонен к мрачноватым фантазиям в духе экспрессионистов. Когда у него начинаются проблемы с учебой, отец говорит ему, что лучше бы у него не было сына, и Вальтер совершает самоубийство. Симптоматично, что самоубийство совершает не главный герой, а его друг, этот поступок у Альберта вызывает страстное желание жить. Роман Нота открывает перед Альбертом довольно радужные перспективы: он заканчивается отъездом героя из ненавистного города.

Таким образом, история взросления молодого героя в романах «новой деловитости» определяется не столько индивидуальными конфликтами, сколько столкновением с безличными социальными и историческими процессами. Несмотря на то, что в рассмотренных романах присутствуют

разные акценты в изображении молодого человека, авторы показывают, как сильно судьба молодого поколения была отягощена войной и ее последствиями. Война заставляет молодых героев осознавать свою судьбу как часть коллективной судьбы и сомневаться в своей способности изменить что-либо. Традиционный для романов о молодом человеке конфликт поколений в романах «новой деловитости» трансформируется в силу того, что старшее поколение изображается сломленным и утратившим авторитет. Происходит сближение и уравнивание старшего и молодого поколения, в равной степени переживающих кризисное время. Молодой герой не столько конфликтует с отцом, сколько порывает с семейными традициями в целом. При этом ясная перспектива будущего перед молодыми героями не открывается, поскольку мир, в рамках которого они вырастают, хаотичен и дает лишь немного возможностей для интеграции.

4.5. «Новая женщина»: новая гендерная роль или маска защиты?

4.5.1. Феномен «новой женщины» в культуре Веймарской республики

В контексте трансформаций, переживаемых немецким обществом в послевоенный период, особое значение имеет переосмысление традиционных гендерных ролей. Историческая ситуация способствовала изменению привычного образа жизни немецкой семьи. Во время войны многие женщины были вынуждены работать в отсутствие мужчин. В послевоенный период в законе было закреплено равенство полов, женщины получили избирательное право, все больше женщин поступали в университеты, работали и обеспечивали себе независимое существование. Д. Пойкерт пишет, что в целом число работающих женщин в годы Веймарской республики по сравнению с началом 1900-х годов не увеличилось и составляло треть (35,6% в 1925г.), но произошли серьезные изменения в выборе сфер деятельности. Если раньше женщины в основном работали в сельском хозяйстве и горничными, то теперь наиболее популярными стали

должности служащих в различных компаниях. Возникают новые, типично женские профессии: стенотипистка, работница на конвейерном производстве, продавец, учительница и социальная служащая [см. Peukert 1987: 101].

В культуре Веймарской республики возникает феномен, воплощающий представления о новом образе женщины – так называемая «новая женщина». Изначально «новая женщина» возникает как своеобразный миф массовой культуры, включающий в себя набор стереотипных представлений, таких как городской стиль жизни, самостоятельный заработок, спорт, тщательный уход за собой, развлечения и следование моде. Модным образом, которому стремились соответствовать молодые женщины, стал тип девушки - «*Girl*», пропагандируемый прессой и кино, олицетворением которого стала, например, голливудская актриса Колин Мур. Типичными качествами *Girl* были «профессиональная деятельность и озорство, открытость в отношениях и сексуальности, спорт и владение своим телом» [Haunorst 2008: 41], а внешними атрибутами короткая стрижка «бубикопф» и спортивная форма одежды. Другим образом, хотя и не столь популярным, стала андрогинная *Garconne*, использующая мужские аксессуары в одежде - галстуки и костюмы, более серьезная, чем *Girl* [Haunhorst 2008: 41-42]. Образ *Vamp* стал продолжением «роковой женщины» рубежа веков, но в большей степени эмансипированным вариантом, с короткой прической, макияжем, сигаретой. В образах «вамп» в кино представали Грета Гарбо («Мата Хари», 1931) и Марлен Дитрих («Голубой ангел», 1930) [Haunhorst 2008: 37, Peukert 1987: 104].

Пропагандируемый массовой культурой образ был лишь частично воплотим в реальности, в особенности вне контекста большого города. Сложно могла ужиться роль «новой женщины» и с традиционными представлениями о женщине как жене и матери, что в первую очередь и стало предметом осмысления литературы. Как пишут Й. Херманд и Ф.Троммлер, после замужества «большинство женщин сразу же возвращались к существующим моральным клише, тем самым элемент

эмансипации был обезврежен» [Hermand, Trommler 1978: 81]. Проблема современной женщины в романе Веймарской республики неразрывно связана с конфликтностью переходного времени, когда неустойчивыми оказываются и традиционные, и новые модели жизнеустройства. В связи с этим, К. Барндт верно утверждает, что феномен «новой женщины» в целом составляет сущность модернизационной проблематики литературы «новой деловитости», поскольку «отражает потенциал свободы и страха в амбивалентном процессе модернизации» [Bardnt 2000: 18].

Образ «новой женщины» получает широкое осмысление и в литературе «новой деловитости», в особенности в произведениях женщин-писательниц Ирмгард Койн (1905-1982), Марилуизе Фляйсер (1901-1974), Викки Баум (1888-1960), Габриэлле Тергит (1894-1982) а также поэзии Маши Калеко (1907-1975). Но и в романах писателей-мужчин образ женщины претерпевает существенные перемены в соответствие с изменившейся гендерной проблематикой.

Большую роль в создании нового образа женщины играет массовая культура. Так, знаменитая писательница Викки Баум, автор книг, пользовавшихся массовой популярностью, в своем романе «Выпускница химического факультета Хелене Вильфюэр» («Stud.chem. Helene Willfüer», 1928) создает одну из первых моделей «новой женщины» в образе героини - аспирантки, пишущей диссертацию по химии. В её поведении также ощутимы некоторые свойства «холодной персоны», она борется со своими инстинктами и эмоциями: в ночном поезде сидит прямо, когда все пассажиры кругом спят, скрывает радость при виде своего научного руководителя, «великана» профессора Амброзиуса, хотя от радости чемодан выпадает из её рук и даже его тень рядом порождает «странное замешательство её сердца»[Baum 1936: 8]. В её внешнем облике, переданном с особым вниманием к вещным деталям, подчеркивается отсутствие женственности: толстые чулки и скромные стоптанные башмаки, теплое пальто и маленькая скромная шляпа, так что профессор Амброзиус при виде её размышляет, что

она «смелый парень и бедолага»[Baum 1936: 10], в другом эпизоде говорит о ней, что она «настоящий кусок черного хлеба»[Baum 1936: 39]. Профессор скептически относится к этому «новому» типу женщины – мотив, который будет в дальнейшем развиваться в романах И. Койн и М. Фляйссер. Тема труда подчеркивается и в описании рук героини: «Это были большие, сильные и много работавшие руки. На них были желтые пятна от селитры, черные пятна от нитрата серебра. В углублении между большим и указательным пальцем была красная, грубая и воспаленная кожа, это из-за экспериментов. Ногти были коротко стрижены, почти неухожены. Но все равно в этой руке было что-то породистое и характерное, как она лежала, сжатая в кулак, полная упрямства и силы и противодействия»[Baum 1936: 17].

В центре романа – проблема материнства, получающая оригинальное (хотя и мало похожее на правду) разрешение. В начале романа героиня сопоставлена со своей попутчицей – юной беременной женщиной с ребенком на руках, которая все время засыпает и во сне наклоняется вперед. Когда женщина просит подержать ребенка, Хелене испытывает ощущение чего-то незнакомого: «Было что-то странное в том, чтобы держать на руках такой спящий, дышащий маленький кусочек тепла» [Baum 1936: 6], но эта радость означает для неё не больше, чем «погладить щенка» или любоваться молодым листком каштана. У Хелене завязываются отношения с Фритцем Райнером – чувствительным юношей, любящим музыку и втайне от своего отца посещающим музыкальный колледж. В образе Фритца, его отношениях с отцом трансформируются экспрессионистские мотивы. Фриц поддается тягостным размышлениям о смерти из-за груза ответственности, который он не может вынести, требований, которые предъявляет к нему отец, и совершает самоубийство. Хелене ждет от него ребенка и пытается совместить материнство и занятия наукой. Героиня преодолевает множество препятствий: ей приходится заново начинать научную деятельность и жить в нищете, и после защиты диссертации не удается найти достойную работу.

Тем не менее, материнство из препятствия превращается в стимул для продолжения труда: «Я заслуживаю моего ребенка, борюсь за него, страдаю, чтобы он был у меня»[Baum 1936: 183]. Амброзиус приходит ей на помощь и устраивает её в лабораторию к знакомому профессору. Тривиальный роман не может обойтись без счастливого финала, поэтому профессор в конце концов предлагает ей выйти за него замуж, и Хелене решает рискнуть с этим «экспериментом». То есть, даже «новая женщина» не может быть счастлива вне традиционной роли. При всех упрощениях в изображении героев и сюжетной линии, роман тем не менее, представляет собой интересную попытку построить модель женской судьбы, в которой самореализация героини не противоречит, а сочетается с традиционной ролью женщины.

Изменения затронули не только представления о гендерной роли женщины в 1920 гг. Как утверждает А.П. Вырупаева, «поведение и внешность обоих полов приблизились друг к другу» - и женщины, и мужчины стали вести схожий образ жизни [Вырупаева 2011: 172]. По мнению многих исследователей, война во многом обусловила кризис гендерной роли мужчины. Например, С. Беккер считает понятие «потерянного поколения» гендерно коннотированным, ведь герой этой литературы, «травмированный войной» как физически, так и психологически, «отличался коренным образом от традиционных представлений о мужественности» [Becker 2013/14: 47]. Исследовательница говорит в этой связи о героях Альфреда Дёблина, Эриха Кестнера, Ганса Фаллады, Эриха-Марии Ремарка, которым вместо мужества, твердости и героизма свойственны меланхолия и растерянность. Да и «новую женщину» Беккер воспринимает «не в последнюю очередь» как «продукт кризиса мужчины» [Becker 2013/14: 34]. В то же время И.А. Антипова считает, что понятие «потерянное поколение» применимо и к образам героинь В. Вульф, Д.Г. Лоуренса, Р.Олдингтона [см. Антипова 2015]. У. Баурайтель говорит о «новой деловитости» в целом как об одном из симптомов «коллективного невроза мужчин», вызванного войной, инфляцией и усилившегося в конце

двадцатых годов [Baureitel 1991]. Кризис гендерной роли мужчины в «новой деловитости», на наш взгляд, воплощают и такие типы героев, как отец, утративший авторитет в своей семье, и, в особенности, безработный. Часто эти роли сочетаются в одном герое: так, Гейнц Краузе из романа «Съемная казарма» - это и бывший солдат, и отчим, не имеющий власти своей в семье, и деклассированный безработный. Такие герои, как Якоб Фабиан и Карл Лакнер являются носителями тяжелого военного опыта и опыта безработицы. Неспособность героя содержать самого себя или свою семью в романах о безработных предстает как кризис именно мужской гендерной роли. Так, в романе Г. Фаллады «Маленький человек- что дальше?» одна из глав носит название «Мужчина как женщина». В ней безработный Пиннеберг занят традиционно женскими делами – воспитанием ребенка, готовкой, уборкой, в то время как его жена Лемхен содержит семью. В романе «Фабиан» перед героем постоянно открывается перспектива быть на содержании у женщины - либо у оставившей его ради карьеры в кино Корнелии, либо у авантюристки Ирене Молль. Похожая ситуация изображена в финале романа «Фиаско господина Брехера». Героям романов о безработных свойствен фатализм, они вынуждены принимать свою судьбу, в то время как роль «новой женщины» предполагает в большей или меньшей степени сознательный выбор.

Тем не менее, противопоставление сломленного войной или безработицей мужчины и активной и самостоятельной «новой женщины» - как своего рода деградирующей и эволюционирующей ролей - было бы слишком схематичным в силу того, что выбор, совершаемый героиней, предстает очень неоднозначным.

4.5.2. Образ «новой женщины» в романах Ирмгард Койн: конструирование индивидуальности

Романы-первенцы Ирмгард Койн «Гильги – одна из нас» («Gilgi – eine von uns», 1931) и «Девушка из искусственного шелка» («Das kunstseidene Mädchen», 1932) быстро стали бестселлерами в начале 1930-х годов. В них молодая писательница из Кельна изображала актуальные проблемы немецких женщин, связанные с выбором между традиционной ролью женщины и «новой женщиной». В основе сюжетов её романов лежит разрушение образа самой себя, созданного героиней под влиянием моды. Названия её романов - «Гильги – одна из нас» и «Девушка из искусственного шелка» представляют героиню в контексте деиндивидуализации. Гильги – представительница поколения молодых девушек- её современниц. Название второго романа опредмечивает героиню и в то же время снижает её статус. Важную роль в романах Койн играет процесс конструирования героиней самой себя, но этот процесс происходит под мощным влиянием стереотипов, навязанных модой. Инсценируя собственный образ, героини не замечают, что тем самым они нивелируют свою индивидуальность.

В одной из первых сцен романа «Гильги – одна из нас» героиня сопоставлена с массой во время поездки на метро. Она вглядывается в «серые, уставшие и отупелые» [Keun 1979: 15] лица попутчиков, но находит среди них похожих на себя: «молодые, крепкие черты лица, маленькие жесткие морщины во лбу, подбородок, готовый действовать, живые глаза» [Keun 1979: 16]. Ощущение собственной принадлежности к новому поколению дает ей надежду: «Мы сможем» [Keun 1979: 16]. В то же время как указывает Л. Шюллер, роман вызвал противоречивую реакцию читателей, в том числе в отношении позиционирования героини как типичного феномена: многие отказали автору в знании реалий жизни обычной стенотипистки [Schüller 2005: 106-108].

К своей жизни Гильги подходит исключительно рационально. Даже имя она выбрала себе сама (героиню зовут Гизела), поскольку «к стройным

ногам и по-детски худым бедрам, к крошечным модным шляпкам, которые на самом краю макушки находят таинственную точку опоры, подходит имя с двумя «и»/ «Zu schlanken Beinen und kinderschmalen Hüften, zu winzigen Modekäppchen, die auf dem äußersten Ende des Kopfes geheimnisvollen Halt finden, paßt ein Name mit zwei i» [Keun 1979: 5]. Героиня выстраивает своё «я» в соответствие с выбранным ей идеалом, в данном случае с модным образом *Girl*. Гильги присуща рациональная механистичность, несмотря на живость её характера. В соответствие с современными тенденциями она внимательно относится к гигиене и поддержанию формы: занимается утренней гимнастикой, принимает ледяной душ, её мальчишеское спортивное тело полностью соответствует визуальному идеалу массовой культуры. На саму себя она смотрит «с деловитым удовольствием» [Keun 1979: 6] – она продукт собственной системы. Гильги безукоризненно выполняет работу секретарши, учит иностранные языки в свободное время и мечтает о карьере: «Это же прекрасно, иметь перед собой жизнь как чисто решенное уравнение»/ «Es ist doch schön, sein Leben wie eine sauber gelöste Rechnung vor sich zu haben!» [Keun 1979: 71].

Во время карнавала Гильги знакомится с Мартином Бруком - полной противоположностью самой себе: писателем средней даровитости, прожигателем жизни, живущим на небольшую ренту. Гильги влюбляется в Мартина, но в глазах Мартина те качества «новой женщины», которые ценит в самой себе Гильги, полностью лишены значимости. Он иронически относится к её образу жизни и стремлению к порядку, называет её самостоятельность «психозом независимости» («Unabhängigkeitspsychose»), сводя все очарование Гильги к её внешнему облику. Чувства Гильги к Мартину столь сильны, что шаг за шагом она отдаляется от своей системы, своей самостоятельности и становится зависима от отношений с ним. Чтобы стать эмоционально ближе Мартину, Гильги превращается в ту женщину, которую он хочет и способен в ней увидеть: оставляет своих родителей, бросает работу, изучение языков, тратит сбережения на новую одежду,

перенимает его расточительный и беспорядочный образ жизни. Героиня испытывает чувство отчуждения от самой себя, своего тела, которое «превосходит» её по опытности, и своего образа, когда она рассматривает свое отражение в зеркале: «Бледное лицо с темными глазами, очень красным ртом - я очень красива сегодня – сейчас – можно сказать, я не принадлежу самой себе. То, что я вижу в зеркале, сделал из меня другой, я не могу гордиться этим. – Я не должна была бы так выглядеть – так, без всякой связи с улицей, пылью. будничной жизнью. Я выгляжу не так, как думаю»/ «Weißes Gesicht mit dunklen Augen, sehr rotem Mund – ich bin sehr hübsch heute – jetzt – ich darf das sagen, ich gehöre mir ja nicht mehr. Das, was ich im Spiegel seh‘, hat ein anderer aus mir gemacht, ich kann nicht stolz darauf sein.- Ich sollte so nicht aussehen – so ohne Beziehung zu Straße, Staub, Alltag. Ich sehe anders aus, als ich denke» [Keun 1979: 134-135].

Зависимость Гильги от Мартина приводит к трагическим последствиям. К Гильги обращается за помощью её старый друг Ханс, который потерял работу и с трудом содержит семью. Ханс совершил подлог, преступление раскрыли, и он должен вернуть деньги, чтобы не сесть в тюрьму. Пытаясь помочь Хансу, Гильги достает для деньги, но прежде чем передать их, на минуту возвращается домой и слышит упреки Мартина в том, что она забыла о нем. Мартин признается, что любит её такой, какая она есть, «свободной от традиций», и Гильги не в состоянии оставить его в этот момент. Когда она приносит деньги Хансу – оказывается слишком поздно, вся семья отравилась газом. Гильги ощущает огромную вину, решает покинуть Мартина и уехать в Берлин. Свой отъезд она объясняет в письме тем, что «не сможет больше смеяться» и станет обузой для Мартина. Гильги хочет вернуться к труду, зарабатывать деньги для себя и своего будущего ребенка. Она уезжает в неизвестность, испытывая слабую надежду, что в будущем она еще сможет быть с Мартином.

Казалось бы, роман изображает возвращение героини к прежней себе, к «новой женщине». С другой стороны, став подругой Марина, героиня по

сути также «встречается» с самой собой – миром своих чувств, с инстинктивным началом. Чувства героини к Мартину столь сильны, что выходят за рамки нормального, делая героиню зависимой и лишая её контроля над собой. Но, возможно, столь бурный взрыв эмоций возник из-за подавления героиней всех инстинктов в сконструированном, механистичном образе самой себя, навязанном модой. Полный контроль над чувствами это всего лишь схема, упрощающая реальную жизнь. Гильги мечется между двумя полюсами - инстинктом и рациональностью, разделение которых в романе несколько гипертрофировано, но не схематично. В обоих образах жизни есть нечто разрушительное для индивидуальности героини. Если с Мартином Гильги ощущает, что она становится такой, какой он хочет её видеть, то в финале романа, когда она отправляется прочь, она хочет, чтобы её личность растворилась в труде как некоем «всеобщем устройстве» («Allgemeingefüge»[Keun 1979 : 261]). Представляя себе свое будущее, Гильги испытывает радость от механистичной упорядоченности, защищенности в череде будней. Отъезд Гильги, на первый взгляд являющийся решительным шагом в сторону независимости, можно истолковать и как бегство от трудностей эмоционального порядка, с которыми было бы сопряжено развитие отношений с Мартином. Роль «новой женщины», таким образом, служит защитой от страданий, заставляет носительницу этой роли упорядочивать, рационализировать противоречивость внутреннего мира и предлагает безопасный шаблон поведения, заставляя жертвовать миром своих собственных эмоций.

Поиск себя и метаморфоза характера лежат и в основе сюжета второго и наиболее значительного романа Койн – «Девушка из искусственного шелка». Повествование в романе ведется от имени героини, молодой секретарши Дорис. В отличие от Гильги, для Дорис труд не столь важен – она лишь зарабатывает себе на жизнь. Дорис упоминает о том, что поддерживает движение женщин за равноправие, но свое участие в нем она

никак не комментирует в дальнейшем, поэтому это можно воспринять как дань моде.

Дорис близка Гильги в своём желании соответствовать определенному образу, только этот образ не сконструирован рационально, а представляет собой сочетание собственных фантазий героини и образов, навеянных современным кино. Роман представляет собой дневник героини. Дневник необходим Дорис, чтобы записывать события своей жизни, ведь в ней происходит нечто «великое»: «Это было вчера вечером, около двенадцати, тогда я почувствовала, что во мне происходит что-то великое»/«Das war gestern abend so um zwölf, da fühlte ich, daß etwas Großartiges in mir vorging» [Keun 2000: 7]. Дорис считает, что она отличается от всех остальных женщин, в которых ничего «великого» не происходит. Она полна иллюзий относительно собственной исключительности, хотя ее образ практически полностью исчерпывается элементами облика *Girl*: её короткая прическа делает её похожей на кинодиву Колин Мур, а взгляд, разумеется, по её собственному мнению, напоминает Марлен Дитрих [Keun 2000: 23]. Дорис считает, что вести традиционный дневник – это «смешно» («lächerlich»), она хочет писать о своей жизни, как о кинофильме: «Я хочу писать как кино, ведь такова моя жизнь и будет такой еще больше… И если я позже перечитываю, то все как в кино –я вижу себя в картинах» /«Ich will schreiben wie Film, denn so ist mein Leben und wird noch mehr so sein… Und wenn ich später lese, ist alles wie Kino – ich sehe mich in Bildern» [Keun 2000: 8]. «Я вижу свою жизнь в картинах» - эта установка превращает роман-дневник в своего рода кинематографический дневник, в котором не столько отражаются переживания героини, сколько эпизоды её жизни представлены как сцены из кино. Например, то, как она лежит у себя в кровати, Дорис описывает в своем дневнике как сцену: «Луна светила белым лучом на мою голову – я думала, это красиво смотрится на моих черных волосах»/«der Mond schien mir ganz weiß auf den Kopf – ich dachte noch, das müßte sich gut machen auf meinem schwarzen Haar» [Keun 2000: 7]. Несмотря на то, что ей холодно и хочется

«надеть пальто», она не делает этого. Дневник ориентирован вовне, в нем отражается стремление выставить свою жизнь напоказ – ведь героиня делает поначалу записи в присутствии своих коллег и тем самым усиливает интерес к себе. Дневник героини превращается в своеобразный способ инсценирования собственной жизни, превращения её событий в эпизоды фильма, а самой себя в кинодиву. Кино для Дорис – это не нейтральное понятие, а оценочное: жизнь как фильм – вот идеал, к которому она стремится.

Дневник первой части романа – своеобразный набор эпизодов, в которых Дорис исполняет какую-то роль, не являясь собой. В игре героини присутствует смесь сознательного и бессознательного поведения. Дорис достаточно наивна, поэтому не всегда выбранная стратегия поведения приводит к задуманному результату. Дорис не столько лжет, сколько именно играет роль - то роль неприступной девушки, которая из-за своей порядочности чуть не отказалась от желанного подарка - золотых часов, то изображает влюбленность в своего начальника (что заканчивается увольнением), то появляется в виде успешной актрисы в беличьей меховой накидке, которая украдена у одной из зрительниц. Модели этой игры продиктованы сценами современного кино, например, как пишет К. Хаунхорст, во многих фильмах начала 1930-х готов сюжет связан с любовной историей бедной девушки-секретарши и её начальника («Частная секретарша»(1931), «Бедна как церковная мышь» (1931) и др.) [Haunhorst 2008: 33-34]. Дорис – своего рода современная Эмма Бовари, мечты которой навеяны не чтением, а страницами модных журналов и кино.

У Дорис есть идеал – она мечтает о том, чтобы быть «блестящей» («Glanz»). К. Хаунхорст интерпретирует это как мечты о славе [Haunhost 2008: 91]. На наш взгляд, идеал Дорис остаётся расплывчатым: «все как Париж» /«alles wie Paris» [Keun 2000: 45]. Он складывается из обрывков ассоциаций, представлений о желанных предметах потребления, внешнем лоске, красоте, богатстве, роскоши: «На белом автомобиле и вода в ванной,

которая пахнет духами» /«Mit weißem Auto und Badewasser, das nach Parfüm riecht» [Keun 2000: 45]. Мечты о «блеске» для Дорис - это еще и особый социальный статус, подразумевающий как уважение окружающих, так и внутреннее ощущение уверенности. В глубине души Дорис знает, что ей не достает образования и манер. «Блеск» - это та роль, которая полностью изменит самоощущение героини: «Я стану блеском, и все, что я буду делать, будет правильно – никогда больше мне не нужно будет держать себя в руках и думать о словах и о намерениях – просто буду пьяной – и никакие потери, и никакое презрение не тронет меня, потому что я - блеск» /«Ich werde ein Glanz, und was ich dann mache, ist richtig – nie mehr brauch ich mich in acht nehmen und nicht mehr meine Worte ausrechnen und meine Vorhabungen ausrechnen – einfach betrunken sein – nichts kann mir mehr passieren an Verlust und Verachtung, denn ich bin ein Glanz» [Keun 2000: 45]. По сути, быть «блеском» значит полностью растворить собственную индивидуальность в этом новом образе, который будет еще и защищать героиню от презрения окружающих, как броня: «И люди уважают меня, потому что я – блеск, и находят это удивительным, если я не знаю, что такое «мощность», и не будут смеяться свысока как сегодня» /«Und die Leute achten mich hoch, weil ich ein Glanz bin, und werden es dann wunderbar finden, wenn ich nicht weiß, was eine Kapazität ist, und nicht runter lachen auf mich wie heute» [Keun 2000: 45]. В одном из эпизодов романа Дорис ощущает, что почти достигла желанного «блеска» - на её спектакль пришли все её бывшие поклонники с подарками. Таким образом, идеальный образ «блеска» Дорис складывается как из восприятия окружающими, так и из самоощущения, этот образ защищает, делает нечувствительной к мнению окружающих.

Мечта о «блеске» резко контрастирует с реальным жизненным опыт героини, который не только не делает её чем-то особенным, а напротив, подчеркивает её заурядность, хотя Дорис не до конца осознаёт это. Как и миллионы немцев в период всемирного экономического кризиса Дорис теряет работу, затем становится статисткой в театре, в большом мегаполисе

– Берлине – Дорис и вовсе растворяется в толпе. В начале романа Дорис склонна оценивать свой жизненный опыт как нечто значительное – например, об эпизоде с домогательствами шефа Дорис пишет как о «сенсации», о работе статисткой как о творчестве, а о постановке «Валленштейна», где она произносит одно предложение – как о своей премьере. Карьера Дорис-актрисы, как кажется, может развиваться – режиссер признал, что у неё есть комический талант. Но Дорис встречает своего бывшего возлюбленного Хуберта, которого, как кажется ей, - она все еще любит, но в момент встречи она плохо одета и, желая произвести на него впечатление, Дорис крадет из театрального гардероба беличью накидку одной из зрительниц. Свидание с Хубертом оборачивается разочарованием. Дорис вынуждена покинуть город, чтобы не оказаться в тюрьме, что поначалу она воспринимает в характерной для себя восторженной манере: «Я – детективный роман» [Keun 2000: 60].

Когда Дорис переселяется в Берлин, её мечты о статусе и блеске только усиливаются, ведь каждый день Дорис видит прогуливающихся по центру Берлина важных особ. Но особую важность приобретает вопрос об одиночестве героини и её включенности в социум. В большом городе Дорис, как и Фабиан, стремительно превращается в аутсайдера. Вначале она ощущает себя частью Берлина и ей представляется, что она обращает на себя внимание: «На мне беличья накидка и я произвожу впечатление» / «Ich habe den Feh an und wirke»[Keun 2000: 68]. Беличья накидка становится в романе своего рода символом надежд героини, она говорит о своей «любви» к этому меху. Мех – это показатель статуса, утратить его – значит расстаться с собственными притязаниями. Похожий мотив встречается и в «Фиаско господина Брехера», когда Мукки Шеппс, купившая меховую накидку в долг, утверждает, что мех скрывает любую нищету [см. Kessel 1956: 378].

Дорис часто употребляет местоимение «мы»/«wir», подчеркивая свою принадлежность к Берлину. Берлин восхищает её и ей страстно хочется стать его частью, поэтому она стремится слиться с толпой, полагая, что в этом и

состоит её интеграция. В одном из эпизодов французские политики приветствуют толпу жителей Берлина и Дорис, стоя в толпе, представляет себя участницей этой встречи, даже не зная, в чем ее цель. Она разделяет эмоции толпы, растворяясь при этом в массе: «И я кричала с ними вместе, потому что много голосов проникли мне в тело и выскочили вовне из моего рта…И я сразу же стала принадлежать к берлинцам в самой гуще – и это меня обрадовало» /«Und ich habe mitgeschrien, denn die vielen Stimmen drangen in meinem Leib und durch meinen Mund wieder raus … Und ich gehörte gleich zu den Berlinern so mitten rein – das machte mir eine Freude» [Keun 2000: 72]. Но простое нахождение в толпе не делает человека частью какой-то общности, поэтому Дорис погружается в глубокое одиночество.

Дневник Дорис во второй части романа отличается от первой. В повествовательной манере этой части также ощутимо влияние кино, но оно проявляется как монтаж зрительных образов. В Берлине Дорис довольно скоро оказывается без средств к существованию и проводит все время на вокзале Цоо, наблюдая за прохожими. Она осознает, что ей остается только примкнуть к женщинам, занимающимся проституцией, поэтому она выбирает ожидание и бездействие. Дорис встречает инженера Эрнста, страдающего из-за развода, остается жить в его квартире и через некоторое время влюбляется в него. Взаимоотношения Дорис и Эрнста отличаются от её предыдущего опыта: Эрнст относится к ней с сочувствием и пониманием. Отношение Эрнста к ней остается не разгаданным до конца, поскольку представлено только с точки зрения Дорис. Дорис находит письмо от бывшей жены Эрнста, в котором та объясняет ему причины своего ухода – она ушла, чтобы сделать карьеру, чтобы не упустить время. В каком-то смысле Ханна тоже является в романе «новой женщиной», не согласной с традиционным распределением ролей в семье. К. Хаунхорст утверждает, что в этом образе чувствуется критичное отношение автора к «новой женщине», потому что её честолюбие приводит к разрыву отношений [Haunhorst 2008: 116]. Самостоятельная жизнь «вне» дома («draußen» [Keun 2000, 213]) оказалась

для Ханны слишком трудной, и возвращение в семью говорит скорее о неспособности справиться с этим, чем о выборе в пользу традиционной гендерной роли.

Любовь меняет представления Дорис о самой себе: она хочет, чтобы Эрнст знал о ней правду и дает ему прочесть свой дневник. Она хочет быть самой собой в глазах человека, которого любит, хотя испытывает сильную неуверенность в себе из-за отсутствия образования. Но Эрнст однажды случайно называет Дорис именем своей жены, и Дорис покидает его, не желая занимать чужое место. Трагизм романа состоит в том, что Дорис не только не смогла стать чем-то исключительным, но даже в глазах любимого человека она была лишь заменой кого-то другого.

В заключительных сценах романа Дорис остается в зале ожидания возкала Цоо, не в силах выбрать свою дальнейшую судьбу. Но теперь она уверена в одном: «Блеск, возможно, не так уж важен». Героиня романа не обрела нового ориентира, а рассталась со своими прежними иллюзиями. При этом она оказалась способной на самопожертвование.

Койн изображает своих героинь перед выбором различных моделей поведения. Обе героини воплощают типичный опыт женщины переходного времени, являются «одной из» многих. Любовь становится причиной переоценки ими собственной идентичности. Финалы романов схожи, их объединяет место действия – вокзал, символизирующий начало нового пути. Дорис и Гильги переживают крушение собственных иллюзий о счастье, защищенности в отношениях с любимым человеком, это и их индивидуальная драма, и отражение кризиса традиционной роли женщины. Героини находятся в поиске своего «я», и этот поиск оказывается гораздо сложнее готовых ролей и однозначных альтернатив: любовь – независимость, рациональность – чувства, игра – естественность, «новая женщина» - женщина традиционных взглядов.

4.5.3. Гендерные роли в романе М. Фляйсер «Фрида Гайер»

Если романы Ирмгард Койн сосредоточены вокруг интимной истории героини, то драма героев романа Марилуизы Фляйсер «Фрида Гайер» – «неравной пары» Фриды Гайер и Густля Гиллиха – предстает как клубок надиндивидуальных противоречий, объединяет проблему биологического начала человека с экономическими и правовыми вопросами эпохи. Подобный ракурс изображения интимно-личностных проблем героев как средоточия социальных, морально-нравственных вопросов времени был характерен и для более ранних произведений писательницы – её драм «Чистилище в Ингольштадте» («Fegefeuer in Ingolstadt», 1926) и «Пионеры в Ингольштадте» («Pioniere in Ingolstadt», 1929). Как пишет Г. Рюле, в центре рефлексии Фляйсер находится тело, которое выступает и как способ познания любви и ненависти, и как объект приложения социальных практик [см. Rühle 2008: 14].

Судьба этой писательницы была драматичной – в двадцатые годы Фляйсер тесно сотрудничала с Фейхтвангером и Брехтом, хотя его постановка «Пионеров в Ингольштадте» в Берлине вызвала скандал, что привело к разрыву с ним. В тридцатые годы из-за финансовых проблем М.Фляйсер вернулась из Берлина в Ингольштадт и вышла замуж за владельца табачной лавки Й. Хайндля. Её судьба фатальным образом напоминает судьбу героини её единственного романа, которую та смогла избежать: М. Фляйсер пришлось работать в лавке своего мужа, и она на какое-то время оставила творчество, пьеса «Пионеры в Ингольштадте» и роман «Фрида Гайер» были занесены нацистами в список запрещенных книг и писательница получила запрет на профессию. Только в конце войны Фляйсер снова начинает писать – она создает трагедию «Карл Стюарт», а в шестидесятые годы её творчество открывают снова.

Единственный роман Фляйсер «Фрида Гайер» был переиздан в 1970-е годы – в период развития феминистского движения - под измененным названием «Украшение спортивного клуба» («Eine Zierde für Verein. Roman

vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen», 1972), в этой редакции он издается до сегодняшнего дня. В измененном варианте романа был переименован главный герой – Фляйсер выбрала имя Гиллих как более типичное для провинциального городка в Баварии, а также усилила политическое звучание финала романа. Но трактовка гендерных ролей в романе осталась неизменной. Переименование смещает фокус внимания с героини романа на героя. Действительно, Густлю в романе уделяется порой больше внимания чем героине, его перспектива появляется чаще, чем перспектива Фриды. В этом плане роман Фляйсер в значительной мере отличается от романов Койн, где доминирует точка зрения героини. Роман Фляйсер подробно осмысляет как гендерную роль женщины, так и мужчины. Традиционно гендерная роль женщины связывается с «внеисторичностью и пассивностью, состраданием и чувствительностью, замкнутостью и иррациональностью, близостью природе и готовностью подчиняться более сильному (мужчине)» [Воротникова 2006: 5]. В романе Фляйсер, в отличие от традиционных представлений, именно героиня становится носительницей рациональности, в то время как герой близок к природе и полностью подчинен собственным инстинктам, разрушительной чувственности.

Густль Гиллих – известный в маленьком городе пловец, представитель зажиточного семейства. Он пытается открыть небольшой табачный магазин на деньги, данные родителями в долг. В образе Густля сочетаются физическая сила и слабость характера, связанная с его несвободой: в отличие от одиночки Фриды Густль зависим и от решения родителей, и от мнения жителей маленького городка. Он пловец и тонко чувствует стихию воды, природу. В близости природе - одновременно и его сила, и слабость: Густль полностью подчинен зову плоти. Герою даются такие ироничные характеристики в этой связи: «Густль лесов и лугов» («der Wald-und Wiesengustl») [Fleißer 2014: 129], «природный юноша и пойманный лев» («der Naturbursche und gefangene Löwe»[Fleißer 2014: 126]), его глаза горят «звериным огнем» [Fleißer 2014: 72], он назван то «дикарем»[Fleißer

2014: 102] , то «варваром» [Fleißer 2014: 82]. С развитой физической силой Густля контрастируют его «маленькая железная голова» [Fleißer 2014: 10] и «низкий лоб» [Fleißer 2014: 22]. Физическая сила – выражение мужественности Густля, которое привлекает Фриду: «Он так и пышет здоровьем, этот варвар. Ему знакомы только боли в мышцах, никакие моральные угрызения» / «Er ist so gesund, ein Barbar. Er kennt höchstens den Muskelkater, keinen moralischen Kater»[Fleißer 2014: 91]. Близость природе и чувствительность – традиционно женские гендерные характеристики перенесены здесь на образ мужчины и соединяются с подчеркнуто мужскими проявлениями силы и дикарства.

Фрида – одиночка, которую жители провинциального городка воспринимают с опаской. Но Густль готов принять её отрешенный вид и независимое поведение, находит их привлекательными: «Нет ли в ней такой безбожной гордости, как будто она говорит, когда меня соблазнят, решаю только я?» /«Hat sie nicht einen gottverlassenen Stolz an sich, als sage sie, wann ich verführt werde, das bestimme ich allein?» [Fleißer 2014: 26]. О прошлом Фриды в романе говорится только полунамеком, мать Густля – противница этих отношений - говорит сыну о том, что его избранница не является «неисписанным листом». В одном из начальных эпизодов романа Фрида, по неизвестным для читателя причинам, обдумывает планы самоубийства. Она бродит по мосту через реку, и Густль, разгадавший её намерения, обещает вытащить её из воды, где бы она ни прыгнула. Драматичная встреча заканчивается приглашением в кино и страстным романом, ради которого Густль практически бросает тренировки. Фриду не интересует брак, тем более, что Густль объявляет ей, что не сможет жениться на бесприданнице. Но Густль узнает о находящейся в распоряжении Фриды доле наследства её сестры Линхен. Линхен воспитывается в монастыре, и эти деньги помогли бы в развитии его бизнеса. Кроме того, Фрида может помогать в его табачной лавке как бесплатная рабочая сила. Взвесив эти аргументы, он начинает настаивать на женитьбе. Но Фрида не хочет потерять независимость и

сделает все, чтобы Линхен избежала тяжелого жизненного опыта, который выпал на долю Фриды и отказывается от «патриархального» союза: «Пока они были сами по себе, все шло хорошо. Как только в дело вступает экономическая необходимость, все идет прахом»/«Solang sie einzeln blieben, ist es gegangen. Kaum werden die ökonomischen Notwendigkeiten verquickt, schon geht es nicht mehr»[Fleißer 2014: 128]. Таким образом, в романе Фляйсер показано, что черты внешнего облика «новой женщины», вызывающие отторжение жителей провинциального городка, но не Густля - это всего лишь поверхностный слой проблемы. Настоящая проблема заключается в экономической зависимости женщины от мужа.

Разрыв наносит Густлю тяжелую эмоциональную травму. Эмоции Густля в момент расставания с Фридой получают физиологическое, даже анималистическое воплощение: в ответ на её решение он издает «крик животного» («Tierlaut») [Fleißer 2014: 143] и бросается в воду, чтобы напугать Фриду: «Раненый зверь затих в воде, чтобы охладить свою рану»/«Ein verwundetes Tier hält im Wasser still, seine Wunde zu kühlen» [Fleißer 2014: 144]. Чувства Густля полностью отражаются в его внешнем облике – пока он и Фрида составляли пару, на его лице отражалась «туманная надпись любви» /«die wüste Schrift der Verliebtheit» [Fleißer 2014: 25], после разрыва отношений его страдание выражается во внешней деградации: «Мужчина бродит по развалинам. С его сапог свисают грязные шнурки. Его воротник разорван. Через его лицо от глаз тянутся вниз широкие полосы свинцового цвета. Иногда он проводит обоими кулаками по безумному лицу, оставляет новый след. Мужчина давно не мылся»/ «Ein Mann wandert durch die Schütt. Von seinen Stiefeln hängen die beschmutzten Schnürsenkel herab. Sein Kragen ist aufgerissen. Über sein Gesicht ziehen sich von den Augen abwärts bleifarbene breite Bahnen. Manchmal schleift er mit beiden Fäusten über das irre Gesicht, hinterläßt eine neue Spur. Der Mann hat sich lang nicht gewaschen» [Fleißer 2014: 146].

Он ищет способ вернуть Фриду, преследует её, хочет, чтобы она забеременела и была связана с ним. Раз в правовом отношении он не имеет прав на Фриду, Густль хочет, чтобы ему помогли законы биологии. Наконец, он решает отомстить Фриде через сестру, пишет угрожающее письмо Линхен, вынуждая встретиться с ним, и совращает её. Реакцией на рациональное решение Фриды становится животная агрессия Густля, разрешение моральных, психологических, социальных противоречий происходит на телесном уровне.

В отличие от Густля, Фрида крайне скупа на эмоции. Одна из значимых деталей в её облике - высокий ворот длинного мужского пальто, закрывающий лицо, скрывающий её состояние от окружающих. Запахнутое пальто Фриды и разорванный воротник Густля создают символический контраст между героями. Героиня романа внешне подчеркнуто андрогинна: «У нее не женский взгляд. Он скользит от одного к другому безучастно»/ «Ihre Blicke sind nicht weiblich. Sie wandern von einem zum anderen, ungerührt» [Fleißer 2014: 23]. Фрида одета в мужское пальто и мужские - по замечанию Густля – ботинки [см. Fleißer 2014: 21]. По мнению же Фриды, провинциал Густль не привык к обуви, которую носят жители мегаполиса. Контраст между героями подчеркивается и в трудовой сфере: коммивояжер Фрида-мобильна, а торговец-Густль не может выйти из своей лавки, находящейся несколько в стороне от оживленных улиц. В коммуникации с клиентами Фрида инициативна и знает, как обращаться с разными людьми. Густль же негибок, за его улыбкой, демонстрирующей «сознание правоты», скрывается страх, что у него не будет клиентов. Фрида обладает менталитетом жительницы большого города, но помещена в провинциальный контекст, где вызывает чувство настороженности из-за своей чужеродности.

Безучастное поведение Фриды – сознательно избранная ей стратегия, связанная с особенностями её профессии в тяжелое кризисное время: «Главная заповедь каждого гласит: нельзя ставить себя на место другого. Сочувствие парализует»/ «Das oberste Gebot eines jeden: er darf sich nicht in

die Lage des anderen versetzen. Mitgefühl lähmt» [Fleißer 2014: 38]. Достаточно скупо, хотя и экспрессивно говорится и о ее чувствах к Густлю: «Фрида могла бы разорвать его зубами, зарыться в него»/ «Frieda könnte mit den Zähnen an ihm reißen, sich in ihm vergraben» [Fleißer 2014: 91].

Крайняя сдержанность в эмоциях отличает образ Фриды Гайер от женских образов, созданных в романах Ирмгард Койн. При изображении Фриды в романе ярко проявляется принцип антипсихологизма, важный для «новой деловитости». Г. Летен характеризует Фриду как вариант «холодной персоны», «субъекта в броне» [Lethen 1995: 181]. По мнению исследователя, роман Фляйсер представляет собой довольно смелый эксперимент по перенесению роли «холодной персоны» на женский образ, ведь героиня может быть воспринята как своего рода «вампир, разрушающий экономическую состоятельность коммерсанта и опустошающий витальность спортсмена» [Lethen 1995: 182].

Можно говорить о том, что Фляйсер не только осмысляет новую гендерную роль женщины в контексте социокультурной ситуации, но и о том, что Фрида Гайер близка героям-мужчинам в литературе этого времени. Причем, на наш взгляд речь идет не только о её «холодном» поведении. Фрида ближе к Фабиану и Максу Брехеру, независимость которых ставит их в позицию аутсайдера. Все эти герои находятся в позиции критической дистанции по отношению к своему времени. При этом их биография заурядна. Это молодые люди, получившие хорошее образование, но вынужденные работать в должности, никак не соответствующей их задаткам. В романе Фляйсер, в соответствии с принципом деиндивидуализации, не рассказывается предыстория жизни Фриды, но говорится о молодых людях одного с Фридой поколения, которые закончив университет вынуждены были заниматься профессиями, мало соответствовавшими их уровню образованности – такими, как коммивояжер, и которые вынуждены были утешаться тем, что живут «в особенно тяжелое переходное время» и разделяют «массовую судьбу» [Fleißer 2014: 111], пытаясь тщетно бороться

за свое право на самоопределение. Подобно Брехеру Фрида бросает вызов своей независимостью. Несмотря на то, что жизнь Фриды после произошедшего с Густлем разрушена, героиня не предстает в романе как жертва системы, она стойко принимает свою судьбу. Проблематика аутсайдерства объединяет Фриду Гайер и героинь Койн, не способных выбрать своё поприще.

Продолжив мысль Летена, нетрудно усмотреть в Густле черты креатуры, внутреннее состояние которой выставлено напоказ. Густль не способен к сопротивлению обстоятельствам, хотя он может преодолеть любые физические препятствия. Густль ищет спасения в отказе от индивидуальности, в растворении в массе, мнения которой он болезненно боится, в стихии бессознательного-природного начала. С другими героями - «креатурами» (Франц Биберкопф) его роднит и мотив агрессии от отчаяния.

В финале романа Фляйсер акцентирована проблема принадлежности к массе. Фрида постепенно становится изгоем, ведь все в маленьком городке знают, как глубоко она ранила любимца публики. Густль же возвращается в свой плавательный клуб и вновь завоевывает любовь толпы. Финал романа, измененный для более поздней редакции, получает политическое звучание: толпа «провинциальных варваров»/ «Barbaren der Kleinstadt»[Fleißer 2014: 191] восхищена силой варвара-Густля. Осознание собственной связи с толпой «пронзает» Густля ощущением власти [Fleißer 2014: 195], он счастлив снова быть одним из большинства, чему ранее препятствовали отношения с Фридой. Таким образом, финал романа указывает на внутреннюю готовность немецкого общества к иррациональному культу силы, пропагандируемому фашизмом.

Эрхард Шюц, сравнивая образ женщины в романе Веймарской республики у авторов женщин и мужчин, указывает на трагизм, который неизменно присутствует у женщин-писательниц, связывая это с разочарованием в любви: «Что, как представляется, существенным образом отличает романы женщин-писательниц от Тергит до Койн от мужской

литературы – и образов женщин в ней, так это то, что в ней переживается более глубокий опыт несчастья, невозможности любви, и они принимают свою судьбу трезвее, менее сентиментально и патетически, гораздо более сдержанно»[Schütz 1986:170]. Кроме того, исследователь делает вывод о том, что в романах женщин присутствует большая размытость образа женщины, в то время как в романах писателей-мужчин женские образы четко укладываются в систему противопоставлений: «Святая и проститутка, мать и любовница» [Там же]. По мнению же Фольмера, в романах авторов-мужчин ощущается «скепсис и дистанция» по отношению к новому типу женщин, а с другой стороны восхищение сексуальной привлекательностью «новой женщины» – он указывает в этой связи на романы Йозефа Рота «Бегство без конца» и «Циппер и его отец» [Vollmer 1998: 152].

Проблема гендерной роли в романе «новой деловитости» тесно связана с вопросом самоопределения героев в условиях переходного времени. И гендерная роль мужчины, и гендерная роль женщины подвергаются в «новой деловитости» переосмыслению, толчком к которому во многом стали социокультурные изменения в немецком обществе после окончания Первой мировой войны. Изменения гендерной роли мужчины в романах «новой деловитости» связаны в основном с тем, что большинство героев-мужчин предстают как жертвы внешних обстоятельств: войны, безработицы, кризиса, в основном пассивно принимающими свою судьбу. При изображении женщины в романах женщин-писательниц речь идет о более активной позиции: о выборе между разными моделями существования, который не может быть сведен к однозначному противопоставлению традиционной роли и роли «новой женщины». Феномен «новой женщины» раскрывается в романах как маска, с помощью которой героиня защищается от проблем внешнего мира (Фрида Гайер), от пугающего её наплыва эмоций (Гильги) и от сомнительности собственного социального статуса (Дорис). В целом и гендерная роль мужчины, и женщины в романах «новой деловитости» в

равной мере предстают как порождение кризиса, пронизывающего мироощущение культуры Веймарской республики.

4.6. Мотив дома в романе «новой деловитости»: от гостиницы к «съемной казарме»

В романе «новой деловитости» происходит осмысление переходного состояния немецкого общества, его движения от старого к новому. В движении находится и герой, меняющий места проживания либо в границах большого города, либо переезжая из провинции в столицу и наоборот в поисках лучшей доли. Перед читателем предстает герой, обреченный на постоянное переходное состояние, практически неспособный выстроить упорядоченную в традиционном смысле жизнь. Этому способствует постоянная смена временных мест работы – важный элемент переходности, невозможность или нежелание связывать себя прочными отношениями и отсутствие своего дома, смена съемных квартир. В столь же переходном состоянии находится и мир в целом, в котором элементы прошлого соседствуют с приметами модернизации. Мотивы дома и пути в той или иной степени проявляются во всех романах «новой деловитости», позволяя отразить авторскую точку зрения на проблему переходного времени и позиции в нем человека.

Дом, домашний очаг, родовое гнездо – один из архетипических образов мировой культуры. Этот образ включен в ряд оппозиций своего и чужого, внешнего и внутреннего пространств. Как пишет Ю.М. Лотман, важным архетипическим представлением является противоположность дома, отражающего представления о «своем, безопасном, культурном, охраняемом покровительственными богами пространстве» и «антидома», как пространства «чужого», попадание в которое может означать «временную смерть» [Лотман 2004: 313]. С точки зрения Г. Башляра «Дом – воплощение образов, дающих человеку опору или иллюзию устойчивости» [Башляр 2004:

35]. В культуре девятнадцатого века дом бюргерской семьи играл огромную роль, воплощая суть «золотого века приватности» [Fuhrmann и др. 2008: 107]. Домашний очаг был средоточием жизни семьи, представлял собой важнейшую жизненную константу, о чем свидетельствуют в немецкой культуре такие выражения, как «Trautes Heim, Glück allein» («Родной дом – единственное счастье»), «Eigner Herd ist Goldes Wert» («Свой очаг – дороже золота»), которые часто красовались в виде вышитых или выгравированных изречений как в бюргерских домах, так домах менее обеспеченных слоев, подражавших им [Там же]. Европейский реализм с интересом всматривается в очертания домашнего быта современников, при этом вещный мир становится одним из важнейших способов характеристики индивидуальности героя. Крупнейшие немецкие писатели – Гёте, Фонтане, Томас Манн – обращались к образу дома как пространству частной жизни, месту, где человек включён в систему близких семейных отношений, где традиции и индивидуальность каждого домочадца оставляют свои следы в жизненном укладе и деталях интерьера. Усиливающийся в культуре рубежа веков интерес к темам распада семьи и гибели дома не противоречит представлениям о доме, как пространстве гармонии и защиты, утрата которого трагична.

Осмысливая разрушение традиционного жизненного уклада, переосмысление устойчивой системы ценностей в послевоенном европейском обществе, модернизм проявляет интерес к новым пространствам бытия человека. Одним из этих пространств, совмещающих приватность, как традиционную составляющую пространства дома, и анонимность, как черту современного урбанистического стиля жизни, явился отель - место действия в прозе Франца Кафки, Томаса Манна, Эрнеста Хемингуэя, Йозефа Рота, Викки Баум. Отель представляет собой метаморфозу дома, но в отличие от «родового гнезда», отель - это временное пристанище, не несущее на себе отпечаток семейной истории. Отель никак не отражает индивидуальность постояльца, ведь в нем создаются

стандартизированные условия для временного проживания. Пространство отеля способствует возникновению особой системы коммуникаций между героями, сочетающей дистанцированность и близость: постояльцы ни с кем не имеют личных отношений, сохраняют свою анонимность, находясь среди людей.

Многие исследователи говорят об отеле как особом, идеальном месте обитания человека эпохи модернизма, мобильного и существующего вне традиций. По мнению американской исследовательницы Б. Маттиас, отель представляет собой «квинтэссенцию современного пространства», «пространства без свойств» [Mattias 2006: 6]. Постояльцы «движутся туда-обратно между частным, но в конечном итоге безличным пространством снимаемого номера и публичными залами фойе и других социальных пространств, они никогда не могут найти место, которое они могут назвать своим в трансцендентном смысле» [Mattias 2006: 7]. В силу этого «положение гостя отеля становится символом экзистенциального отчуждения современного человека от всего, включая самого себя» [Там же]. Немецкий исследователь Н. Вихард говорит об отеле как о «пространстве модерна», несушем в себе «неясность и проницаемость» [Wichard 2007: 69]. Являясь пространством временного пребывания отель символически концентрирует в себе проблематику отчуждения современного индивидуума, его погруженность в аппарат бытия и, в конечном счете, его бездомность. С другой стороны, по мнению П. Слотердайка, в пространстве отеля выстраивается некая цельность, иерархичность, противостоящая «беспорядочному перемешиванию и произвольности происходящего» [Слотердайк 2009: 744].

Пространства, представляющие собой временное пристанище героя - отель, съемная комната, съемная казарма, которые могут быть объединены признаком временности пребывания в них героя, - вызывают большой интерес у авторов «новой деловитости». Герои романов «новой деловитости» проживают почти всегда в подобных переходных, транзитных

пространствах. Обладая своей спецификой, эти приватные пространства обнаруживают схожие черты: они акцентируют нестабильность положения героя, его разрыв с семейными связями и традициями, и неясность его планов на будущее. Герой «новой деловитости» живет здесь и сейчас, находясь в ситуации, используя ёмкую формулу Йозефа Рота, «бесконечного бегства». Пространство частной жизни в романах «новой деловитости» моделируется и традиционно, в зависимости от социального положения героя, но в нем проявляется и оппозиция традиционного и современного жизненных укладов, одним из воплощений которого является временный дом.

Роль частного пространства в романах «новой деловитости» была проанализирована культурологом И. Лауффер, которая указывает на важность дискурса о современном стиле домашнего быта в двадцатые годы, о котором размышляли как архитекторы, так и писатели, и философы. Романы «новой деловитости» во многом явились отражением этих дискуссий. И. Лауфер исследует связь между жилым пространством и идентичностью героя «новой деловитости» - «новым человеком», положение которого авторы «новой деловитости» пытаются осмыслить и понять, несмотря на требования антипсихологизма и антииндивидуализма. В «новой деловитости» изображаются «возможности и трудности, с которыми борется современный субъект, когда он пытается жить в этих новых формах и даже обрести в них свой дом» [Lauffer 2011: 72]. Рассматривая различные частные пространства – и отель, и дом, и комнату (характеристика временности для её работы не имеет принципиального значения), Лауффер считает наиболее важным моментом потребность героя в собственном пространстве. Лишь имея его, герой способен выстраивать отношения с самим собой и окружающими [Lauffer 2011: 315]. И. Лауфер приходит к выводу, что создаваемые в романах Кракауэра, Рота, Фаллады, Койн и Кесселя пространства дома являются тем единственно возможным местом, где человек новой эпохи может построить новую идентичность, не испытывая власти традиций и общественных установлений.

С идеей исследовательницы о том, что образ приватного пространства в романах «новой деловитости» очень важен для характеристики героя как человека новой эпохи, стоит несомненно согласиться. С другой стороны, трактовка дома в работе Лауффер не лишена некоторой односторонности, ведь в целом она не касается кризисных состояний, с которыми сопряжено существование персонажа в изменившемся пространстве частной жизни. В силу того, что большинство романов «новой деловитости» рассматривают процесс деградации героя, пространство его частного бытия так или иначе оказывается вовлеченным в этот процесс. Можно ли говорить о построении идентичности героя или, напротив, об усилении проблемы деиндивидуализации в этих пространствах, моделирующих существование без прошлого, без будущего, в пространствах проницаемых и затрудняющих выстраивание долговечных отношений? На наш взгляд, романы «новой деловитости» балансируют между противоречивыми оценками нового жизненного уклада в общественной и частной жизни, и столь же неоднозначным в них является мотив временного дома.

Образ отеля находится в центре романа «Отель Савой» Йозефа Рота. Герой романа, Габриэль Дан, офицер австрийской армии, вернувшийся из плена, останавливается по дороге домой в отеле «Савой» одного восточноевропейского городка. Стоит отметить, что сам Рот большую часть жизни прожил в гостиницах [см. Müller-Funk 2012: 46] и в очерке «Прибытие в отель» («Ankunft im Hotel», 1929) пишет об отеле как своей родине [Roth 1994a: 3].

Отель привлекает героя, в первую очередь, европейским комфортом, но и возможностью полностью отрешиться от прошлого. Постоялец отеля способен сбросить все свои прежние ипостаси, являющиеся по сути масками, но при этом сохранить свое «я»: «Я мог явиться в отель «Савой» с одною рубашкою и покинуть его в качестве владельца двадцати чемоданов, оставаясь неизменным Габриэлем Даном» [Рот 2012: 11]/ «Im Hotel Savoy konnte ich mit einem Hemd anlangen und es verlassen als der Gebieter von

zwanzig Koffern und immer noch Gabriel Dan sein» [Roth 1984: 102]. В тот момент, когда герой поднимается на лифте в свой номер, он мысленно отбрасывает свое прошлое: «всю свою горечь, бедность, все свои странствия бездомного скитальца, свой голод и нищенское прошлое вниз, глубоко в пропасть, откуда они меня, вздымающегося все выше и выше, уже никогда больше не настигнут» [Рот 2012: 11]/«und werfe Bitterkeit, Armut, Wanderung, Heimatlosigkeit, Hunger, Vergangenheit des Bettlers hinunter, tief, woher es mich, den Emporschwebenden, nimmermehr erreichen kann» [Roth 1984: 103]. Желание героя быть свободным от любых связей выражается и в том, что он не останавливается у родственников, а предпочитает анонимное пространство отеля. Вначале герой воспринимает отель как свой дом, номер представляется ему таким же родным, как комната, в которой он провел свое детство.

Габриэль Дан так или иначе родствен всем героям раннего Йозефа Рота, которых Т. Хартманн называет «идеальными скитальцами» [Hartmann 2006: 168]. Герои раннего Рота находятся в состоянии движения между европейскими странами, бегства от собственного прошлого, странствуют без конкретной цели. Бездомность героев Рота получает различное истолкование. Так, В. Седельник отмечает, что героям ранних романов Рота свойственна «меланхолическая, с налетом фатализма, эйфория обреченного на «бегство без конца» [Седельник 2003: 175]. Хотя странничество героев Рота «большей частью вынужденное, но частично и добровольное», Седельник оценивает ситуацию героя Рота в бóльшей степени как трагическую: «растерянность, смятение, обреченность на блуждание в непонятном, враждебном мире» [Седельник 2003: 176]. Другие авторы усматривают в положении героев Рота их сознательный выбор, способствующий постоянному изменению и развитию их личности. Например, В. Мюллер-Функ интерпретирует странничество героев Рота как возможность становления субъективности «только там, где человек ни в сфере теории – как интеллектуал, ни практики – как буржуазный филистер - не определяет своего места …»[Müller-Funk

2012: 54]. Эту трактовку разделяет и Т. Хартман, утверждая, что «не только трансцендентная, но и практическая бездомность» героев в раннем творчестве Рота получает «позитивную коннотацию» [Hartmann 2006: 169]. Исследуя пространство отеля в романе «Отель Савой», Лауффер характеризует его как единственное место, где герой может вести частную жизнь, согласно своим убеждениям – «убежище от частных, семейных и общественных установлений» [Lauffer 2011: 172]. Кроме того, по мнению Лауфер, отель предоставил Дану идеальную возможность исполнить свою мечту о писательстве, ведь став секретарем американского богача Блумфельда, Дан предоставляет ему отчеты о предлагаемых проектах, похожие на роман. При этом речь идет именно о концепции писателя в «новой деловитости»: о писателе-наблюдателе.

С другой стороны, отель в романе Рота получает достаточно противоречивую оценку, в первую очередь, в связи с трактовкой проблемы свободы. В отеле герой освобождается от собственного прошлого, от семейных связей и сопряженных с ними обязательств. Все постояльцы – танцовщица Стасия, клоун Санчин, магнетизер Злотогор – люди творческих профессий, живущие кочевой жизнью, такие же странники, как и он. Стасия даже принимает его вначале за своего коллегу-артиста. Кузен Дана, Александр Белауг, также переселяется в отель Савой, чтобы завязать отношения с танцовщицей Стасией, не опасаясь осуждения своей семьи. Но даруя свободу от одних ограничений, жизнь в отеле сразу же привносит другие: проснувшись вечером в день прибытия в своем номере Дан видит на двери объявление о правилах поведения от владельца гостиницы – таинственного Калегуропулоса. Оно сразу же разрушает ощущение укрытости частного пространства комнаты. Дан не может жить в отеле по своему распорядку, как и другие жильцы «бедных» этажей. Пространство отеля Савой четко отражает социальную иерархию: нижние этажи заняты обеспеченными клиентами, а наверху живут бедняки. Нижние этажи не только отличаются своим убранством, часы показывают там другое время –

по хитрости Калегуропулоса они отстают, ведь у богачей время в избытке. На верхних этажах проводятся обыски и у жильцов забирают запрещенные предметы. Постояльцы, не способные заплатить по счету, закладывают свои чемоданы: зловещий лифтер Игнац (он же Калегуропулос) обвивает их цепью до тех пор, пока долг не будет погашен. На седьмом этаже, где проживают Стасия и клоун Санчин, помещение чем-то напоминает зловещие пространства Кафки, постоянно меняющие свои пропорции.

Отель довольно быстро превращается в восприятии Дана в пространство абсолютной несвободы, потому что в нем частная жизнь подчиняется особому распорядку и существует четкая иерархия жильцов. Отель Савой - это модель общества в миниатюре, универсальная и типичная: «Во всех городах земного шара существуют большие или маленькие отели Савой и повсюду в их верхних, высших этажах живут Санчины и задыхаются от испарений чужого белья»/ «In allen Städten der Welt gibt es kleinere oder größere Savoys, und überall in den höchsten Stockwerken wohnen die Santschins und ersticken am Dunst fremder Wäsche» [Roth 1984: 139]. В символическом пространстве отеля акцентированы периферийные, маргинальные уровни – верхние этажи – где живут бедные постояльцы и подвал, где находится увеселительное заведение Купфер, там развлекают постояльцев девушки, задолжавшие отелю.

Несвобода обитателей отеля выражается в том, что они постоянно ощущают, что за ними следит лифтер Ингаца. Пространство номера проницаемо: Дан слышит шаги Стасии на потолке своей комнаты, и потолок кажется ему прозрачным. Присутствие Игнаца заставляет Дана испытывать неловкость в отношениях со Стасией. Внутри своего номера бедняки не могут управлять предметами быта из-за страха перед ворами и проверками Калегуропулоса. Поэтому вещи кочуют с одного места на другое, как и их владельцы: так, Стасия каждый день прячет в разные странные места запрещенную спиртовку – то в коробку из-под шляпы, то в муфту. Санчины постоянно ищут потерянные предметы – то спички, то ключи, не имеющие

своего места. Вещи используются не по назначению – так, жена Санчина спарывает его бритвой пуговицы, а чай приходится запирать в чемодане от воров. Таким образом, порядки Калегуропулоса не только не позволяют упорядочить мир частного пространства, а наоборот, вносят в него элемент абсурдности, хаотичности, превращая жизнь постояльцев в поиск способов избежать их. Даже после смерти Санчина из-за правил отеля создается абсурдная ситуация: гроб с телом Санчина лежит позади сцены театра варьете, и мимо него проходят артисты, потому что мертвое тело не должно находится в отеле. Все это создает параллель между отелем и тюрьмой, усиливающуюся тем, что жильцов зовут не по именам, а номерам их комнат.

Таким образом, отель в романе приобретает черты антидома, дома смерти, особенно после смерти Санчина, заставившей Дана проникнуться ненавистью к отелю: «то, что было наверху, находилось внизу, похороненное в могилах, могилы же покоились над уютными комнатами людей сытых, сидевших внизу, пользующихся удобствами и не стесненных наскоро сколоченными гробами» [Рот 2012: 35]. Воплощением самой смерти в глазах Дана становится Калегуропулос – он же Игнац – в восприятии жильцов – зловещая фигура, никто его не видел, но от его лица проводятся ревизии и передаются сообщения жильцам. Дан даже называет его «продолжением сумерек» и «властителем летучих мышей», что отсылает к фольклорным образам. В. Мюллер-Финк трактует образ Игнаца-Калегуропулоса как симбиоз палача и жертвы: ведь, будучи владельцем, он сам не пользуется своим положением, а отказывает себе во всем, довольствуясь ролью простого лифтера [Müller-Funk 2012: 52]. Он устанавливает жестокие порядки для всех, в том числе и для себя, и погибает вместе с отелем.

Помимо проблемы свободы, другая важная проблема романа, непосредственно связанная с образом жизни героя и пространством отеля– одиночество, отсутствие связей с окружающими людьми. Семейные связи не имеют для Дана никакого значения, он довольно нехотя встречается со своими родственниками, предпочитая жить в отеле. Дан находится в

странных отношениях с обитателями отеля: он одновременно чужой им и в то же время живя с ними бок о бок, разделяет их судьбу. Это подчеркивает особость отеля как пространства коммуникации, совмещающего в себе близость и отчужденность. После смерти Санчина Дан чувствует, что потерял близкого друга, хотя виделся с ним лишь несколько раз. Дан сближается с танцовщицей Стасией, но не может решиться на близкие отношения, то оправдывая это скорым отъездом, то своим характером одиночки, то мысленно обвиняя Стасию в том, что та лишь ждала от него попытки сближения. Стасия тоже как будто лишена собственного лица в восприятии Дана, он рассуждает о том, что на свете есть много «девушек с каштановыми волосами, большими серыми, умными глазами и длинными темными ресницами, маленькими ножками в серых чулках»[Рот 2012: 58]/«Es gibt viele Mädchen in der Welt, braunhaarige mit großen, grauen, klugen Augen und schwarzen Wimpern, kleinen Fußsohlen in grauen Strümpfen…»[Roth 1984: 143].

Дан тяготится своим одиночеством, лишающим смысла практически любое решение или поступок, например, возвращение домой, ведь никто «не ожидает» его и «не тоскует по нему». Одиночество лишает смысла и писательство, ведь герой сам не знает, «что» он «такое»: Раньше я собирался стать писателем, но пришлось пойти на войну, и мне кажется, что теперь писать бесцельно. Я человек одинокий и не могу писать за всех» [Рот 2012: 24]. Возникновение чувства одиночества Дан связывает с войной, оно возникло перед лицом смерти, и так и не покинуло его. Более того, война заставила его осознать и собственный эгоизм: «Я одинок. Сердце мое бьется только из-за меня одного… я человек холодный. На войне я не чувствовал своей солидарности с товарищами по отделению. Все мы валялись в одной и той же грязи, и все ждали одинаковой смерти. Я же мог думать только о своей собственной жизни и о своей собственной смерти» [Рот 2012: 68]. Дан испытывает чувство вины из-за того, что на войне привык к страданиям других, что «шагал по трупам», с «холодностью» и «бессердечием» и не

испытывал при этом боли / «Ich ging kalt und ohne Herz über Leichen, und manchmal tat es mir weh, daß ich keinen Schmerz empfand» [Roth 1984:151]. Другом Дана становится революционер Звонимир Пансин, в беседе с которым Дан признается, что его не волнуют никакие социальные преобразования. Разговор со Звонимиром заставляет Дана осознать, что если он и живет в мире отношений, то это отношения с обитателями отеля Савой.

Глядя на толпы вернувшихся с войны Дан чувствует печаль из-за того, что все они похожи друг на друга, и он не смог бы узнать человека, который был на фронте рядом с ним. Когда Дан находит случайную работу грузчика вместе с Пансиным, ему представляется, что он больше не эгоист, потому что он разделяет одинаково тяжелый труд с другими рабочими. Вместо живых человеческих отношений Дан способен лишь ощущать себя частью какого-то коллектива, чувствуя себя частью массы.

Отель обладает странной властью над героем, который несколько раз пытается уехать, но расстается с ним только тогда, когда отель сгорает во время восстания. Временная остановка героя на его пути грозит превратиться в постоянное состояние, ведь эта переменчивость положения дает оправдание пассивности, лишая смысла любые решения. Герой испытвает иллюзорное ощущение, что способен в любой момент изменить свою судьбу. Поэтому помимо отеля герой проводит время на вокзале, вблизи движения, или наблюдает вместе со Звонимиром за возвращающимися с войны солдатами, испытывая иллюзию того, что движется вместе с ними. Таким образом, в романе Рота подчеркивается привлекательность отеля как временного пространства для человека, чья мотивация жизнестроительства обесценена опытом войны.

В более поздних романах «новой деловитости» присутствует другое пространство временного жилья - съемная комната, которое обладает некоторыми схожими характеристиками с отелем: это, прежде всего, пространства, не имеющие связи с героем, его прошлым и, подобно отелю,

пространства проницаемые для внешнего мира и моделирующие непрочные отношения с людьми.

Происходящая в период Веймарской республики модернизация и технизация всех сфер жизни затронули в том числе и архитектуру и устройство дома. Именно на двадцатые годы приходится деятельность объединения Баухауз, выдвинувшего во главу угла принцип функционализма жилых и рабочих помещений. Огромное влияние оказывают на современный быт в целом идеи французского архитектора Ле Корбюзье, с простыми геометрическими формами, открытыми и светлыми внутренними пространствами. О философии современного интерьера в отличие от века девятнадцатого писал Вальтер Беньямин в работах 1920-30 гг. Сама идея «следа» взята Беньямином, как он пишет в эссе «Жить без следа», из стихотворения Бертольда Брехта «Не оставляй следов»:

Отстань от товарищей на вокзале,
Застегнув пиджак, беги раненько в город.
Сними квартиру и, когда постучит товарищ,
Не открывай, о, не открывай дверей.
Наоборот.
Не оставляй следов.

Встретив родителей в городе Гамбурге или еще где,
Мимо пройди, как чужой, за угол заверни, не узнав.
На глаза натяни шляпу, подаренную ими.
Не показывай, о, не показывай лица.
Наоборот.
Не оставляй следов […] [Брехт 1972: 83].

Стихотворение Брехта дает наставления современнику - жителю большого города, избегать любых связей, порвать с родными и друзьями. Важной деталью его внешнего облика становится шляпа, скрывающая его «я», и позволяющая ему в любой момент встать и уйти - ведь этот

городской житель находится в постоянном движении. Этому движению соответствует и мотив временного жилья: если в первой строфе дается совет снять жильё, то в третьей рекомендуется заходить в любой дом во время дождя и садиться на любой стул, но «не засиживаться». Мотив «стирания следов» означает полное отречение от своего «я», требующего даже не иметь могильного камня с именем и датой смерти, которые могут «выдать» владельца.

В эссе «Жить без следа» Беньямин говорит о том, что жилье в девятнадцатом веке полностью носило на себе отпечаток индивидуальности владельца, что выражалось во множестве мелких деталей, создающих уют – например, вышитых монограммах на покрывалах. В этой обстановке человек оказывался во власти привычки, которую он был вынужден продолжать, а незначительная поломка любой вещи могла восприниматься как «стирание» следа собственной жизни. Современная архитектура, использующая стекло и металл, делает «оставление следа» не таким простым. Беньямин не склонен идеализировать быт прошедших эпох, он лишь констатирует изменения, привнесенные новой архитектурой [Benjamin 1991b: 427-428]. В работе «Париж, столица девятнадцатого столетия» (1935) Беньямин вновь возвращается к идее «следа»: «Жить – значит оставлять следы. В интерьере они подчеркнуты» [Беньямин 1996: 153]. Беньямин подчеркивает значимость домашнего пространства в культуре девятнадцатого века, когда интерьер был «основой жизненного пространства», «вселенной» для приватье, частного лица, созданной им самим и «питающей его иллюзии» [Беньямин 1996: 152].

О другой важной метаморфозе современного жилья Беньямин пишет в работе «Возвращение фланера» («Die Wiederkehr des Flaneurs», 1929). В жизни современного фланера, блуждающего по улицам Берлина, стирается граница между пространством внутренним и внешним, улица для его «беспокойного существа», для «незаметного прохожего с достоинством священника и чутьем детектива» – это его дом. И в этом Беньямин усматривает «сигнатуру» меняющегося времени - если раньше на первом

месте стояла «укрытость» дома, то в современной архитектуре акцентированы прозрачность, транспарентность [см. Benjamin 1991a: 196-197].

Проблема связи героя и его дома, как и проблема границы и транспарентности жилища играют важную роль в конструировании домашних пространств в романах «новой деловитости». Впрочем, если у Беньямина речь идет о сознательном стирании этой границы внешнего мира и выборе более современного пространства жизни, то в романах «новой деловитости» эти приметы часто выдают кризисное состояние героя, ищущего дом в привычном смысле.

Якоб Фабиан ближе всего к типу фланера, домом которого в большей степени является городское пространство, чем его сьёмная комната у вдовы Хольфельд, которую сам герой характеризует как «чужую, богом забытую» [Kästner 2005: 46]. Кроме книг в комнате Фабиана нет никаких деталей, подчеркивающих его связь с этим пространством, его «след» в нем. Фабиан рассказывает Ирене Молль шутку о том, что посылает самому себе срочную телеграмму с текстом «Вставай с кровати», из-за которой утром его разбудит вдова Хольфельд. Выдуманная история тем не менее говорит о стиле жизни Фабиана в отсутствии простых бытовых ритуалов, ведь даже в частной жизни Фабиан связан формальными, а не личными отношениями. Частное пространство, таким образом, демонстрирует кризис отношений людей друг с другом. Это относится не только к комнате Фабиана: дом родителей Штефана Лабуде пустует, ведь они постоянно путешествуют. Чтобы увидеть их, Лабуде должен посетить приемы, которые родители устраивают зимой. По мысли Фабиана, жители этого дома должны чувствовать себя постоянно в гостях, этот дом – «жилой музей» [Kästner 2006: 78] – способствовал отчуждению семьи Лабуде друг от друга.

Но если Фабиан уже адаптировался к этим условиям жизни в большом городе, то приехавшая из провинции Корнелия, бывшая по случайности соседкой Фабиана, говорит о чувстве страха перед своей комнатой: «Комната

столь чужда мне. Никакое слово не отзывается эхом и никакое воспоминание, ведь я ни с кем там еще не говорила»/ «Das Zimmer ist mir noch so fremd. Kein Wort klingt nach und keine Erinnerung, denn ich habe darin noch mit niemandem gesprochen»[Kästner 2005: 101]. Героиня не готова к образу жизни, в котором частное пространство лишено индивидуальных черт и своей истории. Комната в Берлине противопоставлена родительскому дому Фабиана и превращается в некое подобие дома, лишь когда его посещает мать. Живущие бок о бок чужие друг другу люди – сосед Фабиана, вдова Хольфельд становятся вольно или невольно свидетелями жизни друг друга, в том числе интимных подробностей. Таким образом, граница между частным и общественным пространствами стерта, дом Фабиана открыт и проницаем. В романе «Фиаско господина Брехера» читаем об этом, как примете «меблированных комнат»: «У служащих, живущих в меблированных комнатах, стены столь универсальны и открыты, что все этажи насквозь сообщают, что у них происходит»/ «Bei Angestellten zwar, die in möblierten Zimmern wohnen, in Neubauten, wo die Wände von solcher Universalität und Offenherzigkeit sind, daß sie ganze Stockwerke hindurch vermitteln, was vorgeht...»[Kessel 1956: 168]. Стертость границы частной жизни в романе Кестнера ознаменована и тем, что дом оказывается открытым для шума, звук транспорта «барабанит как ливень» по оконному стеклу: «Der Straßenlärm trommelte wie ein Regenguß an die Scheiben. In der dritten Etage übte jemand Klavier. Nebenan schrie der alte eingebildete Oberrechnungsrat seine Frau an»[Kästner 2005: 44]. Фабиан не укрывается в своей комнате, напротив, в горькие минуты покидает свой дом и отправляется бродить или ездить по Берлину. Герой утешается на какое-то время, двигаясь куда-то, бросая свой дом, но при этом его положение, по сути, остается неизменным. Бесцельное движение - просто другая сторона ожидания, обратная сторона стагнации, ведь смена пространств ничего не меняет в состоянии Фабиана.

Проблема дома играет важную роль и в романах Ирмгард Койн. Пространство напрямую связано с проблемой самоопределения героинь, они

ищут то место, которое смогут считать своим. В романе «Гильги – одна из нас» героиня пытается создать для самой себя пространство, соответствующее её самостоятельности и рациональности. Её комната в доме приемных родителей отличается от остальных помещений: подчеркнуто функциональный стиль, немногие предметы белого цвета, «трезвая и безличная комната» («das nüchtern unpersönliche Zimmer» [Keun 1979: 7]). Единственный предмет, нарушающий пустоту - небольшая картина, подаренная матерью, «бледная и непривлекательная», которую Гильги хочет убрать, ведь это «сентиментальное красочное пятно»[Keun 1979: 7]. Гильги не живет здесь, как и не живет она привычками и интересами своих приемных родителей. В отличие от комнаты Гильги, гостиная семьи Крон обставлена громоздкими, тяжелыми и старинными предметами: импозантный буфет, монументальная картина, мягкая мебель. В этом пространстве есть место и для традиционного вышитого панно: «Родной дом – единственное счастье», только буквы на нем пляшут, как будто в «эпилептическом припадке»[Keun 1979: 8]. Семейная атмосфера выхолощена, заменена привычкой. Находясь в поиске своей матери, Гильги посещает разные пространства – комнату портнихи, на которую указали Кроны, и дом настоящей матери, принадлежащей к высшему обществу. Находясь в каждом из них, Гильги ощущает собственную чужеродность и отвращение. Эти дома чем-то даже родственны, если у портнихи Гильги особенно неприятны остатки жирной еды на плите, то в доме богатой дамы «жирная показная роскошь» [Keun 1979: 225-226]. Гильги ощущает себя дома только в снятой комнате-мансарде, где она может беспрепятственно работать и строить планы на будущее. Главное для Гильги в этом пространстве то, что каждый предмет заработан ей самостоятельно. Эта «трезвая» [Keun 1979: 23], как и комната в родительском доме, мансарда становится не только пространством, выстроенным по желанию Гильги, но и доказательством того, что она способна быть самостоятельной и независимой. Лаконичность и холодная простота свойственна и комнате друга Гильги Пита, близкого ей по

духу: «голая, холодная комната, убогая комната в старой части Кёльна»/ «das nackte, kalte Zimmer, ein schäbiges Zimmer in der Kölner Altstadt»[Keun 1979: 34].

Пространство дома, где живет Мартин Брук –тоже не его собственный дом, ведь ему, путешественнику и прожигателю жизни, «не принадлежит ничего в этом мире» [Keun 1979: 94]. Поэтому несмотря на то, что Гильги принимает на себя под его влиянием традиционную женскую роль, роскошная квартира не становится в традиционном смысле домом, хотя в какой-то момент Гильги ощущает собственную принадлежность к этому пространству. Мартин не связан обязательствами и традициями, он не уверен, что выдержит в Кёльне даже два года. Ему не нужно выстраивать упорядоченный быт, предметы искусства соседствуют с горами книг и набросками книги. Напрасно Гильги пытается внести элемент рациональности в этот образ жизни – она делает уборку, не нарушая беспорядка вещей, разбросанных по полу. Гильги решает не только порвать с Мартином, но и уехать из Кёльна, чтобы в Берлине обрести независимость. Героиня порывает отношения и с ним, и со своей семьей и остается одна. Как представляется, это свидетельствует о том, что для того, чтобы оставаться самой собой, героиня вынуждена создавать для себя некую искусственную, рационально организованную среду, а столкновение с реальным миром сводит на нет её искусственную конструкцию.

Если Гильги сама стремится к независимому, динамичному образу жизни в отрыве от семейных уз и отношений, то в романе «Девушка из искусственного шелка» героиня находится в поиске постоянства. Название этого романа изначально звучало как «Девушка без пристанища» («Das Mädchen ohne Bleibe») [см. Lauffer 2011: 201]. Дорис тоскует «по настоящему дому» [Keun 2000: 131]. Центральным пространственным образом этого романа становится зал ожидания на берлинском вокзале Цоо, где героиня оказывается после бегства из родного города, так и не найдя своего дома в Берлине. Зал ожидания, комната ожидания – один из распространенных

пространственных образов в литературе Веймарской республики, сочетающий в себе статичность, связанную с ожиданием, и динамику, поскольку речь идет о вокзале. В романе «Девушка из искусственного шелка» образ зала ожидания отражает мироощущение человека переходной эпохи, со страхом вглядывающегося в будущее, но это еще и место, где героиня проходит внутреннюю эволюцию, убеждаясь в том, что блеск и слава не так уж важны.

Подобно другим домам в «новой деловитости», в романе Койн домашнее пространство также не предстает закрытым. В открывающем роман эпизоде, когда героиня принимает решение о том, чтобы вести дневник, комната в её воображении становится чем-то вроде сцены, в которой героиня так нуждается из-за своей мечты о «блеске». После переезда такой сценой становится весь Берлин, резко контрастирующий с пространствами временного дома, в которых героиня остаётся наедине с собой. Дорис вынуждена останавливаться у своих знакомых в их крохотных каморках, так что пространство приватности съеживается до минимума, а интерьер предельно скромен и не проявляет индивидуальности владельца. Если берлинский экстерьер – это пространство игры, «блеска» и роскоши, которыми героиня не перестает восхищаться, то интерьер – это место, где в условиях предельной скученности открываются неприглядные стороны человеческих взаимоотношений. В городе Дорис полностью растворяется во внешних впечатлениях от случайных прохожих, рекламных объявлений, витрин, освещенных кафе и театров. Эти впечатления дают ей ощущение собственной значимости, ведь дома она сталкивается лишь с одиночеством, нищетой, преступлением и отчаянием. Контраст между внешним и внутренним пространствами особенно ощутим в эпизодах, посвященных слепому соседу Дорис, Бреннеру, жилище которого состоит из одной кухни. Жизнь в одиночестве в меблированной комнате оказывается еще хуже, ведь здесь она чувствует себя «подлым образом» одинокой [Keun

2000: 131]. Дорис не знает как ей жить в подобном месте, «без заботливых слов и звуков»[Keun 2000: 135].

Дорис хочет почувствовать свою принадлежность к большому городу. Но чувство собственной бездомности у героини только усиливается после прибытия в Берлин. Подобно другим авторам, Койн утверждает, что Берлин ни для кого не становится настоящим домом: «Берлин великолепен, но он никому не дает чувства родины, ведь он закрыт»/ «… Berlin ist sehr großartig, aber es bietet einem keine Heimatlichkeit, weil es verschlossen ist»[Keun 2000: 88]. Схожие мысли о Берлине читаем и в романе Кесселя: «Во многих городах Германии можно жить, чтобы чувствовать себя его частью и под его защитой, Берлин же это особый случай, он всегда будет теневым противником, которого нужно быть достойным» /«In vielen Städten Deutschlands mag man leben können, um sich einverleibt und geborgen zu fühlen, Berlin aber ist ein Fall, es wird stets ein schattenhafter Gegner bleiben, dem es gewachsen zu sein gilt» [Kessel 1956: 323].

Когда Дорис оказывается в доме Эрнста, внешний мир на какое-то время полностью исчезает из романа. Дорис практически не выходит из обретенного дома, это пространство, дающее защиту. Дом Эрнста, таким образом, единственное пространство, противопоставленное враждебному внешнему миру. Так рассуждает и жена Эрнста, Ханна, признавшаяся Дорис, что «снаружи» очень тяжело. В изображении квартиры Эрнста нашел свое отражение и интерес «новой деловитости» к модернизированному быту – как отмечает Дорис, «все совсем современное»: здесь есть лифт, пылесос, лампы похожи на «стальные лампы стоматолога» [Keun 2000: 156-157]. Мебель имеет функциональный, лаконичный дизайн, Дорис упоминает маленький шезлонг и небольшие журнальные столики. Образ дома Эрнста постоянно сравнивается с «летом» («sommerhaft»), с солнечным светом, что может быть воспринято и как способ идеализации, и как соответствие модным тенденциям архитектуры: открытости пространства. Дорис вначале чувствует себя чужой в этом доме: «Мрамор пахнет так холодно, и я ему не нравлюсь»/

«Der Marmor riecht so kalt und mag mich nicht» [Keun 2000: 155]. Она считает себя недостаточно достойной этого пространства, хотя и стремится стать частью жизни Эрнста: «Твоя квартира – моя, гардины –мои, его готовка- моя, его кожа - моя» [Keun 2000: 188]. Дорис хочет обустроить дом по-своему, оставить свой «след»: уничтожает вышитую Ханной подушку, штопает рубашки Эрнста, советует ему купить ковер, покупает цветы, подсвечники и свечи. После расставания с ним, Дорис постоянно вспоминает об этих «следах». Расставание с Эрнстом означает не просто уход из его дома, но и окончательный уход из дома как такового, ведь в финале Дорис признает, что она - лишь «девушка из комнаты ожидания»[Keun 2000: 210]. Кроме того, Дорис размышляет «мы не заслуживаем любви, но без неё у нас нет дома» [Keun 2000: 218]. Таким образом, в романах Койн и Кестнера речь идет о том, что герои с трудом воспринимают стиль жизни и отношений, навязываемый современным модернизированным бытом, и испытывают ностальгию по прочным отношениям, настоящему дому в традиционном понимании.

Особая роль принадлежит образу дома в романах, где речь идет не о герое-одиночке, а о жизни семьи. Нехватка жилья была одной из наиболее острых социальных проблем в 1920 г. Бедняки снимали квартиры и часто на небольшом пространстве ютились разные люди - члены семьи, родственники, квартиранты. Если семьи пролетариев и до войны жили подобным образом, то для бюргеров эти условия были показателем их социальной деградации. Семьи, проживавшие в скученных условиях, называли «наполовину открытыми» («halboffene proletarische Familienstruktur»), в них члены семьи и соседи не имели никакого частного пространства, приватной сферы и постоянно наблюдали за жизнью друг друга [Mooser 1984: 143]. В условиях чрезмерной, противоестественной близости нарушаются связи между членами семьи, акцентируется мотив лжи и сокрытия истины.

Резкое сокращение приватного пространства изображается авторами «новой деловитости» как один из явных показателей снижения социального статуса героев. Так, в романе «Йозеф ищет свободу», семья Бар - это некогда обеспеченная , но теперь обедневшая семья, в силу чего все её члены живут в одной комнате, что дает повод одноклассникам Бара называть семью «скандальной». Пространство в романе наполнено символическим смыслом и связано со свободой и обязательствами героя. Ниша, из которой Йозеф наблюдает за родными, символизирует детство, которое он должен преодолеть - узкое, защищенное от внешнего мира: «Мое детство окружает меня как эта ниша» /«Meine Kindheit liegt noch um mich wie diese Nische»[Kesten 1999: 83]. Свобода в сознании героя предстает как бесконечное и далекое пространство - Россия, или Азия. Взрослая жизнь, наполненная обязанностями, также символически отражается в пространственных образах: «Вся эта жизнь показалась ему очень опасной, да даже город казался слишком большим, жизнь вдруг показалась ему такой же большой, как эта комната, такой же узкой, как эта комната, такой железной, как его кровать, такой запыленной и дурно пахнущей, как его кровать, такой запыленной и дурно пахнущей, как ниша, такой несправедливой и виновной, как его отец» / «Dies ganze Leben schien ihm enorm gefährlich, ja sogar die Stadt schien zu groß, ihm erschien sein Leben plötzlich so groß wie die Stube, so eng wie die Stube, so eisern wie sein Bett, so verstaubt und mißduftend wie sein Bett, so verstaubt und mißduftend wie die Nische, so ungerecht und schuldig wie sein Vater»[Kesten 1999: 49].

Практически во всех социальных романах «новой деловитости» присутствует образ съемной казармы – дешевых квартир для самых бедных, которые вызывают ужас героев, не столько из-за скудности обстановки, сколько из-за полного отказа от приватности в том случае, если приходится жить здесь. В романе Э.Э. Нота «Съемная казарма» образ казармы, находящийся в центре повествования, становится антидомом, который держит в плену всех своих обитателей. Лиза Краузе – мать Альберта -

постоянно ощущает распад собственной семьи, члены которой стремятся скрывать свою жизнь друг от друга. Казарма вызывает страх Альберта-ребенка и ненависть подростка, он испытывает в этом доме постоянные мучения («Qual»), ведь у него даже нет своей кровати – он делит её с младшим братом. Среди всех факторов взросления героя – конфликте с отчимом, со школьными учителями и более обеспеченными одноклассниками, первым неудачным любовным опытом – именно жизнь в «казарме» переживается героем особенно тяжело. Альберт чувствует, что съемный дом лишает его свободы: «тем отчетливее он видит, что прикован к быту съемного дома» /«desto angreifender sieht er sich an den Alltag des Mietshauses gefesselt»[Noth 1982: 82]. Как говорилось ранее, Нот считал, что социальные обстоятельства являлись более важным фактором взросления молодых людей, нежели индивидуальные конфликты. Поэтому конфликт с отчимом в романе явно «заслонен» ненавистью героя к «казарме».

Пространство играет важную роль в романе «Маленький человек – что дальше?». Герои романа стремятся жить в уединенных местах: на краю провинциального города, на окраине Берлина, что может быть истолковано как стремление к эскапизму, желанию укрыться в мире семьи от проблем внешнего мира. Если рассматривать роман в контексте проблематики приватности, то желание героев иметь свой обособленный дом можно интерпретировать и как стремление к её сохранению. На протяжении всего романа герои пытаются обрести такое пространство, в котором их частная жизнь будет скрыта от посторонних. Не случайно, найдя квартиру в Берлине, Лемхен говорит о её главном достоинстве: «Мы здесь одни. Никто не видит нашей суеты»/«Allein sind wir hier. Kein Mensch sieht uns mehr in unserem Kram» [Fallada 1982: 193]. Пиннеберг с отвращением смотрит на быт семьи своей невесты Эммы Мершель: её брат после работы моется в присутствии близких. А посещая съемную казарму, Лемхен отвергает возможность жизни в таком жилье: «Это дно, это конец, это отказ от собственной жизни» /«Das ist unten, das ist das Ende, das ist der Verzicht auf das

eigene Leben…»[Fallada 1982: 187]. Семья Пиннеберг стремится к традиционному устройству быта, поэтому убранство их жилья в романе не безлико: белые занавески на окнах их берлинской квартиры соответствуют мечтам Пиннеберга о том, как должно выглядеть уютное жилище. Показательно и то, что на свой первый заработок Пиннеберг покупает предмет мебели, несмотря на то, что не может себе его позволить. Купленный комод имеет не утилитарное значение, а эстетическое. Этот предмет демонстрирует решимость героя отстоять свое частное пространство для своей семьи в противовес обстоятельствам. Комод сопровождает героев во время всех их скитаний, резко контрастирует и с обстановкой нищего садового домика, жизнь в котором все же позволяет сохранить для семьи право на частную жизнь. Финал романа Фаллады, пожалуй, единственный в «новой деловитости», акцентирует тему дома, а не пути, возвращения к семейному очагу, а не бесконечного поиска самого себя. Дом становится символом спасительного пространства частной жизни, в котором герой сохраняет свою человечность.

Таким образом, пространства временного жилья в большинстве романов «новой деловитости» становятся многоплановым отражением кризисности эпохи: в социальном плане они, как правило, свидетельствуют о нищете, в психологическом плане выражают кризис индивидуальности в современном массовом обществе. Безликость этих пространств означает для героя отказ от традиций, от прошлого и своей семьи, существование целиком здесь и сейчас или постоянное движение, «бегство без конца». В силу этого герой обретает в них определенную независимость, но она сопряжена с одиночеством и бездействием. Герой «новой деловитости» постоянно воспринимает свое положение как временное, что не дает ему выстраивать прочные отношения с окружающими а также строить определенные планы на будущее. Мотивом, объединяющим все частные пространства в романах «новой деловитости», становится мотив ожидания, объединяющий героя,

находящегося в растерянности, с обществом в целом, переживающим переходный период.

4.7. Мотив движения в отражении проблемы модернизации

В силу того, что герой «новой деловитости» находится в состоянии постоянного движения, будь то скитания между европейскими странами (Рот), странствие по пространству большого города (Дёблин, Койн, Кессель, Кестнер, Фаллада) или переезд из одного города в другой, мотив пути играет в нем исключительно важную роль. Начиная с натурализма большой город выступает в литературе как символ бурно меняющегося модернизированного мира, образ жизни в этом пространстве связан с особой динамикой. Движение героев к большому городу или прочь от него так или иначе связано с принятием или отвержением вызовов этого мира. Помимо этого, «новая деловитость» испытывает особое пристрастие к пространствам вокзалов, комнат ожидания, остановкам – пространствам, показывающим героев на перепутье, в состоянии выбора и ожидания, как и их «временный» дом.

С точки зрения Ю. Хабермаса, сознание эпохи модерна отражает «опыт мобилизованного общества, ускоряющейся истории, разорванной повседневности», но при этом «торжество динамизма» сопровождается тоской «по незапятнанной остановившейся современности». В следствие этого модернизм превращается в «самоотрицающее движение» [Хабермас 1992: 42]. И. Роскотен, рассматривая вслед за Хабермасом модернизм как «мобилизационный проект», говорит о том, что изображение транспорта в модернистской литературе позволяет воплотить «транзитарное, мимолетное, случайное» - и все это имеет отношение к «историко-философскому и социальному статусу эпохи» [Roskothen 1999: 212].

В начале или в финале многих романов «новой деловитости» присутствует мотив отъезда героя или прибытия в новое городское

пространство, либо движения по городу. В этой связи стоит указать на первый эпизод романа «Берлин - Александерплац»: по прибытии в Берлин огромный город-мегаполис вызывает ужас Биберкопфа, причем именно хаотичное городское движение пугает его больше всего. Похожим образом начинается роман «Фабиан»: бесцельная поездка героя по Берлину демонстрирует его дезориентацию. В романе «Гильги – одна из нас» одна из первых сцен – это поездка героини на работу в электричке, а заканчивается роман отъездом героини в Берлин. Роман «Фиаско господина Брехера» открывается изображением Берлина в движении после окончания рабочего дня. Мотив движения в экспозиции этих романов призван акцентировать динамику современного мира и обрисовать отношение героя к нему. По мнению И. Петерсена, реальность в модернистском искусстве утрачивает четкие контуры, превращаясь в набор возможностей, а человек оказывается наделенным властью и одновременно с этим дезориентированным из-за предельно вариативного, «усложнившегося» мира [Petersen 1991: 20].

Изображение пассажиров городского транспорта на остановках, вокзалах или в вагонах становится в романе «новой деловитости» одним из излюбленных способов создания панорамы современного общества. Е.Р. Пономарев, рассуждая о берлинском тексте русских писателей-эмигрантов, отмечает, что метафора «город-вокзал» разворачивается в «стержневую метафору берлинского очерка». Непривычное бурное движение – доминирующее свойство при изображении Берлина в текстах И. Эренбурга, В. Шкловского, Грюнберга. «Вокзал вбирает в себя, с одной стороны, театральность и карнавальность, с другой – бытовые лишения и смешивание социальных слоев», как утверждает Е. Р. Пономарев [Пономарев 2013: 139]. В романе И. Койн «Гильги - одна из нас» героиня, наблюдающая за усталыми и безразличными лицами пассажиров электрички, приходит к выводу «Никто не любит делать то, что делает. Никто не хочет быть тем, кто он есть» [Keun 1979: 4]. Ежедневная поездка на работу – неотъемлемая часть установленного механистичного распорядка дня современного человека,

который нивелирует любые индивидуальные различия: «Они едут на службу. День за днем на службу. Один день похож на другой. Дзинь – выходят, дзинь – заходят. Едут. Едут и едут. Восьмичасовой рабочий день, пишущая машина, блок стенограммы, сокращение заработка, последний день месяца - все одно и то же, всегда одно и то же» /«Sie fahren ins Geschäft. Tag für Tag ins Geschäft. Ein Tag gleicht dem anderen. Klingeling – man steigt aus, man steigt ein. Man fährt. Fährt und fährt. Achtstundentag, Schreibmaschine, Stenogrammblock, Gehaltskürzung, Ultimo – immer dasselbe, immer dasselbe»[Keun 1979: 14]. Мотив механистичного, рационального жизнеустройства звучит и в финальном эпизоде, когда Гильги покидает Кёльн, чтобы вернуться к привычному для неё образу жизни - «быть снова защищенной в желанной необходимости трудовых будней»/ «man wird wieder geschützt sein im gewünschten Zwang erarbeiteter Tage…»[Keun 1979: 261].. Локомотив в этом эпизоде превращается в символ выбранного Гильги пути: «Умные, прямые рельсы – большой, черный локомотив – металл, составленный со смыслом. Маленькие колеса, большие колеса – все связано друг с другом»/ «Kluge, gerade Gleise – eine große, schwarze Lokomotive – sinnvoll zusammengefügtes Metall. Kleine Räder, große Räder – alles ineinander gehörig»[Keun 1979: 259]. Героиня пытается убедить себя в правильности выбора, хотя она жертвует своей любовью. Не случайно одним из лейтмотивов этой сцены становится строчка из песни «перед локомотивом лежит маленький желтый апельсин»/ «Vor der Lokomotive liegt ’ne kleine gelbe Apfelsine»[Keun 1979: 261].

Неотъемлемой частью мотива движения героя является изображение новых транспортных средств. Интерес к ним появился в натурализме. Так, в романе Кретцера «Мастер Тимпе» образ городского трамвая стал одним из важных образов-символов: смерть главного героя романа приходится на момент ввода в эксплуатацию трамвая. Эта трагическая ситуация соседствует с криками «ура», шумом городского движения, сотрясающего землю, дымом, когда трамвай начинает свое «победное шествие» по берлинским улицам.

Транспорт превращается в пугающий символ движения и прогресса, сметающего все на своем пути, безразличного к страданиям человека.

В «новой деловитости» транспорт часто подвергается эстетизации. Писатель Вильгельм Шпайер (1887-1952) в своем романе-бестселлере «Шарлотт и немного безумия» («Charlott – etwas verrückt», 1927) называет автомобиль «мощным и подвижным памятником этой капиталистической эпохи» [Speyer 1927: 41]. Один из важных текстов о красоте транспортной техники, названный Х. Зегебергом «каноническим текстом о технике» [Segeberg 2003: 75] – стал очерк Йозефа Рота из сборника «Берлинские картины» («Berliner Bilderbuch», 1924), носящий труднопереводимое на русский язык название «Признание поворотного треугольника» («Bekenntnis zum Gleisdreieck»). В этом названии понятие «Bekenntnis» означает принятие какой-либо религии или философии, а поворотный треугольник (Gleisdreieck) – транспортная развилка в центре Берлина. В своем «Признании» Рот стремится не к точности описаний, а к осмыслению транспортного узла как «символа и изначального центра жизненного круга», а также «фантастического продукта силы, предрекающей будущее»/ «ein Sinnbild und ein Anfangs-Brennpunkt eines Lebenskreises und phantastisches Produkt einer Zukunft verheißenden Gewalt» [Roth 1994: 218]. В описании Рот соединяет органику и технику, сравнивая этот треугольник с сердцем, средоточием силы живого организма: «Так выглядит сердце мира, жизнь которого составляют взмах колесного ремня и бой часов, жестокий ритм рычагов и вой сирен» / «So sieht das Herz einer Welt aus, deren Leben Radriemenschwung und Uhrenschlag, grausamer Hebeltakt und Schrei der Sirene ist» [Там же]. Рот отвергает точку зрения «сентиментальных консерваторов», которым скорость, математическая выверенность движения кажутся «уничтожением внутренних сил», на самом деле техника дарит «жизненное тепло» и «благословение движения» [Там же]. Техника не только «божественна», она воплощает прогресс, это новый ландшафт современного мира «из железа и стали», которым управляет разум «трезвый, но не

холодный» [Там же]. Рот пишет о роли, которая отведена человеку в этом технизированном мире – и это удел слабого, элемента машины, ведь силы человека не бесконечны, а машина – есть прообраз вечного движения. «В этом мире каждая возможность человеческого выражения меньше, чем механическая подача знаков инструментом»/ «In dieser Welt gilt jede menschliche Ausdrucksmöglichkeit weniger als die mechanische Zeichengebung eines Instruments»[Там же] - пишет Рот. К теме транспорта Рот продолжает возвращаться в других работах: «Замечания о транспорте» («Bemerkungen über den Verkehr», 1924), «Курфюрстендамм» («Der Kurfürstendamm», 1929) в которых он внось рассуждает о транспорте как органическом феномене.

Г. Хаузер в романе «Гром над морем» также эстетизирует технику. С точки зрения Фонка металлические детали корпуса самолета неизменно предстают как эстетический объект: «Прекрасно он выглядел со своей серебряной металлической раскраской, с черными головами трех моторов» /«Schön sah sie aus mit ihrer silbernen Metallbemalung, mit den schwarzen Köpfen ihrer drei Motoren»[Hauser 1929: 22]. Есть в описаниях Хаузера и органические детали, так, автобус рисуется ему как некий живой организм, составленный из «живых стальных масс» гигантский, мощный и наполненный витальностью: «Живот автобуса лежал близко к дороге, его спина была отгорожена сидениями поперек» / «Der Bauch des Autobus lag dicht über der Straße, sein Rücken war quer gezahnt mit Sitzbänken»[Hauser 1929: 76]. Красота движущегося транспорта подчеркивается и в других фрагментах романа: так, идущий в город Фонк отмечает: «Экспресс остановился на рельсах, его вагоны были красными с золотой полоской пояса, он был прекрасен, по нему было видно, что он едет на юг»/«Ein Expreß hielt auf den Schienen, seine Wagen waren rot mit einem goldenen Gürtelstreifen, er war schön, man sah ihm an, daß er nach Süden fuhr»[Hauser 1929: 70]. Фонк особенно внимателен к тому, как элементы прогресса врываются в традиционный быт, изменяя его, так звон церковных колоколов соединяется с автомобильным шумом.

Стоит отметить, что Хаузер стремится к изображению городского ландшафта из ситуации динамичного наблюдения, т.е. использует приемы литературного кинематографизма. Другие авторы «новой деловитости» также используют прием, когда герой смотрит из окна транспорта на мелькающий за окном пейзаж. Так создается образ города как будто из перспективы движущейся кинокамеры.

Очень много внимания движению и транспорту уделяет М. Кессель в романе «Фиаско господина Брехера». В романе постоянно противопоставляются и сопоставляются мотивы стагнации и движения. Мотив движения прочно увязывается с Берлином: «Транспорт был оркестром, для которого город писал музыку»/«Der Verkehr war ein Orchester, für welches die Stadt die Musik schrieb» [Kessel 1956: 19]. Мотив транспорта объединяет отдельных героев и город в целом. Кессель использует мотив транспорта и для характеристики портрета и состояния героев. Например: «Коти, который выпустил звук сквозь губы, не так яростно, как измученный локомотив пар, но и не так мягко, как избалованный кавалер дым дорогой сигары»/ «Coty, der einen Laut über die Lippen stieß, nicht so heftig wie eine geplagte Lokomotive Dampf, aber auch nicht so mild wie ein verwöhnter Kavalier den Rauch einer teuren Zigarette»[Kessel 1956: 125]. С помощью транспортной метафоры дается характеристика одного служащих Уваг, Тольди: «Тольди обладал душой, она была его мотоциклом. Во время печальных событий он имел обыкновение откинуться на седле своей души, в то время как она медленно ездила по кругу. Она ездила по пещере его зевоты, развивала по определенному знаку скорость и ехала все быстрее»/ «Toldi besaß eine Seele, sie war sein Motorrad. Bei traurigen Begebenheiten pflegte er sich auf den Sattel seiner Seele zurückzuziehen, während diese langsam zu kreisen begann. Sie fuhr in seiner Gähnhöhle umher, entfaltete auf ein gewisses Zeichen Geschwindigkeit und zog immer dichtere Kreise»[Kessel 1956: 72]. Судьба героя интерпретируется как «маршрута» («Fahrplan»), даже мечты юного Брехера имеют транспортное воплощение: «Ребенком я мечтал о поездах, движущихся вдоль

неба, о железной дороге летом» /«Als Junge träumte ich von Bahnen, die am Himmel entlangfuhren, und von der Eisbahn im Sommer» [Kessel 1956:121]. Транспорт выступает и как метафора человеческих отношений, так Гудула Эфтен цитирует слова Мукки: «Вы становитесь станцией для какого-то партнера … вокзалом. … Вообще все это - это движение, а препятствие движению в любви – сам человек»/ «Man sei eine Kopfstation für den jeweiligen Partner… ein Bahnhof. … Überhaupt, das Ganze sei ein Verkehr, und das Verkehrshindernis in der Liebe sei der Mensch» [Kessel 1956: 437].

Мотив движения и транспорта в романе связан с темой фиаско, воплощенной в различных образах. Транспорт таит в себе опасность, и потерпеть фиаско в современном мире значит почти то же самое, что попасть под колеса. Здесь стоит вновь отметить, что мотив попадания под колеса как постоянной опасности, присутствующей в большом городе, распространен в «новой деловитости». Так рассуждает Брехер, «нет стольких колес сколько людей, которые попадают под них»/ «es gibt nicht so viel Räder wie Leute, die darunter geraten»[Kessel 1956: 89]. Кроме того, в романе настойчиво звучит мотив «почвы, уходящей из-под ног» сотрудников компании Уваг, что также соотносится с темой транспорта и движения.

Но наиболее важная идея романа заключается скорее в том, что человек в этом движущемся мире-транспорте выполняет роль либо жертвы, либо пассивного пассажира. Брехер характеризует общество своего времени следующим образом: «И так мы скользим вдаль, материал для безупречного транспорта» /«Und so gleiten wir dahin, Material für einen reibungslosen Verkehr» [Kessel 1956: 114]. Движение в этом механистичном мире осуществляется помимо воли пассажира. Монотонность жизни бюро создает ощущение того, что служащие едут в поезде - поезд движется, но они сидят без движения: «Вдруг у них возникает чувство, что они вечно сидят в поезде, и больше этого не выдержат, не в из-за времени года, а из-за аварийного тормоза, который был бы в состоянии остановить поезд»/ «Sie haben plötzlich das Gefühl, seit ewig im Zug zu sitzen, es länger nicht auszuhalten, nicht in

Anbetracht der Jahreszeit, sondern in Anbetracht der Notbremse, die imstande wäre, den Zug zum Halten zu bringen»[Kessel 1956: 275].

Образ городского движения связан с темой смерти, которая отсылает к центральному образу призрака, ведь вагоны метро напоминают «освещенные гробы»/ «erleuchtete Särge»[Kessel 1956: 162]. Сравнение между поездкой в метро и смертью появляется в эпизоде, когда Мукки и её попутчики ощущают себя «наполовину мертвецами», поскольку уже не воспринимают привычный маршрут и происходящее вокруг: «Ничто не вызывало участия; ведь все было им знакомо, пролетающие платформы, кондуктор, спотыкающийся в проходе, новости об урожае, черты лиц попутчиков»/ «Nichts erregte noch Teilnahme; denn alles kennen sie längst, das vorüberfliegende Gelände, den Schaffner, der durch den Gang torkelt, den Stand der Saat, die Merkmale der Mitreisenden»[Kessel 1956: 273]. Говоря о людях, едущих ночью в метро, Кессель придает сцене карнавальный обертон: лица подобно маскам, раскрашенные яркими красками, скрывающими усталость и безразличие. Ночь придает им красоту, а их дневное существование - бесцветное. В образе пассажиров поезда контрастируют темы движения и стагнации: «И постоянное вращение колес под вагоном, грохочущий вой скорости вдоль похожего на подвал ущелья серых стен - этот призрачный контраст с тишиной и замершими пассажирами, по лицам которых как маска или фантом мелькает ожидание станции, и ничего кроме этого, пустое, тянущееся день за днем, пожизненное ожидание»/ «Und immer das Rollen der Räder unterm Wagen, das schallende Geheul der Geschwindigkeit entlang der kellerartigen Flucht grauer Wände – dieser geisterhafte Kontrast zur Stille und Verfrorenheit der Insassen, denen das Warten auf ihre Station, nichts weiter als dies, das leere, für sich hinspinnende, das lebenslängliche Warten, als Maske und Phantom übers Gesicht schleicht» [Kessel 1956: 303]. Пассажиры метро находятся в ожидании чего-то, в то время как сами они пассивны, их существование – пустота. То есть, современный транспорт символизирует

механистичное движение без цели, практически лишенное смысла для пассажиров.

Ощущение собственной пассивности во время движения поезда испытывает и Мукки. Именно в одном из эпизодов поездки на метро она принимает решение выйти замуж за Гайста. Мукки физически ощущает воздействие на неё ритма движения. Окружающий мир кажется одновременно отдаленным и близким, пассажир воспринимает его как «далекий сон» [Kessel 1956: 343]. Проезжая мимо станции Гляйсдрайэк (поворотный треугольник из эссе Й. Рота), Мукки чувствует себя лишь частью движения поезда. И в этот момент Мукки уже думает связать себя отношениями с Гайстом - отношения, к которым ее подталкивает судьба, и подобно пассажиру, она не может сопротивляться этому направлению своей жизни: «На этом месте она отдалась полностью: все как казалось было в порядке, и даже известные фразы Уваг, фразы о счастье в труде, о радости в профессии, о гармонии брака, все эти райские состояния искренне махали ей рукой»/ «An dieser Stelle war sie restlos hingegeben gewesen; alles schien in Ordnung zu sein, und selbst die berühmten Uvag-Phrasen, die Phrasen vom Glück im Schaffen, von der Freude am Beruf, von der Harmonie der Ehe, all die paradiesischen Vermittlungszustände hatten ihr offenherzig zugewinkt»[Kessel 1956: 344]. В какой-то момент у Мукки появляется желание сбежать из поезда, но она не может оставить все, как пассажир не может сбежать из движущегося вагона: «В то время как поезд проезжал по остановкам с автоматической убежденностью, Мукки почти сбежала, но на её счастье табличка в вагоне предостерегала от того, чтобы открыть дверь во время движения»/ «Während der Zug die Ziele mit automatischer Gewißheit heranzog, war Mucki dabei, am liebsten zu flüchten, und es war ihr Glück, daß ein Schild in der Bahn davor warnte, während der Fahrt die Türen zu öffnen»[Kessel 1956: 345].

Мотив отъезда героя очень характерен для финалов романов «новой деловитости». Здесь стоит упомянуть и романы Й. Рота, и И. Койн, и

«Съемную казарму» Э.Э. Нота. Подобные финалы объединяет мысль о том, что герои отправляются в путь без определенной цели, лишь с большей или меньшей степенью решимости стремясь отгородиться от своего прошлого. Тем самым, мотив движения в «новой деловитости» выдает отсутствие у героя жизненного плана, разочарованности в возможных жизненных сценариях. Не случайно, если в романах изображен не просто отъезд, а переезд героя и его попытка перестроить свою жизнь, то как правило это оканчивается неудачей. Возвращение Франца Тунды в Европу заставило его лишь прийти к выводу о собственной ненужности. Фабиан, вернувшийся в дом своих родителей, в маленький город, довольно скоро осознает, что люди в нем ничуть не более порядочны, чем в Берлине. Образ зала ожидания в финале романа «Девушка из искусственного шелка» также демонстрирует разочарованность героини во всех традиционных жизненных моделях. Оптимистичный финал «Съемной казармы» изображает разрыв героя не только со съемной казармой, но и со своей семьей, которую он оставляет на произвол судьбы, но будущее героя туманно.

Таким образом, в романе «новой деловитости» герой и общество показаны в состоянии постоянного движения, несущего в себе как положительные, так и отрицательные коннотации. Движение прочно ассоциируется с процессом модернизации, связанным с развитием и прогрессом, но несущим в себе немало угроз для человеческой индивидуальности. Современный мир – это мир возможностей, мир в движении. С другой стороны, бесцельность движения – обратная сторона стагнации, задержка в состоянии постоянной переходности. Герой романа «новой деловитости», определяя своё отношение к движению, тем самым обосновывает и своё положение в современном мире. Пассажир становится частью массы и не выбирает собственной траектории. В этом плане мотив движения становится отражением деиндивидуализации и общественного кризиса. Но тем не менее, мотив движения связан и с поиском, в котором находится герой «новой деловитости». Эстетизация транспортной техники

проявляет оптимизм, связанный с развитием общества и изменениями в жизни отдельного человека. Готовность героев к переменам в открытых финалах романов «новой деловитости» свидетельствует о потенциале их личностного развития.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ III

Представления о «кризисе романа» в «новой деловитости» связаны как с переоценкой роли авторского вымысла, так и значимости биографии героя в его структуре. При этом редукция роли героя видится теоретикам «новой деловитости» как один из способов преодоления этого кризиса и приближения романа к реальному положению вещей. В силу этого в «новой деловитости» происходит становление поэтики деиндивидуализации, получающей различное воплощение в творчестве разных писателей. Философы 1920-х начала 1930-х годов изучают проблему индивидуума и массы с разных позиций - и как показатель кризиса современного общества, и как закономерный этап его развития. В романах «новой деловитости» герой является носителем типичного жизненного опыта некой общности - социальной (служащие), возрастной группы (поколение) или выразителем новой гендерной роли («новая женщина»). Деиндивидуализация героя проявляется на уровне сюжета. Сюжет романов «новой деловитости», созданных в период всемирного экономического кризиса, очень схож: все они изображают процесс деградации и маргинализации героя. При этом логика развития сюжета определяется в большей степени обстоятельствами эпохи, нежели решениями героя. В романах резко сокращается изображение частной жизни героя. Эта сфера практически вытесняется изображением функции героя на предприятии, в бюро, в социуме. Обращенность к среднему человеку с заурядной биографией, сокращение интроспекции и изображения психологической мотивированности поведения героя, его превращение в пассивную наблюдающую инстанцию – выступают как

типичные способы реализации поэтики деиндивидуализации. Принцип антипсихологизма реализуется через усиление визуального начала в противовес интроспекции, через акцентирование биологизма в изображении героя, усиление игрового начала, при котором истинные мотивы поведения остаются скрытыми. Ведущими мотивами в изображении человека становятся мотивы маски, механизма, вещи, наблюдателя и аутсайдера. Поведение героя изображается как рассчитанная игровая стратегия, при которой истинные эмоции и мотивы скрыты не только от окружающих, но и от читателя.

Противоречивость, отмечаемая в отношении жанра романа «Берлин - Александерплац», основанная на взаимодействии жанровых особенностей романа воспитания и урбанистического романа, характерна и для других романов «новой деловитости»: так или иначе, в центре социального романа оказывается судьба героя – это следует уже из названий романов – «Фабиан», «Фиаско господина Брехера», «Фрида Гайер», но стремление нивелировать его личность не дает во всей полноте раскрыть проблему деградации и утраты иллюзий. Деградация героя упрочивает характерное для всех героев «новой деловитости» положение аутсайдера, которое свойственно им и до потери социального статуса. Итог романов «новой деловитости» состоит, как правило, не в обретении героем окончательного статуса, а в решении продолжить поиск собственного пути.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Двадцатый век в истории литературы ознаменован бурными историческими, экономическими, социальными, научными, культурными сдвигами, нашедшими непосредственное воплощение в творчестве крупнейших художников слова. Эпоха Веймарской республики занимает особое место в истории Германии как время модернизации, период, характеризующийся особой атмосферой, в которой соединились оптимизм и разочарование, расцвет культуры и экономическая и политическая нестабильность. Выразителем этого времени стало движение «новая деловитость», которое охватило литературу, искусство, культуру Веймарской республики стремлением постичь и принять свою эпоху. Мироощущение «новой деловитости» во многом близко модернизму, прежде всего в силу того, что кризис является одной из его центральных категорий. Кроме того, в литературе «новой деловитости» отразились представления об отчужденности человека в современном мире и иррациональное восприятие изменений, происходящих с немецким обществом. С модернистскими течениями «новую деловитость» объединяет и потребность в обновлении жанров и выразительных средств литературы. В то же время, «новая деловитость» стремится к достоверности и объективности в изображении мира, и, тем самым, существенно отличается от модернистских течений, для которых не характерен мимезис. «Новая деловитость» наследует натурализму – в восприятии литературного творчества как части общественной жизни, в ориентации художественного познания и воплощения действительности на факт, в строгом документализме и стремлении к объективности авторской позиции. Некоторые импульсы «новая деловитость» получает и от авангардистских течений, провозглашавших отказ от искусства, не перенимая при этом их эпатажности и провокационности.

Для «новой деловитости» характерна специфическая концепция кризиса литературы, основанная на признании её бесплодности перед лицом масштабных преобразований немецкого общества, побуждающая авторов двадцатых годов напряженно размышлять о задачах искусства и художника. Границы литературы в «новой деловитости» становятся текучими, поскольку в рамках насыщенной эстетической полемики двадцатых годов декларируется отказ от всех основных принципов, отражающих сущностные свойства литературы в целом: вытеснение на периферию вымысла, психологизма, биографии героя как идейного центра произведения. Концепция «литературы для использования» полемически уравнивает литературу высокую и тривиальную. Принцип функциональности и пользы произведения в противовес эстетическому наслаждению призван заменить эстетическую функцию литературы просветительской. Представления о кризисе языка влекут за собой потребность максимально визуализировать изображаемое. В полной мере эта кардинальная теоретическая программа не были реализована, но она, несомненно, определила направление художественных поисков А. Дёблина, Б. Брехта, Й. Рота, Э. Кестнера, Э. Регера и других авторов Веймарской республики.

«Новая деловитость» явилась этапом изменения представлений о творческой личности, десакрализации образа писателя в художественном сознании двадцатого века. Выдвинув во главу угла фигуру автора, близкого журналисту, создателю актуального искусства, пишущего «на злобу дня», автора, близкого инженеру в своем рациональном отношении к создаваемому «продукту», «новая деловитость» стремится усилить авторитет творческой личности, столь же «модерной», как и бурно меняющееся общество. Поиски авторов Веймарской республики близки концепциям ответственного и ангажированного писателя, возникавшим и в дальнейшем в кризисные моменты истории XX века. Многие тенденции «новой деловитости» вернулись в немецкую литературу после Второй мировой войны – возврат к простоте языка, факту, бытописательству. Эти тенденции образуют

стратегию культуры по выходу из кризиса - противодействие сложным идеологическим построениям, притупляющим чувство реальности.

Особое значение для развития «новой деловитости» имеет изменившийся в период Веймарской республики контекст медиа, оказавший огромное влияние на развитие литературы XX века в целом. Потребность в обновлении романной поэтики в «новой деловитости», в первую очередь, обусловила заимствование способов репрезентации окружающего мира, характерных для прессы и технических медиа – кино, фотографии, радио. Все они воспринимаются авторами «новой деловитости» как способы отражения окружающей реальности объективно, без субъективного переосмысления художником. В «новой деловитости» развивается поэтика документализма, происходит поиск новых изобразительных форм, представляющих собой сращивание художественного текста и документа, в том числе с помощью экспериментальных способов, таких, как ассоциативный монтаж.

Авторы «новой деловитости» пытаются найти свой путь преодоления «кризиса романа». Ключевыми для «новой деловитости» проблемами в отношении романа становятся проблема художественного вымысла и проблема героя. По мнению авторов «новой деловитости» история продемонстрировала кризис традиционного биографического сознания – центральное положение героя романа, его судьбы и душевной жизни не соответствует изменившимся представлениям о реальности, доказавшей ничтожную роль индивидуума на фронтах Первой мировой войны и в сфере производства. Процесс деиндивидуализации осмысливается в этот период и философами, и писателями и влечет за собой изменения положения героя в структуре произведения. Авторы «новой деловитости» требуют вместо изображения человека обращаться к «обстоятельствам», к самой действительности, что неизбежно приводит к наличию репортажных, публицистических вкраплений в романный текст.

«Новая деловитость» отвечает на важную для всей литературы первой половины двадцатого века потребность в литературе как средстве познания мира. Эта проблема интересовала крупнейших авторов интеллектуальных романов. Но если в интеллектуальном романе происходит попытка построения собственной авторской интеллектуальной модели мира, то «новая деловитость» исходит из тождества достоверности и непосредственного опыта, отображение которого осуществляется способами, близкими репортажу, киносъемке, с опорой на изучение документов.

На годы Веймарской республики приходится один из периодов расцвета документализма в немецкой литературе двадцатого века. Принцип документализма подразумевает связь произведения с событиями и явлениями окружающего мира как объектами прямой референции. Документализм разных эпох обладает свой спецификой. Многообразие форм документализма и порождаемых их жанровых моделей произведений не поддается единой систематизации. Принцип документализма предполагает использование соответствующей коммуникативной стратегии, позволяющей подчеркнуть документальный характер произведения, иначе теряется смысл его прочтения. Жанровое своеобразие художественно-документальной литературы во многом отражает общие тенденции развития литературы соответствующей эпохи.

Документализм в «новой деловитости» стал важным направлением художественного поиска. В «новой деловитости» принцип документализм вытекает из требования объективности: правдивое художественное произведение должно отразить не авторский взгляд на мир, а объективную картину реального мира, что возможно в случае использования документов, статистических данных, точных зарисовок повседневной действительности. В силу этого документализм выступает как проявление общей для литературы двадцатого века тенденции «ухода автора» из произведения. Единый образ мира в «новой деловитости» распадается на отдельные фрагменты. Субъект повествования выступает как свидетель или как

наблюдатель, не проявляющий оценочной позиции. Требования «куска действительности» и «сырого материала» как ориентира для художника, звучавшие в выступлениях Брехта, Брентано, Регера и других теоретиков остались во многом декларацией. Чтобы художественный текст приобрел форму документа или аутентичного свидетельства, потребовались новаторские авторские стратегии. Объекты прямой референции в виде документов, отдельных фактов, цифр, точной информации географического, исторического, экономического характера функционируют на разных уровнях структуры произведений, определяя особенности композиции, стиля и хронотопа. Важными в контексте поэтики документализма «новой деловитости» являются принципы «отчета» и «наблюдения». Понятие «отчета», используемое многими авторами вместо понятия «роман», понимается как достоверное свидетельство очевидца событий. Наблюдение выражается в доминировании визуальности, во внимании к внешней стороне вещей и событий. В «новой деловитости» наблюдение должно быть лишено сочувствия. Трагические темы, к которым обращена «новая деловитость» - общественный кризис, деградация человека, обезличивающие тенденции, одиночество, разрыв отношений, – изображаются с позиции иронической отстраненности и рациональности.

Жанровые разновидности романа «новой деловитости», в которых используется принцип документализма - это роман-отчет, «роман факта» и роман-документально-художественный монтаж. В романе-отчете достоверность и аутентичность подчеркиваются перспективой рассказчика - очевидца событий. В романе «Бегство без конца» Йозефа Рота, воспринятого современниками как наиболее яркое воплощение принципов «новой деловитости», документальность подчеркивается совпадением имени биографического автора и рассказчика, участвующего в романных событиях. Высказанный в предисловии к роману принцип «следования» записям друга предопределил фрагментарность композиции, в которой повествование рассказчика сочетается с использованием писем и дневниковых записей

Франца Тунды. Повествование с точки зрения рассказчика – наблюдателя, свидетеля событий характерно для ранних романов Йозефа Рота и отражает его поиск такого художественного языка, которое отвечает требованиям достоверности и подлинности. В целом проблема правды и лжи, а также аутентичности художественного высказывания находится в центре внимания раннего Рота. Концепция отчета в предисловиях к романам Й. Рота и Э. Глезера представляет собой полемику с жанром романа как таковым, эти авторы настаивают, что читатель должен воспринимать их романы как своего рода документ.

«Роман факта» подразумевает то, что в основу романа положены реальные события, и в нем используются документы для изображения одной из сфер функционирования общества. Термин был использован Э. Оттвальтом для определения жанрового своеобразия своего романа «Ибо ведают они, что творят», в котором происходит критика юридической системы Веймарской республики, для чего в романе приведены реальные юридические документы. Эти документы являются частью романного сюжета: герой знакомится с ними в силу профессии, но история героя выполняет, по сути, служебную роль, позволяя лишь объединить эти документы. В романе Э. Регера «Уния сильной руки» использованы документы и журналистские работы Регера, связанные с функционированием предприятия Крупп. Регер – автор, наиболее последовательно воплотивший рационалистическую концепцию художественного творчества «новой деловитости», которую сам называл «эстетикой точности». Его роман совмещает в себе свойства художественного текста, научного исследования и репортажа. При этом роман балансирует между правдой и вымыслом, поскольку все названия и имена в нем изменены. Сам Регер определил жанр своего произведения как «роман развития», подчеркнув его отличие от «романа воспитания», в центре которого – история становления отдельной личности. Здесь же речь идет о промышленном развитии, а судьба героя лишь отражает общие тенденции в жизни социума. И Оттвальт, и Регер

используют в своих романах вымышленных персонажей, но им отводится второстепенная роль.

В романах Э. Кеппена и Р. Брунграбера художественный текст и нехудожественный материал соединяются на основе монтажа. Романы подчеркнуто фрагментарны, при этом использование разнородных документов – реальных и вымышленных, как в романе Кеппена, и статистических данных и исторических фактов в романе Брунграбера служит цели более пристального и объективного анализа социальной действительности. Документальный материал не выступает как часть реальности, в которой существует герой, а присутствует как параллель к его истории, доступная читателю. В этих романах остро поставлен вопрос о возможности познания окружающего мира, который предстает как нагромождение отдельных фактов, свидетельств.

В целом авторы документально-художественных романов «новой деловитости» ставят перед собой просветительскую задачу: через соединение отдельных достоверных свидетельств и фактов читатель должен сознательно и активно восстановить картину действительности. Важность коммуникации с читателем подчеркивается и наличием предисловий практически во всех документально-художественных романах, основная цель которых – сообщить читателю, что перед ним не роман в привычном смысле, не продукт вымысла, а сама действительность. Все эти романы представляют собой художественный эксперимент по включению документа в художественный текст. Таким образом, установка на подлинность и аутентичность «куска действительности» становится для авторов документально-художественных романов направлением напряженного поиска адекватной этой задаче формы.

Поиск современной эстетики, соответствующей духу «натуралистической эпохи», научному прогрессу и технизации жизни стал темой размышлений А. Дёблина в его эстетических работах 1910-1920-х годов. Сам Дёблин не относил себя ни к какому литературному течению, предпочитая говорить о «дёблинизме». При этом он постоянно высказывает

требование нового натурализма, с которым современники соотносили «новую деловитость». Важен тот факт, что особое внимание Дёблина привлекал не французский натурализм, а немецкий, в первую очередь, Арно Хольц, в творчестве которого установка на достоверность сочеталась с глубочайшим новаторством в области формы. Подобное противоречие между позициями крайнего натурализма и подчеркнутым эстетизмом отличает эстетические работы Дёблина. Протест против омертвевшей традиционной эстетики Дёблин перенял от итальянских футуристов, вследствие чего в ранних работах требовал отказа от экспериментов со стилем. Дёблин выступил в ранних работах яростным критиком поэтики традиционного реалистического романа, в первую очередь, устаревшего, по его мнению, психологизма и говорил о необходимости деперсонализации автора. Эти идеи Дёблина, а также его понятия «киностиля», «фантазии факта» дали толчок развитию эстетических принципов «новой деловитости». Кроме того, Дёблину, как и его современникам, был близок тип социально активного художника, даже опасного, как Дёблин заявляет в статье «Искусство не свободно, а действенно». Тем не менее, художественное творчество всегда остается для него тайной, не исчерпывающейся задачами социальной ангажированности и политической активности.

Роман «Берлин - Александерплац» явился итогом эстетических исканий Дёблина. Поэтика романа строится на принципах, связанных как с «новой деловитостью», так и экспрессионизмом и мифологизмом. В основе романа, как писал сам автор, лежит концепция амбивалентности мира, в котором постоянно идет смена универсальных процессов построения «порядка» и его «растворения». В романе Дёблина большое значение имеет метаповествование – в нем осмысливается творческий процесс как таковой, чему служат и прямые комментарии повествователя, и монтажная композиция романа. Роман предстает перед читателем одновременно и завершенным – поскольку ему заранее известен его финал, и создающимся у него на глазах, чему способствует повествователь, комментирующий

творческий процесс. В фокусе осмысления повествователя оказывается в первую очередь категория правды, которая часто становится предметом пародийного обыгрывания. Но в целом говорить о романе как пародии на «новую деловитость» нельзя, поскольку ирония в нём проявляется не только по отношению к документам, рекламным слоганам, газетным репортажам, но и по отношению к мифу. Интертекстуальность и интердискурсивность романа позволяет создать образ большого города, прежде всего, как «языкового моря» (понятие из эссе «Структура эпического произведения»), представить героя и автора блуждающими по нему. Роман Дёблина во многом предвосхищает последовавшие за ним социальные романы в отношении тематики безработицы, кризиса, криминалитета, изменения гендерных стереотипов, а также в вопросе взаимоотношений человека и массы, который в романе решен неоднозначно, что определяет зыбкость его финала. В романе социум предстает и как безликая масса, и как людское сообщество, к которому должен «прийти» дезориентированный герой романа, Франц Биберкопф.

Роль героя в структуре романа «Берлин - Александерплац» достаточно амбивалентна. С одной стороны, из названия романа следует, что центральное положение в нем занимает изображение большого города, что соответствует установкам «новой деловитости» на сокращение роли главного героя. Во многих эпизодах Биберкопф исчезает из авторского внимания. Несмотря на то, что в романе используется поток сознания, психология героя остается для читателя недоступной. Герой не склонен к рефлексии, и его поступки предстают немотивированными. С другой стороны, роман Дёблина представляет собой своеобразный вариант романа воспитания, в котором изображается процесс становления героя. Подобное противоречивое положение в структуре романа свойственно и героям других романов «новой деловитости»: с одной стороны, перед читателем история о нем, с другой стороны, роль героя предельно сокращается. Решения героя слабо влияют на развитие сюжета, его психология сокращена до предела, и во многих

эпизодах герой полностью растворяется в своих внешних впечатлениях, превращаясь в своего рода наблюдающую инстанцию.

Концепция «кризиса романа» влечет за собой становление поэтики деиндивидуализации в романах «новой деловитости». Проблема индивидуальности и социума в двадцатые годы нашла своё осмысление в работах К. Ясперса, Э.Юнгера и З. Кракауэра. Эти философы, по-разному оценивая тенденции развития современного общества, говорят о растворенности индивидуальности в массе.

В романах Э. Кестнера, М. Кесселя, И. Койн, М.-Л. Фляйсер в большей или меньшей степени проявляются принципы, высказанные в эстетических работах «новой деловитости» в отношении редукции героя. Герой «новой деловитости» показан как представитель надиндивидуальной общности – социального слоя, поколения или в контексте своей гендерной роли. В соответствие с этим, в романах «новой деловитости» можно выделить три центральных типа героя – герой-служащий, представитель поколения и «новая женщина». Поэтика деиндивидуализации проявляется в сюжете романов конца 1920-х годов, в центре которых – безработица и деградация героя. Безработица была массовым явлением, поэтому и процесс деградации представлен как своего рода коллективная судьба, не связанная с особенностями характера героя или решениями, принятыми им. Современное общество в романах о служащих - это механизм, давший сбой. Механистичность и обезличенность существования человека во всей полноте проявляется в работе современного предприятия. Герои-служащие Кестнера, Фаллады, Кестена и других авторов заняты деятельностью, которая не соответствует их образованию и интересам, и ощущают, что могут в любой момент быть заменены другим сотрудником. Превращение в безработного интерпретируется как утрата индивидуальности и человеческих качеств. Ведущим принципом изображения, связанным с поэтикой деиндивидуализации в романах «новой деловитости» становится антипсихологизм. Антипсихологизм в «новой деловитости» представляет

собой сокращение изображения внутренних состояний героев, почти полное отсутствие рефлексии в ситуациях принятия ими решений. Вместо эмоциональных проявлений в романах «новой деловитости» происходит переключение на визуальные образы, на наблюдения героя. Вытеснение интроспекции выступает как одно из проявлений литературного кинематографизма. С антипсихологизмом связано изображение поведения героя как игровой стратегии, доминирование мотивов марионетки, вещных метафор в изображении человека. Антипсихологизм – не только принцип изображения, но и сознательно избранная героем стратегия «холодного» поведения. В целом любые эмоции подвергаются ироническому осмыслению, смена «холодного» поведения краткими разрушительными эмоциональными взрывами проявляет глубокое отчаяние героев.

Проблема индивидуальности поставлена и в романах о судьбе поколений. Особенностью трактовки поколенческой проблематики в «новой деловитости» является то, что в ней сглаживается конфликт отцов и детей. В «новой деловитости» распространен образ сломленного, хотя порой и пугающего своей агрессией отца. В отличие от героев экспрессионизма, в «новой деловитости» образ отца не выступает как олицетворение миропорядка, против которого восстает сын. И отцы, и сыновья выступают как жертвы своей эпохи, разделяющие коллективную судьбу. Вопрос о поиске собственной индивидуальности в соединении с гендерной проблематикой отличает и романы И. Койн и М. Фляйсер о «новой женщине». В судьбах героинь сложно воплощается проблема самоопределением в контексте меняющейся гендерной роли, при этом черты «новой женщины» часто предстают как маска защиты, не тождественная подлинной сущности героини.

Непрочность положения героя в романах «новой деловитости» символически выражают мотивы дома и пути, представляя собой выражение темы переходности эпохи. Герои «новой деловитости» выбирают временное пристанище, в котором невозможно «оставление следа» (Брехт) в силу чего

хотя они и обретают независимость, но не могут выстроить гармоничных отношений с собой и миром.

Таким образом, состояние немецкого общества в «новой деловитости» оценивается в целом как кризисное. Несмотря на свойственное в той или иной степени всем авторам «новой деловитости» восхищение перед феноменами модернизации – они изображают героя в состоянии растерянности. Невозможность жить в соответствие с прежними традициями и нормами для этого героя очевидны, но и альтернатива им в романах не выстраивается. Мотив пути, возникающий часто в начале и финале романов, отражает желание авторов представить героя в состоянии перехода, движения, как и все немецкое общество. Мотив пути сопряжен с оптимистичным ожиданием изменений, хотя герой движется без четко определенной цели.

Перспективы исследования видятся в дальнейшем анализе специфики документализма и развития документально-художественных жанров в немецкой литературе XX-XXI века, исследовании взаимовлияния и взаимодействия литературы и журналистики, форм литературного кинематографизма – и в целом обусловленности литературного процесса развитием медийного контекста. Эстетическая теория «новой деловитости» может быть объектом сопоставления с идеями, выдвигаемыми немецкими, и в целом европейскими писателями в кризисные периоды истории, в частности, после Второй мировой войны. Помимо этого, специфика «женской прозы» в Германии 1920-начала 30-х гг. может стать предметом дальнейшего изучения – новеллистика и драматургия М. Фляйсер, проза Г.Тергит и В. Баум и других авторов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ПУБЛИЦИСТИКА, КРИТИКА

1. Bab J. Bilanz des Dramas [1930]// Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S.Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000. – S. 42-44.
2. Baum V. Stud. Chem. Helene Willfüer. Roman.- Stockholm: Bermann-Fischer; Amsterdam: Allert de Lange, Querido, 1936.- 260s.
3. Becher J.R. Wirklichkeitsbesessene Dichtung//Die neue Bücherschau. Eine literarische Monatsschrift. –1928. - Nr. X. – S. 491-494.
4. Behne A. Die Stellung des Publikums zur modernen deutschen Literatur [1926]// Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S. Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000. – S. 213-214.
5. Benn G. Sämtliche Werke. Bd. III. Prosa I. – Stuttgart: Klett-Cotta, 1987.- 589s.
6. Bleibtreu C. Revolution der Literatur.- Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1973.- 208s.
7. Blum O. Boris Pilnjak [1927]// Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S. Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000. – S.79 -80.
8. Bölsche W. Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Aesthetik// Literarische Manifeste des Naturalismus 1880- 1892/ Ruprecht E. (Hrsg.). – Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1962.- S. 85-102.
9. Brecht B. Die Gedichte. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. – 1251 s.
10. Brenner H.G. Berichte aus der Wirklichkeit// Die Neue Bücherschau. - 1928. - № 11. - S. 577-579.

11. Brentano B. Leben einer Schauspielerin [1928]// Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S.Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000. – S. 154-155.
12. Brentano B. Über die Darstellung von Zuständen [1929]// Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S. Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000a. – S. 156-159.
13. Brentano B., Glaeser E. Neue Formen der Publizistik//Weltbühne. - 1929. – N 25 (Halbjahr 2). – S. 54 – 56.
14. Brunngraber R. Karl und das zwanzigste Jahrhundert. - Nördlingen: Franz Greno, 1988. – 277 s.
15. Dem lebenden Geiste Emile Zolas. Worte zum 25. Todestage Zolas// Die neue Bücherschau. – 1927. – Die fünfte Folge. – S. 92-101.
16. Döblin A. Berlin Alexanderplatz. - München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003. - 455s.
17. Döblin A. Das Ich über der Natur. – Berlin: S. Fischer Verlag, 1928. – 247 s.
18. Döblin A. Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978.- 90 s.
19. Döblin A. Kleine Schriften II. –Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1990.- 564s.
20. Döblin A. Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Frankfurt am Main: S. Fischer Taschenbuch Verlag, 2013. – 638s.
21. Döblin A. Schriften zu Leben und Werk. - Freiburg: Walter-Verlag, 1986. – 785 s.
22. Döblin A. Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine. – Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2013a. – 393 s.
23. Döblin A. Unser Dasein. - Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1964.- 490 s.
24. Edschmid K. Frühe Manifeste. Epoche des Expressionsmus. - Darmstadt: Luchterhand, 1960. – 138 s.

25. Fallada H. Kleiner Mann – was nun? – Berlin, Weimar: Aufbau Verlag, 1982. – 422 s.
26. Feuchtwanger L. Alfred Döblin: Wallenstein [1921]// Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S.Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000. – S.48-49.
27. Feuchtwanger L. Bertolt Brecht [1922]// Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S.Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000a. – S. 73-74.
28. Feuchtwanger L. Der Roman von heute ist international [1932]// Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S.Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000b. – S. 146-148.
29. Feuchtwanger L. Die Konstellation der Literatur [1927]// Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S.Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000c. – S. 211.
30. Fink G. Mich hungert.-Berlin: Bruno Cassirer, 1932.- 368s.
31. Fleißer M. Gesammelte Werke. Erster Band. Dramen. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008. – 461 s.
32. Fleißer M. Gesammelte Werke. Zweiter Band. Roman. Erzählende Prosa. Aufsätze. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2014. - 342s.
33. Glaeser E. Jahrgang 1902. – Göttingen: Wallstein Verlag, 2014. - 390 s.
34. Glaeser E. Joseph Roth berichtet [1928]// Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S.Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000. – S. 202- 203.
35. Gleissberg G. Wir wissen nicht mehr, was die Literatur ist//Die neue Bücherschau. – 1929. - № 7. - S 579.
36. Graf O.M. Gegen den Dichter von heute [1920/21]// Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S.Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000. – S. 48.
37. Hauser H. Donner überm Meer.- Berlin: S. Fischer, 1929.-242s.
38. Hauser H. Schwarzes Revier. – Bonn: Weidle Verlag, 2010.- 224s.

39. Hillers H.W. Thesen über einen dialektischen Realismus [1931]// Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S.Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000. – S. 159-160.
40. Herrmann Die Reporter// Die Neue Bücherschau. - 1926-1927. - № IV. - S. 166-169.
41. Holz A. Die neue Wortkunst. Eine Zusammenfassung ihrer ersten grundlegenden Dokumente. – Berlin: J.H. W. Diez Nachfolger, 1925. – 732 s.
42. Hoppenheit R. Der gewendete Weltschmerz// Die Tat. - 1930. - № 1. - S. 380-384.
43. Ihering H. Zeittheater. Ein Vortrag [1929]// Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S.Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000. – S.124-129.
44. Kästner E. Fabian. Die Geschichte eines Moralisten. - München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005. - 246s.
45. Kästner E. Gemischte Gefühle. Literarische Publizistik aus der „Neuen Leipziger Zeitung“ 1923-1933. Band 1. - Zürich: Atrium Verlag, 1989. – 420 s.
46. Kästner E. Kesten, der Moralist// Hommage à Hermann Kesten. Zum 80. Geburtstag am 28. Januar 1980/ Bienek H. (Hrsg.). - Frankfurt a. M.: Ullstein, 1980. - S. 98- 102.
47. Kästner E. Prosaische Zwischenbemerkung// Die literarische Welt. - № 5. – 1929. - № 13/14. –S. 6.
48. Kessel M. Herrn Brechers Fiasko. - Berlin, Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1956. – 487 s.
49. Kesser H. Die deutsche Literatur zeigt ihr Gesicht// Weltbühne. – 1929. - № 25. – S 789.
50. Kesten H. Josef sucht die Freiheit. – Göttingen: Steidl, 1999. – 140s.
51. Kesten H. Junge Schriftsteller//Weltbühne. - 1929. № 25 (2) – S. 670-671.

52. Keun I. Das kunstseidene Mädchen. - München: List Taschenbuch Verlag, 2000. – 219 s.
53. Keun I. Gilgi – eine von uns. – Düsseldorf: Claassen Verlag, 1979.- 262s.
54. Kisch E.E. Der rasende Reporter. Hetzjagd durch die Zeit. Wagnisse in aller Welt. Kriminalistisches Reisebuch. – Berlin, Weimar: Aufbau Verlag, 1972. – 679 s.
55. Kisch E.E. Soziale Aufgaben der Reportage// Die neue Bücherschau. -1926-1927. -№ IV.- S. 163-166.
56. Kisch E.E. Wesen des Reporters// Reporter und Reportagen. Texte zur Theorie und Praxis der Reportage der zwanziger Jahre. Ein Lesebuch/ Schütz E. (Hrsg.). – Giessen: Andreas Achenbach Verlag, 1974. - S. 40-44.
57. Köppen E. Heeresbericht. – Berlin-Grunewald: Horen Verlag, 1930. – [Электронный ресурс]. - URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/heeresbericht-6321/1.
58. Kracauer S. Ginster.- Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013.- 342s.
59. Kracht C. Faserland. Ein Roman. - Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch, 2015. - 165s.
60. Kretzer M. Meister Timpe. Sozialer Roman. – Berlin: Büchergilde Gutenberg, 1927.- 228 s.
61. Lania L. Das politische Drama// Die literarische Welt.- 1926.- № 10 (2). - S. 3.
62. Maaß J. Junge deutsche Literatur [1932]// Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S.Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000. – S. 45-47.
63. Müller G. Neue Sachlichkeit in der Dichtung. In: Schweizerische Rundschau [1929]// Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S.Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000. – S. 32-37.
64. Natonek H. Dichtung als Dokument. Der Roman, nach dem man sich sehnt [1927]// Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S. Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000. – S. 226 -227.

65. Noth E. E. Die Mietskaserne. - Stuttgart: Huber Frauenfeld Verlag, 1982. - 319s.
66. Noth E.E. Die Gestalt des jungen Menschen im deutschen Roman der Nachkriegszeit: Dissertation. - Frankfurt am Main: glotzi-Verlag, 2001. – 158s.
67. Ottwalt E. Denn sie wissen, was sie tun. – Berlin: Malik Verlag, 1931. – 404 s.
68. Ottwalt E. Tatsachenroman und Formexperiment. Eine Entgegnung an Georg Lukacs [1932]// Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S.Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000. – S. 148-152.
69. Pintus K. Männliche Literatur// Das Tage-Buch 10. – 1929. - № 1. –S. 903-911.
70. Piskator E. Aufsätze, Reden, Gespräche. – Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1968. – 203 s.
71. Reger E. (Walter Enkenbach) Die Erneuerung des Menschen durch den technischen Geist oder: das genau gebohrte Loch [1928]// Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S.Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000. – S. 87-89.
72. Reger E. Die publizistische Funktion der Dichtung// Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S. Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000a. – S. 190-192.
73. Reger E. Union der festen Hand. Roman einer Entwicklung.- Berlin: Argon, 1991.-677 s.
74. Remarque E.M. Im Westen nichts Neues. – Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1971. - 215 s.
75. Reportage und Dichtung. Eine Rundfrage. Veranstaltet von Hans Tasiemka [1926]// Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S.Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000. – S. 165-171.

76. Roth J. Die Rebellion. Frühe Romane. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1984. - 702s.
77. Roth J. Werke 2. Das journalistische Werk 1924-1928/ K. Westermann (Hrsg.). – Frankfurt am Main/ Wien: Büchergilde Gutenberg, 1994. – 1028s.
78. Roth J. Werke 3. Das journalistische Werk 1929-1939/ K. Westermann (Hrsg.). – Frankfurt am Main/ Wien: Büchergilde Gutenberg, 1994a. – 1078s.
79. Roth J. Werke 4. Romane und Erzählungen 1916-1929/ Hackert F. (Hrsg.).- Frankfurt am Main/ Wien: Büchergilde Gutenberg, 1994b. – 1086 s.
80. Schumann W. Vom „Veralten" älterer Dichtung [1931] // Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S.Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000. – S. 131-133.
81. Speyer W. Charlott etwas verrückt. –Berlin: Ullstein, 1927.- 312s.
82. Tucholsky K. (Ignaz Wrobel) Gebrauchslyrik (1928). – [Электронный ресурс]. - URL: http://www.textlog.de/tucholsky-gebrauchslyrik.html
83. Tucholsky K. Ernst Ottwalt. Denn sie wissen, was sie tun (1932). – [Электронный ресурс]. - URL: http://www.textlog.de/tucholsky-ottwalt-wissen.html
84. Wedderkop, von H. Inhalt und Technik des neuen Romans [1927]// Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S.Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000. – S. 96-98.
85. Wedderkop, von H. Wandlungen des Geschmacks [1926]// Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S.Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000a. – S. 98-101.
86. Брехт Б. О литературе. - М.: Художественная литература, 1977. - 430с.
87. Брехт Б. Стихотворения. Рассказы. Пьесы. – М.: Художественная литература, 1972. – 816 с.
88. Гессе Г. Степной волк. – М.: АСТ, 2006. -270 с.

89. Деблин А. Берлин - Александерплац. Повесть о Франце Биберкопфе/пер. с нем. Г.А. Зуккау. - М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. - 535с.
90. Диккенс Ч. Собрание сочинений в 30 т. Т. 4. Приключения Оливера Твиста. – М.: Гос. изд. худ. лит., 1958. – 502 с.
91. Золя Э. Собрание сочинений в 26 т. - Т. 24. Из сборников «Что мне ненавистно», «Экспериментальный роман». – М.: Худ. лит., 1966. - 566с.
92. Золя Э. Собрание сочинений в 26 т. - Т 25. Из сборника «Натурализм в театре». Наши драматурги. Романисты-натуралисты. Литературные документы. - М.: Худ. лит., 1966а. – 768 с.
93. Золя Э. Тереза Ракен. Жерминаль. – М.: Правда, 1981. – 720 с.
94. Кестнер Э. Фабиан. История одного моралиста/ пер. с нем. Е. Вильмонт. - М.: Художественная литература, 1975. – 189 с.
95. Мандельштам О.Э. Слово и культура. – М.: Советский писатель, 1987. – 320 с.
96. Манн Т. Волшебная гора. - Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. – 990 с.
97. Маринетти Ф.Т. Технический манифест футуристской литературы // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. - М.: Прогресс, 1986. - С. 163-168.
98. Музиль Р. Избранное: сборник/ на нем. яз. – М.: Прогресс, 1980. – 390с.
99. Рот Й. Бегство без конца. Невыдуманная история/ Перевод, примечания А. В. Белобратова. – СПб: Дидактика, 1996. – 192 с.
100. Рот Й. Отель Савой/ пер. с нем. Г. Генкеля. - М.: Ad Marginem, 2012. - 128 с.
101. Шаламов В. Т. Несколько моих жизней. Проза. Поэзия. Эссе. – М.: изд-во «Республика», 1998. – 479 с.

102. Швиттерс К. Мерц-живопись// Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. Тексты, иллюстрации, документы/ Отв. ред. К. Шуман. – Пер. с нем. С.К. Дмитриева. – М.: «Республика», 2001. – С. 365.

103. Шлегель Ф. Фрагменты (из записной книжки) //Зарубежная литература XIX века. Романтизм. Хрестоматия. Уч. пос. для студентов филол. специальностей пед. институтов/ под ред. проф. Я.Н. Засурского. – М.: «Просвещение», 1976. – С. 18-22.

104. Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт. Тотальная мобилизация. О боли/ пер. с нем. А.В. Михайлова. - СПб.: «Наука», 2000. – 539 с.

СБОРНИКИ ПУБЛИЦИСТИКИ, ЭССЕ ПО ЭСТЕТИКЕ И ЛИТЕРАТУРНЫХ МАНИФЕСТОВ

105. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. Тексты, иллюстрации, документы/Отв. ред. К. Шуман. – Пер. с нем. С.К. Дмитриева. - Москва: «Республика», 2001. – 559 с.

106. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. - М.: Прогресс, 1986. – 638 с.

107. 20. Jahrhundert. Texte und Zeugnisse 1880-1933/ Killy W. (Hrsg.) – München: C.H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung, 1967. – 1198 s.

108. Arent W. Moderne Dichter-Charaktere. – Berlin: Selbstverlag des Herausgebers, 1885.- 303 s.

109. Berlin zur Weimarer Zeit. Panorama einer Metropole 1919-1933/ Glatzer R. (Hrsg.). – Berlin: Siedler Verlag, 2000.- 494 s.

110. Literarische Manifeste des Naturalismus 1880- 1892/ Ruprecht E. (Hrsg.). – Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1962.- 268 s.

111. Materialien zu Alfred Döblin „Berlin Alexanderplatz“/ Prangel M. (Hrsg.)- Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1975. – 270 s.
112. Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente/S.Becker (Hrsg.). - Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000. – 468 s.
113. Reporter und Reportagen. Texte zur Theorie und Praxis der Reportage der zwanziger Jahre. Ein Lesebuch/ Schütz E. (Hrsg.). – Giessen: Andreas Achenbach Verlag, 1974.- 189 s.
114. Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933/ Kaes A. (Hrsg.). – Stuttgart: Metzler Verlag, 1983. - 711 s.

ФИЛОСОФИЯ, КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

115. Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. Перевод с немецкого и французского. – СПб: «Симпозиум», 2004.- 480 с.
116. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе/ Предисловие, составление, перевод и примечания С.А. Ромашко. - М.: «Медиум», 1996. – 240 с.
117. Беньямин В. Улица с односторонним движением. - М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. – 128с.
118. Бердяев Н. А. Кризис искусства// Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия/ Мигунов А.С., Хренов Н.А. - М.: Прогресс-Традиция, 2007.- С. 162-182.
119. Вейдле В. Умирание искусства. – Париж: А. Линтер, А. Морель, 1937. – 137 с.
120. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека/ Пер. с англ. В. Николаева. – М.; Жуковский: «КАНОН-Пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. – 464 с.

121. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. - 588 с.

122. Пышновская З. С. Бертольт Брехт и современное изобразительное искусство (экспрессионизм и «новая вещественность» в восприятии Б. Брехта)// Брехт и художественная культура XX века. Мат-лы научной конференции Российского Брехтовского общества. К 100-летию со дня рождения Б. Брехта (12-13 марта 1998 г.): Архивные документы. Публикации. Хроника/ Ред.- сост. В. Ф. Колязин – М.:Гос. инст-т искусствознания: Российское брехтовское общество, 1999. - С. 85- 95.

123. Пышновская З.С. «Правое» мюнхенское крыло «новой вещественности»// Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2011.- № 2. - С. 113-130.

124. Сартр Ж.-П. Ситуации. Антология литературно-эстетической мысли/ Сост. и предисл. С. Великовского. – М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 1998. – 431с.

125. Слотердайк П. Критика цинического разума/Пер. с нем. А. Перцева. – М.: АСТ, Екатеринбург: У-Фактория, 2009. – 800 с.

126. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. - М.: изд-во МГУ, 1993. - 248 с.

127. Турчин В.С. «Новая вещественность» - искусство потерянного поколения//Советское искусствознание. – М.: Советский художник, 1990. - № 26. - С. 99-150.

128. Сонтаг С. О фотографии. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 272 с.

129. Фуко М. Интеллектуалы и власть: избранные политические выступления, статьи и интервью/ Пер. с франц. Б.М. Скуратова, под общей ред. В. П. Большакова. – М.: Праксис, 2006. – Ч. 3. – 320 с.

130. Хабермас Ю. Модерн - незавершенный проект// Вопросы философии. – 1992. - № 4. - С. 40-52.

131. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне/ Пер. с нем. - М.: «Весь мир», 2003. – 416 с.

132. Чернов Г.Ю. Экзистенциальный анализ социально-массовых явлений в работах К. Ясперса: масса, массовое общество, демассификация// Вестник Челябинского государственного университета. - 2010. -№ 16 (197). - С. 160- 167.

133. Ясперс К. Смысл и назначение истории/ Пер. с нем. - М.: Политиздат, 1991. – 527 с.

134. Benjamin W. Gesammelte Schriften. Band II (I)/Tiedemann R., Schweppenhäuser H. (Hrsg.). - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. – 1526 s.

135. Benjamin W. Gesammelte Schriften. Band III (I)/Tiedemann-Bartels H. (Hrsg.). - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991a. – 727 s.

136. Benjamin W. Gesammelte Schriften. Band IV (I)/ Tiedemann R., Schweppenhäuser H. (Hrsg.). - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991b. -1108 s.

137. Benjamin W. Krise des Romans? // Materialien zu Alfred Döblin „Berlin Alexanderplatz“/Prangel M. (Hrsg.) - Suhrkamp: Frankfurt/M., 1975. – S. 108 – 114.

138. Ferchhoff W. Jugend und Jugendkulturen im 21.Jahrhundert. Lebensformen und Lebensstile. – Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. Springer Fachmedien, 2011. – 496 s.

139. Fromm E. Die Furcht vor der Freiheit. - Stuttgart: Dt.Verl. Anst., 1983. – 269 s.

140. Kracauer S. Das Ornament der Masse. Essays. – Frankfurt: Suhrkamp, 1963. – 336 s.

141. Kracauer S. Die Angestellten. Eine Schrift vom Ende der Weimarer Republik. – Allensbach, Bonn: Verlag für Demoskopie, 1959. – 109 s.

142. Kracauer S. Schriften. Aufsätze 1927-1931.- Frankfurt: Suhrkamp, 1990.- 426 s.

143. Mannheim K. Das Problem der Generationen// Mannheim K. Schriften zur Wirtschafts-und Kultursoziologie/Barboza A., Lichtblau K. (Hrsg.). – Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwiss., 2009. – S. 121 - 166.

144. Hermand J., Trommler F. Die Kultur der Weimarer Republik. – München: Nymphenburger Verlagshandlung GmbH, 1978.- 448s.

ИСТОРИЯ ВЕЙМАРСКОЙ РЕСПУБЛИКИ, СОЦИОЛОГИЯ

145. Биск И.Я. История повседневной жизни населения в Веймарской республике. – Иваново: изд-во Ивановского ун-та, 1990. -156 с.

146. Вырупаева А.П. Мода, изменившая мир: эмансипация и рождение современного образа женщины в Веймарской Германии// Magistra Vitae: электронный журнал по историческим наукам и археологии. -2011. - № 23. - С. 169-175.

147. Матецкая А.В., Самылин С.И. Социология культуры: учебное пособие. – Ростов-на Дону: «Феникс», 2007. – 317с.

148. Corte E. Die Familienverhältnisse von Kindern in Krippen, Kindergärten, Horten und Tagesheimen. – Berlin: F.A. Herbig Verlagsbuchhandlung, 1930. – 72 s.

149. Familienleben im Schatten der Krise. Dokumente und Analysen zur Sozialgeschichte der Weimarer Republik/ Flemming J., Saul K., Witt P.-C. (Hrsg.). - Düsseldorf: Droste, 1988. - 294 s.

150. Föllmer M., Graf R., Leo P. Einleitung. Die Kultur der Krise in der Weimarer Republik// Die „Krise“ der Weimarer Republik. Zur Kritik eines Deutungsmusters/ Föllmer M., Graf R. (Hrsg.). – Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2005. – S. 9-41.

151. Fuhrmann B., Wencke M., Rajkay B., Weipert M. Geschichte des Wohnens. Vom Mittelalter bis heute. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.- 160s.

152. Hardtwig W. Einleitung// Ordnungen in der Krise. Zur politischen Kulturgeschichte Deutschlands 1900-1930/ Hardtwig W. (Hrsg.). – München: R. Oldenburg Wissenschaftsverlag, 2007. – S. 11-20.

153. Heinemann R. Familie zwischen Tradition und Emanzipation. Katholische und sozialdemokratische Familienkonzeptionen in der Weimarer Republik. – München: R. Oldenburg Verlag, 2004. – 349 s.

154. Krolzig G. Der Jugendliche in der Großstadtfamilie. – Berlin: F.A. Herbig Verlagsbuchhandlung, 1930. – 160 s.

155. Mann G. Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. - Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1966. – 1064 s.

156. Mooser J. Arbeiterleben in Deutschland 1900-1970. Klassenlagen, Kultur und Politik. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. - 304 s.

157. Peukert D.J.K. Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. – 313 s.

158. Peukert D.J.K. Jugend zwischen Krieg und Krise. Lebenswelten von Arbeiterjungen in der Weimarer Republik. – Köln: Bund-Verlag 1987a.- 372 s.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

159. Аверкина С.Н. «Параллельный текст» Томаса Манна//Филология и культура. – 2014.- № 3 (37).- С. 65-69.

160. Авраменко И.А. Границы между вымыслом и реальностью: документальный модернизм в романе Генри Грина «Пойманные»// Филология и культура. – 2014. -№ 3 (37). – С. 133-139.

161. Аграновский В.А. Ради единого слова. – М.: Мысль, 1978. – 168 с.

162. Анастасьев Н.А. Обновление традиций. Реализм XX века в противоборстве с модернизмом. – М.: Советский писатель, 1984. – 325 с.

163. Анохина А.В. Поэтика факта в прозе Р.Мерля о современности: Дисс. … канд. филол. наук: 10.01.03. – литература народов стран зарубежья (западноевропейская литература)/ Анохина Ана Валентиновна. - Москва, 2015. -211с.

164. Анохина А.В. Проблема документализма в современном литературоведении// Знание. Понимание. Умение. – 2013. - № 3. - С. 189-194.

165. Антипова И.А. Первая мировая война и потерянное поколение женщин в романах В. Вулф, Д.Г. Лоуренса и Р. Олдингтона// Вестник Полоцкого государственного университета. - 2015. - № 2. - С. 47-51.

166. Анцыферова О.Ю. «Новая женщина»: художественный вымысел и факт. Лики феминизма на рубеже XIX-XX веков// Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. - Серия 4. Литературоведение. - М.: ИНИОН РАН, 2003. - С. 189-197.

167. Бакирова Е.В. Проза Франца Кафки в аспекте кинематографической визуальности: Дисс. … канд. филол. наук: 10.01.03. – литература народов стран зарубежья (литература народов Европы, Америки и Австралии)/ Бакирова Елена Вильевна. - Санкт-Петербург, 2012. – 174 с.

168. Барт Р. Писатели и пишущие// Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. - М.: Прогресс, 1989. - С. 133- 141.

169. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

170. Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб: «Азбука», 2000.- 304 с.

171. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 С.

172. Башляр Г. Избранное: поэтика пространства/Пер. с французского. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 376с.

173. Бирючин С.В. Художественная функция документа в дилогии В.С. Гроссмана «Жизнь и судьба»: Дисс. … канд. филол. наук: 10.01.01.- Русская литература/Бирючин Святослав Владимирович. - Москва, 2016. - 259 с.

174. Борев Ю.Б. Эстетика. – М.: Высшая школа, 2002. – 511с.

175. Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика (на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII-XIX вв.): Дисс. …д-ра филол.наук: 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (западноевропейская литература), 10.01.08. – Теория литературы. Текстология/ Бочкарева Нина Станиславна. – Пермь, 2001. – 390 с.

176. Бочкарева Н.С., Суслова И.В. Роман о романе: преодоление кризиса жанра (на материале русской и французской литератур 20-х годов XX века): монография. – Пермь: изд-во Пермского гос. ун-та, 2010. – 148с.

177. Васильчикова Т.Н. Драматургия Ханса Хенни Янна и типология немецкой экспрессионистической драмы: Дисс. … д-ра филол. наук: 10.01.03. – литература народов стран зарубежья (европейская и американская литература)/ Васильчикова Татьяна Николаевна. - Ульяновск, 2006. - 553с.

178. Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М.: «Высшая школа», 1971. - 243 с.

179. Владимирова Н.Г. Интертекстуальность. Интермедиальность. Интердискурсивность. Уч. пос. – Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2016. -170 с.

180. Воротникова А.Э. Гиноцентрические романы Германии и Австрии 70-80-х гг. XX века. – Воронеж: изд-во ВГПУ, 2006. -274с.

181. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. – М.: «Интрада», 1999. – 412 с.

182. Гирин Ю. Н. Авангард как стиль культуры// Художественные ориентиры XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. - С. 83-111.

183. Горелик Л.В. Творчество Йозефа Рота 20-х годов: Автореф. дисс. … канд. филолог. наук: 10.01.05 – Литература народов Европы, Америки и Австралии/ Горелик Ленора Владимировна. – М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1977. – 16 с.

184. Демьянков В.З. «Событие» в семантике, прагматике и в координатах интерпретации текста // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. - 1983. - Т. 42. - № 4. - С.320-329.

185. Днепров В.Д. Черты романа XX века. – М.-Л.: Советский писатель, 1965. – 548 с.

186. Драч И.Г. Жанр романа-монтажа в литературоведении// Новый филологический вестник. - 2010. - № 4 (15). - С. 15-22.

187. Драч И.Г. Поэтика романа-монтажа (на материале американской, немецкой и русской литератур). Автореф. дисс. … канд. филолог. наук: 10.01.08. – Теория литературы. Текстология/Драч Инна Геннадьевна. – М.: РГГУ, 2013. – 23 с.

188. Дронова О.А. Человек и история в романах Ганса Фаллады. – Тамбов: изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2010. – 252 с.

189. Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В П. Модернизм в зарубежной литературе: учеб. пособие по курсу «История зарубежной литературы XX века». – М.: Флинта, Наука, 1998. – 240 с.

190. Есин А.Б. Психологизм в литературе// Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: ИНТЕЛВАК, 2003. – С. 834-835.

191. Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. –М.: ФЛИНТА, 2011. – 176 с.

192. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 2. - М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944с.

193. Жиличева Г.А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920- 1950-х гг.): Дисс. … д-ра филол. наук: 10.01.08. – Теория литературы. Текстология/ Жиличева Галина Александровна. – М., 2015. – 429 С.

194. Журчева О.В. «Новый документализм» в драматургии второй половины XX – начала XXI века// Филология и культура. – 2012. - № 4. - С. 18-21.

195. Зарубежная литература XX века: Учеб. / Под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высш. шк., 1996. – 575 с.

196. Застела К.С. Интеграция иностилевых включений в структуру литературного текста (на материале немецкой прозы): Дисс. … канд. филол. наук: 10.02.04. – германские языки/ Застела Ксения Сергеевна. – СПб, 2012. – 195 с.

197. Затонский Д.В. Австрийская литература в XX столетии. - М.: Художественная литература, 1985. – 444 с.

198. Затонский Д.В. Искусство романа и двадцатый век. – М.: Художественная литература, 1973. – 535с.

199. Затонский Д.В. Художественные ориентиры XX века. - М.: Советский писатель, 1988. - 535 с.

200. Зверев А.М. Американский роман 20-30 годов. - М.: Художественная литература, 1982. – 256 с.

201. Зверев А.М. XX век как литературная эпоха// Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. - М.: ИМЛИ РАН, 2002. - С. 6 – 46.

202. Иванов В.В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века. // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино.- М.: Наука, 1988. - С. 119-149.

203. Иванова О.В. О поэтике Йозефа Рота (новелла «Апрель. История одной любви»)//Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. – 2016. - № 5(14). - С. 134-147.

204. Исаев С.Г. Литературные маски и превращения// Балтийский филологический курьер. - 2011. - № 8. - С. 190-203.

205. Кабисов А.Г. Берлинский дискурс в романе А. Дёблина «Берлин – Александерплац»// Известия Саратовского университета. – Т. 8. Сер. Филология, журналистика. -2008. - Вып. 2. - С. 58-60.

206. Карельский А.В. От героя к человеку: Два века европейской литературы. - М.: Советский писатель, 1990. – 397 с.

207. Карельский А.В. Утопии Роберта Музиля// Музиль Р. Избранное: Сборник. – М.: Прогресс, 1980. - С.3- 36.

208. Каспэ И.М. Когда говорят вещи: документ и документность в русской литературе 2000-х: Пре-принт WP6/2010/02. - М.: Изд. Дом Высшей школы экономики, 2010. – 48 с.

209. Каспэ И.М. Вместо доверия: «работа с документами» в русской литературе 2000-х// Статус документа: окончательная бумажка или отчужденное свидетельство/ сб. статей под ред. И.М. Каспэ. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. - С. 267- 297.

210. Кауфман Л.С. Социальные романы Ганса Фаллады: Дисс. … канд. филол. наук: 10.01.03. – литература стран Западной Европы, Америки и Австралии/Кауфман Лия Соломоновна. – М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1964.- 476 с.

211. Кауфман Л.С. Творчество писателей-антифашистов в Германии в годы нацизма. Проблематика. Поэтика: Автореф. дисс. … д-ра филол. наук: 10.01.03. – литература стран Западной Европы, Америки и Австралии/Кауфман Лия Соломоновна. – М.: МГУ, 1983. - 38 с.

212. Ковригина Н.В. На пути к эпическому театру. Ранняя драматургия Б. Брехта. – Иркутск: изд-во Иркутского университета, 1993. – 109 с.

213. Кожинов В.В. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. – М.: Советский писатель, 1963. – 440 с.

214. Козловски П. Миф о модерне. Поэтическая философия Эрнста Юнгера. – М.: Республика, 2002. – 240 с.

215. Козонкова О.В. Новеллистика Йозефа Рота: Дисс. … канд. фил. наук: 10.01.03. – литература народов стран зарубежья (европейская и американская литература)/ Козонкова Ольга Валентиновна. - Москва, 2002. – 181 с.

216. Козонкова О.В. Революционная Россия в ранних романах Йозефа Рота// Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2008. - Т.8. - № 1. - С. 49-53.

217. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. - Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. 236 с.

218. Кормилов С.И. Направление, течение, школа//Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: «ИНТЕЛВАК», 2003. – С. 604-606.

219. Котелевская В.В. Повествовательная структура романов А. Деблина: Дисс. … канд. филол. наук: 10.01.03. – литература народов стран зарубежья (европейская и американская литературы)/ Котелевская Вера Владимировна. – Ростов-на-Дону, 2002. – 220 с.

220. Кофман А.Ф. Литературные течения. К проекту «Словаря течений литературы XX века. Европа и Америка»// Studia Litterarum. - 2016. - № 1-2. - С. 26-46.

221. Кудрявцева Т.В. Арно Хольц // История литературы Германии XX века. Т.1. Кн.1. – М.: ИМЛИ РАН, 2016. – С. 125-140.

222. Кукулин И. В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 536 с.

223. Кучумова Г.В. Роман в системе культурных парадигм (на материале немецкоязычного романа 1980-2000): Дисс. … д-ра филол.

наук: 10.01.08. - Теория литературы. Текстология/ Кучумова Галина Васильевна. - Самара, 2010. – 434с.

224. Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Исследования и разборы. – Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 2010. – 904с.

225. Лейтес Н.С. Немецкий роман 1918-1945г (Эволюция жанра). Уч. пос. по спецкурсу. – Пермь.: изд-во Пермского ун-та им. М. Горького, 1975. – 324с.

226. Литература – театр – кино: проблемы диалога/ отв. ред Л.Г. Тютелова и др. - Самара: издательство Самарского государственного университета, 2014. - 388с.

227. Литература и кино – в поисках общего языка: мат-лы всероссийской научно-практической конференции 22-23 мая 2013, г. Владимир.- Владимир: изд-во ВлГУ, 2014. – 120с.

228. Лобков А.Е. Символические мотивы в художественном мире Йозефа Рота: Дисс. … канд. филол. наук: 10.01.03. - литература народов стран зарубежья (германская литература)/Лобков Александр Евгеньевич Нижний Новгород, 2003. - 203 с.

229. Лотман Ю.М. Семиосфера. - СПб: «Искусство – СПБ», 2004. – 704 с.

230. Лотман Ю.М. Семиотика Петербурга и проблемы семиотики города// Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. – СПб.: Искусство-СПб, 2002. – С.208-220.

231. Луков В.А. Молодой герой в литературе// Знание. Понимание. Умение. - 2005. - № 1. – С. 141-147.

232. Манн Ю.В. Автор и повествование// Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: «Наследие», 1994. - С. 431-480.

233. Мартьянова И.А. Кинематографический треугольник: Пушкин, Тынянов, Эйзенштейн// Мир русского слова. – 2011. - № 4. - С. 75-79.

234. Мартьянова И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. - СПб: САГА, 2002. - 236с.

235. Матвеев М.А. Принципы формирования поэтики ранних произведений Э.М. Ремарка: Дисс. … канд. филолог. наук: 10.01.03. – Литература народов стран зарубежья (немецкая литература)/ Матвеев Михаил Александрович. – Санкт-Петербург, 2015. – 187 с.

236. Местергази Е.Г. О термине «документальная литература»// Вестник Тамбовского университета. - Серия: Гуманитарные науки. – 2007.- № 11. - С 174-177.

237. Местергази Е.Г. Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века): Дисс. … д-ра филолог. наук: 10.01.08. – Теория литературы. Текстология/Местергази Елена Георгиевна. - Москва, 2006. – 246с.

238. Михайлов А.В. Роман и стиль// Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – Москва: ИМЛИ РАН, 2003. - С. 279- 352.

239. Млечина И. В. «Новая деловитость» и экспрессионизм// Энциклопедический словарь экспрессионизма/ Гл. ред. Топер П.М. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. - С. 411-412.

240. Муравьев В. С. Документальное// Литературная энциклопедия терминов и понятий. - М.: ИНТЕЛВАК, 2003. - С.234-235.

241. Обухова О. Н. Феномен «новой деловитости» в культуре и литературе Германии 20-30 годов двадцатого века// Вестник педагогического опыта. – 2005. - № 5. - С. 78-80.

242. Обухова О.Н. Тенденции развития немецкой литературы эпохи Веймарской республики. Литература и политика// Вестник педагогического опыта. -2006. - № 6. - С. 49-50.

243. Осьмухина О.Ю. Авторская маска в процессе становления авторского сознания (к вопросу о жанровой норме)//Пушкинские чтения. - 2011. -Вып. XVI. – С. 7-15.

244. Павлова Н.С. Природа реальности в австрийской литературе. – М.: Языки славянской культуры, 2005. -312с.

245. Павлова Н.С. Типология немецкого романа 1900-1945. - М.: Наука, 1982. - 219 с.

246. Пахсарьян Н.Т. Современный французский роман на путях преодоления эстетического кризиса// Постмодернизм: что же дальше? (Художественная литература на рубеже XX-XXI вв). Сб. науч. Тр. Сер. «Теория и история литературоведения». – М.: ИНИОН РАН, 2006. - С.8-32.

247. Пестова Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. – Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 2002. – 463с.

248. Полубояринова Л.Н. Литературный образ Берлина в эпоху кайзера Вильгельма II между консерватизмом и модерном// Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. – 2014. -№ 4 (I). – С. 23-32.

249. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. – М.: Советский писатель, 1978. – 448 с.

250. Пономарев Е.Р. Город-вокзал. Берлинский очерк// Типология советского путешествия: путешествие на Запад в литературе межвоенного периода. - СПб.: Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 2013. – С. 127-141.

251. Потанина Н.Л. Игровое начало в художественном мире Чарльза Диккенса. – Тамбов: ТГУ, 2006. - 255с.

252. Потанина Н.Л., Гололобов М.А. Париж в художественном сознании Эмиля Золя. Проблема городского текста: монография. – Тамбов: издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2011. – 156 с.

253. Проскурнин Б.М. Художественный психологизм до и после Фрейда (русский и зарубежный опыт)// Филологические заметки. – 2008. - № 1. - Электронный ресурс. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=21408894&.

254. Реизов Б.Г. Французский роман XIX века. - М.: «Высшая школа», 1977. – 303 с.

255. Рымарь Т. Н. Границы художественного пространства: рама и материал// Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2012. № 1. – С. 90-100.

256. Рымарь Т.Н. Проблема аутентичности художественного высказывания в ситуации кризиса языка в XX в. Учебное пособие по курсу истории зарубежной литературы XX века для студентов филологического факультета. – Самара: Самарский гос. ун-т, кафедра русской и зарубежной литературы, 2013. - 53 с.

257. Рымарь Т.Н. Роман XX века// Литературоведческие термины (материалы к словарю). Выпуск 2. – Коломна: КПИ, 1999. - С. 63-67.

258. Седельник В.Д. «Бегство без конца». О прозе Йозефа Рота// Вопросы литературы. -2003. - № 5. - С. 174-198.

259. Седых Э.В. К проблеме интермедиальности// Вестник Санкт-Петербургского университета. - 2008.- Выпуск 3. -Ч. II. - С. 210-214.

260. Сейбель Н.Э. Поэтика австрийского романа 20-30-х годов XX века: Дисс. … д-ра филол. наук: 10.01.03. - литература народов стран зарубежья (литература народов Европы и Америки)/ Сейбель Наталия Эдуардовна. - Челябинск, 2007. - 455с.

261. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. – М.: Художественная литература, 1972. – 544с.

262. Стрельникова А.А. «Документальная утопия» Бернхарда Келлермана: факт и вымысел в романе «Туннель»// Электронный журнал. Вестник Московского государственного областного университета. – 2013. - № 2. Электронный ресурс. Режим доступа: www. evestnik-mgou.ru

263. Строев А.Ф. Герой-персонаж-система действующих лиц//Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века.- ИМЛИ РАН, 2002.- С. 523-538.

264. Теория литературы: учеб. пособие для студентов филол. фак. высших учебных заведений: в 2-х томах/ под редакцией Н.Д. Тамарченко. – Т.1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: «Академия», 2004. – 512с.

265. Тимашков А.Ю. Интермедиальность в системе взаимодействия художественных дискурсов// Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок: материалы VI Всероссийской научно-практической конференции 19 февраля 2016 года. – СПб.: СПбГУП, 2016. – С. 37-40.

266. Тодоров Ц. Понятие литературы// Семиотика. Антология/ сост. и общ. ред. Ю.С. Степанова. - М.: «Академический проект», «Деловая книга», 2001. - С. 376-391.

267. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект пресс, 1996. – 333с.

268. Топоров В.Н. Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе// Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. – С. 7 - 111.

269. Туровская М. И. На границе искусств: Брехт и кино. – М.: Искусство, 1984. – 255с.

270. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 573с.

271. Тюпа В. И. Жанр и дискурс// Критика и семиотика. - 2011. - № 15. -С. 31-42.

272. Тюпа В.И. Нарративная стратегия романа// Новый филологический вестник. – 2011а. - № 3 (18). - С. 8-24.

273. Успенский Б. А. Поэтика композиции. - СПб: Азбука, 2000. – 352 с.

274. Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и межтекстовых связей в художественном тексте// Теория литературы. Т II. - Произведение. М.: ИМЛИ РАН, 2011. – С. 331- 374.

275. Филюшкина С. Н. Проблема автора, точки зрения, повествовательной ситуации (на примере романов Дж. Барнса, Дж. Фаулза, Г. Свифта)// Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. - 2012. - Вып.1. – С. 143-147.

276. Филюшкина С.Н. Документализм и его имитация в творчестве английских постмодернистов// Вестник Воронежского государственного университета. - Серия: Филология. Журналистика. 2013.- № 2. - С. 82-85.

277. Филюшкина С.Н. Зарубежная литература XX века: раздумья о человеке. Учеб.-метод. пособие. – Воронеж: изд-во Воронежского государственного университета, 2002. – 166с.

278. Филюшкина С.Н. Современный английский роман. Формы раскрытия авторского сознания и проблемы повествовательной техники. – Воронеж: изд-во Воронежского университета, 1988. – 184 с.

279. Фрадкин И.М. Бертольт Брехт// Брехт Б. Стихотворения. Рассказы. Пьесы. / пер. с нем. – М.: изд-во «Художественная литература», 1972. – С. 5- 24.

280. Фрадкин И.М. Брехт (до 1945г.) //История немецкой литературы в пяти томах. Том пятый (1918 - 1945). –М.: «Наука», 1976. – С. 599-637.

281. Фрадкин И.М. Литература периода относительной стабилизации и экономического кризиса (1923 - 1933)// История немецкой литературы в 5 томах. - Т.5: 1918-1945. - М.: Наука, 1976а. - С. 92-124.

282. Фурсенко А. М. Роман А. Деблина «Берлин Александерплац» и литературная ситуация в Германии конца 20х-начала 30х годов: Дисс. … канд. филол. наук: 10.01.03. – литература стран Западной Европы,

Америки и Австралии/ Фурсенко Анна Михайловна. – Ленинград, 1984. - 214 с.

283. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. – М.: Высш. школа, 1999. – 240 с.

284. Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – 568с.

285. Цветков Ю.Л. Литература венского модерна: Дисс. … д-ра филол. наук: 10.01.03. – Литература народов стран зарубежья (западноевропейская литература)/ Цветков Юрий Леонидович. – М., 2003. – 434 с.

286. Цветков Ю.Л. Общность переходных эпох: от модернистской к постмодернистской игре в венском модерне// Мировая литература в контексте культуры. – 2009. - № 4. – С. 148-151.

287. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Учебное пособие. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 248 с.

288. Чугунов Д.А. Литература поиска (постмодернизм в Германии и его преодоление)// Вестник ВГУ. Серия: Филология, журналистика. – 2013.- № 2. - С. 103-107.

289. Чугунов Д.А. Оптика видения в романе «Последний предел» Даниэля Кельмана// Вестник Балтийского государственного федерального университета им. И. Канта. - 2015. - № 8. - С. 96-102.

290. Шкловский В. О теории прозы. – М.: Федерация, 1929. -267с.

291. Шмид В. Нарратология. - Москва: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

292. Явчуновский Я.И. Документальные жанры. Образ, жанр, структура произведения. – Саратов: Изд-во Саратовского унт-та, 1974. – 231с.

293. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика// Структурализм: за и против. Сборник статей. М.: «Прогресс», 1975. – С. 193-230.

294. Яковлева Н. А. Человеческий документ (Материал к истории понятия)// История и повествование / под ред. Г. Обатнина, П. Песонена. - М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 372- 426.

295. Ямпольский М. Б. Наблюдатель. Очерки истории видения. - М.: AD MARGINEM, 1999. - 287с.

296. Ямпольский М.Б. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. - М.: РИК «Культура», 1993. – 464 с.

297. Agrell B. Documentarism and Theory of Literature // Documentarism in Scandinavian Literature / P. Houe, S.H. Rossel (Ed.) - Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 1997. – p. 33-77.

298. Barndt K. „Engel oder Megäre“. Figurationen einer „Neuen Frau“ bei Marieluise Fleißer und Irmgard Keun// Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers/ Müller M. Vedder U. (Hrsg.). – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2000.- S.16-34.

299. Baum M. Kontingenz und Gewalt. Semiotische Strukturen und erzählte Welt in Alfred Döblins Roman „Berlin Alexanderplatz“. – Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag, 2003. – 265s.

300. Baureitel U. „Kollektivneurose moderner Männer“. Die Neue Sachlichkeit als Symptom des männlichen Identitätsverlust – sozialpsychologische Aspekte einer literarischen Strömung. – Germanika. 1991.- № 9. – [Электронный ресурс]. - URL: http://germanica.revues.org/2387

301. Bayerdörfer H.-P. Der Wissende und die Gewalt. Alfred Döblins Theorie des epischen Werkes und der Schluss von „Berlin Alexanderplatz“// Materialien zu Alfred Döblin „Berlin, Alexanderplatz“/Prangel M.(Hrsg.). - Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1975. – S. 150 – 185.

302. Becker S. „Schiffbrüchige Männer“ – verlorene Generation? Zum Verhältnis von Krieg und Geschlecht in der Weimarer Republik// Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik. - 2013/14. - Band 16. - S. 33-68.

303. Becker S. Alfred Döblin im Kontext der Neuen Sachlichkeit (I)// Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik. - St.Ingbert: Röhrig, Bd.1, 1995. - S. 202-229.

304. Becker S. Alfred Döblin im Kontext der Neuen Sachlichkeit (II)// Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik. - St.Ingbert: Röhrig, Bd.2, 1996. - S. 157-182.

305. Becker S. Döblin und die literarische Moderne// Döblin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung/ Becker S. (Hrsg.). – Stutgart: Metzler, 2016. – S. 330-340.

306. Becker S. Großstadtroman: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Bieberkopf* (1929)// Döblin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung/ Becker S. (Hrsg.). – Stutgart: Metzler, 2016a. – S. 102-123.

307. Becker S. Neue Sachlichkeit im Roman// Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik/ Becker S., Weiss C. (Hrsg.). – Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995a. - S. 7-26.

308. Becker S. Neue Sachlichkeit. Bd 1. Die Ästhetik der neusachlichen Literatur. – Köln: Böhlau, 2000. - 437s.

309. Becker S., Krause R. „Tatsachenphantasie“. Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne// Internationales Alfred-Döblin-Kolloqium Emmendingen 2007. „Tatsachenphantasie“. Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne. / Becker S., Krause R. (Hrsg.). –Bern, Berlin, Bruxelles, Franfurt/M, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2008. – S 9-26.

310. Beutler K. Erich Kästner. Eine literaturpädagogische Untersuchung. – Weinheim und Berlin: Verlag Julius Beltz, 1967.-336s.

311. Blöbaum B. Literatur und Journalismus. Zur Struktur und zum Verhältnis von zwei Systemen// Literatur und Journalismus. Theorie, Kontexte, Fallstudien/ Blöbaum B., Neuhaus S. (Hrsg.). – Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH, 2003. S. 23-51.

312. Bode C. Der Roman. Eine Einführung. – Tübingen und Basel: Francke, 2005.- 349 s.

313. Bogdal K.-M. Historische Diskursanalyse der Literatur. – Heidelberg: Synchron, 2007. – 342 s.

314. Bürger P. Naturalismus – Ästhetizismus und das Problem der Subjektivität// Naturalismus/Ästhetizismus / C. Bürger, P. Bürger, J. Schulte-Sasse (Hrsg.). – Frankfurt: Suhrkamp, 1992.- S.18-55.

315. Cowen R.C. Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche.- München: Winkler, 1973.- 310 s.

316. Delabar W. Experimente mit dem modernen Erzählen. Skizze zu den Rahmenbedingungen von Alfred Döblins Romanwerk bis 1933// Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik/Kyora S., Neuhaus S. (Hrsg.).- Würzburg: Königshausen, 2006.- S. 123-138.

317. Denkler H. Sache und Stil. Die Theorie der „Neuen Sachlichkeit“ und ihre Auswirkungen auf Kunst und Dichtung// Wirkendes Wort. – 1968. - № 18. - S. 167-185.

318. Die Deutsche Literatur in der Weimarer Republik/ W. Rothe (Hrsg.).– Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1974. – 486 s.

319. Döblin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung/ Becker S. (Hrsg.). – Stuttgart: J.B. Metzler, 2016. – 398 s.

320. Dronske U. Tödliche Präsenzen: über die Philosophie des Literarischen bei Alfred Döblin. – Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998.- 185 s.

321. Eggebrecht A. Alfred Döblins neuer Roman// Materialien zu Alfred Döblin „Berlin Alexanderplatz“/Prangel M. (Hrsg.)-Suhrkamp: Frankfurt/M., 1975. – S. 62-66.

322. Fähnders W. Avantgarde und Moderne 1890-1933. – Weimar, Stuttgart: Metzler, 1998. - 318 s.

323. Fludernik M. Erzähltheorie. Eine Einführung. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.- 191 s.

324. Frus P. The Politics and Poetics of Journalistic Narrative. The Timely and Timeless. – Cambridge: Cambridge University Press, 1994. -292s.

325. Grätz K. Schriften zu Ästhetik und Poetik (1910-1950)// Döblin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung/ Becker S. (Hrsg.). – Stutgart: Metzler, 2016. – S. 317-328.

326. Grimm E. Semiopolis: Prosa der Moderne und Nachmoderne im Zeichen der Stadt. – Bielefeld: Aisthesis-Verl., 2001. – 232s.

327. Haas W. Bemerkungen zu Alfred Döblins Roman „Berlin Alexanderplatz“// Materialien zu Alfred Döblin „Berlin Alexanderplatz“/ Prangel M.(Hrsg.). - Suhrkamp: Frankfurt/M., 1975. – S. 78-86.

328. Hackert F. Kulturpessimismus und Erzählform. Strudien zu Joseph Roths Leben und Werk. – Bern: Verlag Herbert Lang & Cie AG, 1967.- 220s.

329. Hackert F. Nachwort// Roth J. Werke 4. Romane und Erzählungen 1916-1929/ K. Westermann (Hrsg.). – Frankfurt am Main/ Wien: Büchergilde Gutenberg, 1994. - S. 1077- 1086.

330. Hamann R., Hermand J. Naturalismus. – Berlin: Akademie-Verlag, 1968. – 336s.

331. Hamburger K. Die Logik der Dichtung. – Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1957. – 255s.

332. Hamburger K. Wahrheit und Ästhetische Wahrheit. –Stuttgart: Klett-Cotte, 1979.- 149 s.

333. Hartmann T. Kultur und Identität. Szenarien der Deplatzierung im Werk Joseph Roths. – Tübingen, Basel: A. Francke Verlag, 2006. – 213 s.

334. Haunhorst K. Das Bild der Neuen Frau im Frühwerk Irmgard Keuns. Entwürfe von Weiblichkeit am Ende der Weimarer Republik. - Hamburg: Diplomica Verlag GmbH, 2008. – 142 s.

335. Heizmann J. Joseph Roth und die Ästhetik der Neuen Sachlichkeit. – Heidelberg: Mattes Verlag, 1990. – 165 s.

336. Heizmann J. Mythen und Masken. Figuren-und Wirklichkeitnsgestaltung bei Joseph Roth// Joseph Roth – Zur Modernität des melancholischen Blicks/ Amthor W., Brittnacher R. (Hrsg). - Berlin/Boston: De Gruyter GmbH & Co KG, 2012. - s 185-226.

337. Hermand J. Unbequeme Literatur. Eine Beispielreihe. - Heidelberg: Stiehm, 1971. -222 s.

338. Hughes J. A forgotten Gem. Rudolf Brunngraber "Karl und das zwanzigste Jahrhundert" (Karl and the Twentieth Century) Milena Verlag, 2010. - [Электронный ресурс]. - URL: http://archive.new-books-in-german.com/english/1372/277/277/129002/design1.html

339. Hughes J. Facts and Fiction: Rudolf Brunngraber, Otto Neurath and Vinesse Neue Sachlichkeit// Interwar Vienna. Culture between Tradition and Modernity/ Holmes D., Silverman L.(Hrsg.). – New York: Camden, 2009. - P. 206-223.

340. Iser W. Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie.- Frankfurt: Suhrkamp, 1991.- 522s.

341. Karsch M. „Das Dennoch jedes Buchstabens". Hilde Domins Gedichte im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz. – Bielefeld: transcript Verlag, 2007.- 384 s.

342. Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. – Tübingen und Basel: Francke Verlag.- 460s.

343. Keller O. Brecht und der moderne Roman. Auseinandersetzung Brechts mit den Strukturen der Romane Döblins und Kafkas. – Bern : Francke, 1975. – 95s.

344. Keller O. Döblins Montageroman als Epos der Moderne. Die Struktur der Romane „Der schwarze Vorhang", „Die drei Sprünge des Wang-lun" und „Berlin, Alexanderplatz". – München: Fink, 1980.- 284 s.

345. Kiesel H. Erich Kästner .- München: Beck, 1981.- 179s.

346. Kiesel H. Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. – München: C.H.Beck oHG, 2004. - 645s.

347. Koebner T. Das Drama der Neuen Sachlichkeit und die Krise des Liberalismus// Die Deutsche Literatur in der Weimarer Republik/ Rothe W. (Hrsg.). – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1974. – S. 9-17.

348. Kostenzer C. Die literarische Reportage. Über eine hybride Form zwischen Journalismus und Literatur.- Innsbruck, Wien, Bozen: Studienverlag GmbH, 2009. – 193s.

349. Kozonkova O. Das Russlandbild im Erzählwerk von Joseph Roth//Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg (2007/2008). Bd. 8. Österreichische Literatur: Grenzen und Übergänge/ Belobratow A.W. (Hrsg.). – St.Petersburg: Verlag „PETERBURG. XXI VEK“, 2009. - S. 113- 131.

350. Lamping D. Das lyrische Gedicht: Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. – Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000. – 283 s.

351. Lauffer I. Poetik des Privatraums. Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit. – Bielefeld: transcript Verlag, 2011. – 352 s.

352. Lethen H. Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des weißen Sozialismus. – Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, 1970. - 214s.

353. Lethen H. Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. – Frankfurt/M: Suhrkamp, 1994. - 300 s.

354. Lindner M. Leben in der Krise. Zeitromane der Neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne; mit einer exemplarischen Analyse des Romanwerks von Arnolt Bronnen, Ernst Glaeser, Ernst von Salomon und Ernst Erich Noth. – Stuttgart –Weimar: J.B. Metzler Verlag, 1994. – 414 s.

355. Lühe von der I. Zur Anthropologie der Kälte im Romanwerk Joseph Roths// Joseph Roth. Zur Modernität des melancholischen Blicks/ Amthor W., Brittnacher R. (Hrsg.). –Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH& Co KG, 2012. – S. 29 – 39.

356. Lukacs G. Der Meister der Reportage// Reporter und Reportagen. Texte zur Theorie und Praxis der Reportage der zwanziger Jahre. Ein Lesebuch/ Schütz E. (Hrsg). - Giessen: Andreas Achenbach Verlag, 1974. – S. 49-51.

357. Lukacs G. Werke. Probleme des Realismus. Bd 4 (I). - Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1971. – 678s.

358. Maillard C., Titzmann M. Vorstellung eines Forschungsprojekts: Literatur und Wissen(schaften) in der Frühen Moderne //Literatur und Wissen(schaften) 1890- 1935/ Maillard C., Titzmann M. (Hrsg.). – Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2002. – S.7-37.

359. Matt P. von Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1995. - 391 s.

360. Mattias B. The hotel as setting in early 20th century German and Austrian literature. Checking in to tell a story. - NY: Camden House, 2006. - 252 p.

361. Mayer H. Brecht.- Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996.- 510 s.

362. Melchers W. Die bürgerliche Familie des 19. Jahrhunderts als Erziehungs-und Bildungsfaktor. Auf Grund autobiographischer Literatur. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde einer Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Köln. - Buchdruckerei Max Danielewski Düren-Rhld., 1930. - 105s.

363. Midgley D. Writing Weimar. Critical Realism in German Literature 1918-1933. – Oxford: University Press, 2002 .- 390 s.

364. Möbius H. Der Naturalismus. Epochendarstellung und Werkanalyse. – Heidelberg: Quelle & Meyer, 1982. – 163 s.

365. Muller F. Neue Sachlichkeit und Arbeitswelt// Germanica. – 1991.- № 9. - Die „Neue Sachlichkeit“: Lebensgefühl oder Markenzeichen.- S 55-70. – [Электронный ресурс] - URL: https://germanica.revues.org/2382.

366. Müller K.-D. Bertolt Brecht. Epoche, Werk, Wirkung. – München: C.H. Beck Verlag, 2009. – 257s.

367. Müller-Funk W. Joseph Roth. Besichtigungen eines Werkes. – Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., 2012. – 202s.

368. Müller-Salget K. Alfred Döblin. Werk und Entwicklung. – Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1972.- 515 s.

369. Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik/ Becker S., Weiss C. (Hrsg.). – Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995. – 329s.

370. Nürnberger H. Joseph Roth mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. – Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2006.- 159s.

371. Ölsacher C. „Antlitz der Zeit“. Zur soziologisch-politischen Dimension des Physiognomischen in der Ära der Neuen Sachlichkeit// Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der Klassischen Moderne 1900-1933/ Hebekus U. Stöckman I. (Hrsg.).- München: Fink, 2008.- S 239- 258.

372. Petersen J.H. Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung-Typologie – Entwicklung. – J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung Stuttgart, 1991. – 424 s.

373. Petersen J.H. Fiktionalität und Ästhetik. Eine Philosophie der Dichtung. – Berlin: Erich Schmidt, 1996.- 315s.

374. Pontzen A. Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müler.- Berlin: Erich Schmidt, 2000.- 430s.

375. Porombka S. Real Ground Zero. Die Wiederkehr des Dokumentarischen// Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000/ Zemanek E., Krones S. (Hrsg.). – Bielefeld: transcript Verlag, 2008. - S.267-279.

376. Prümm K. Neue Räume, neue Blicke. Die Wahrnehmung des Mediums Film als Modernität in der Literatur der Weimarer Republik// Literarische Moderne: Begriff und Phänomen/ Becker S. Kiesel H. (Hrsg.). - Berlin: Walter de Gruyter, 2007. – S. 473-486.

377. Prümm K. Neue Sachlichkeit. Anmerkungen zum Gebrauch des Begriffs in neuen literaturwissenschaftlichen Publikationen// Zeitschrift für Philologie. - 1972. - № 91. - S. 606-616.

378. Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik/ Kyora S., Neuhaus S. (Hrsg.).- Würzburg: Königshausen & Neumann GMbH, 2006.- 340s.

379. Reich-Ranicki M. Romane von gestern- heute gelesen. Band 2. 1918-1933. – Frankfurt: Fischer, 1989. – 381 s.

380. Reinhardt-Becker E. Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit. - Frankfurt/ New York: Campus Verlag, 2005. – 345 s.

381. Roskothen J. Überrollt. Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“ als neusachlicher Verkehrsroman// Klassiker der deutschen Literatur. Epochen-Signatuern von der Aufklärung bis zur Gegenwart/ Rupp G.(Hrsg.).- Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999. – S. 212-231.

382. Rötzer H.G. Geschichte der deutschen Literatur. Epochen, Autoren, Werke. – Bamberg: C.C. Buchners Verlag, 1997. - 504s.

383. Rühle G. Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer aus Ingolstadt// Fleißer M. Gesammelte Werke. Erster Band. Dramen. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008. - S. 5-60.

384. Sander G. Alfred Döblin und der Großstadtrealismus// Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik/ Kyora S., Neuhaus S. (Hrsg.).- Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006. - S. 139-150.

385. Sander G. Alfred Döblin. Berlin Alexanderplatz. – Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH& Co. KG, 1998. – 287 s.

386. Schafnitzel R. Die vergessene Collage des Ersten Weltkrieges. Edlef Köppen: *Heeresbericht* (1930)// Von Richthofen bis Remarque: Deutschsprachige Prosa zum I. Weltkrieg/Schneider T. F., Wagener H. (Hrsg.). – Amsterdam, New York: Rodopi, 2003. - S. 319-342.

387. Schneider S. Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf// Lektüren für das 21. Jahrhundert. Klassiker und Bestseller der deutschen Literatur von 1900 bis heute/Schneider S. (Hrsg.). – Würzburg: Königshausen und Neumann, 2003. – S. 37-58.

388. Schöne A. Döblin, Berlin Alexanderplatz// Der deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart. Bd. 2. – Düsseldorf: Bagel, 1963.- S. 291-325.

389. Schüller L. Vom Ernst der Zerstreuung. Schreibende Frauen an Ende der Weimarer Republik: Marieluise Fleißer, Irmgard Keun und Gabriele Tergit.- Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2005.-374s.

390. Schütz E. „Synthese von technischer Lebenshaltung und Geisteskultur“ oder Gesellschaftsmangel und Gemeinschaftssuche. Literarisch-publizistische Ingenieurskultur in der Weimarer Republik// Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik. - Band 1. - 1995. - S.93- 114.

391. Schütz E. Romane der Weimarer Republik. - München: Wilhelm Fink, 1986. – 276 s.

392. Schütz E., Wegmann T. Literatur und Medien// Grundzüge der Literaturwissenschaft/ Arnold H.L., Detering H. (Hrsg.). – München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH& Co. KG, 2003. - S. 52-78.

393. Searle. J.R. Der logische Status fiktionaler Rede// Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie/ Reicher M.E. (Hrsg.). – Paderborn: mentis Verlag, 2007. - S. 21-36.

394. Segeberg H. Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003. 448 s.

395. Seiler B. Die leidigen Tatsachen. Von den Grenzen der Wahrscheinlichkeit in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert. – Stuttgart: Klett-Cotta, 1983.- 340s.

396. Sommer M. Literarische Jugendbilder zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit. Studien zum Adoleszenzroman der Weimarer Republik. – Frankfurt/M, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1996.- 265s.

397. Sontheimer K. Weimar – ein deutsches Kaleidoskop// Die Deutsche Literatur in der Weimarer Republik/ Rothe W. (Hrsg.). – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1974. – S. 9-18.

398. Stancic M. Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine (1915)// Döblin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung / Becker S. (Hrsg.). – Stuttgart: J.B. Metzler, 2016. – S. 52-60.

399. Stanzel F.K. Theorie des Erzählens.- Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2001.- 339s.

400. Steigerwald J. Das imaginäre Kapital der Industrie. Erik Regers „Union der festen Hand“// Die Macht und das Imaginäre. Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne/ Behrens R., Steigerwald J. (Hrsg.). – Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005. - S. 251-270.

401. Stöckmann I. Der Wille zum Willen. Der Naturalismus und die Gründung der literarischen Moderne 1880-1900.- Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2009.-561s.

402. Thöming J.C. Soziale Romane in der Endphase der Weimarer Republik// Deutsche Literatur in der Weimarer Republik/ Rothe W. (Hrsg.). – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1974. – S. 212-236.

403. Trommler F. Roman und Wirklichkeit. Eine Ortsbestimmung am Beispiel von Musil, Broch, Roth, Doderer und Gütersloh. – Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: W. Kohlhammer Verlag, 1966.- 180s.

404. Uecker M. Wirklichkeit und Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik. – Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt/M, New York, Wien: Lang, 2007.- 567s.

405. Unger T. Erlebnisfähigkeit, unbefangene Zeugenschaft und literarischer Anspruch// Literatur und Journalismus. Theorie, Kontexte, Fallstudien/ Blöbaum B., Neuhaus S. (Hrsg.). – Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2003. s 173- 194.

406. Utitz E. Die Überwindung des Expressionismus. Charakterologische Studien zur Kultur der Gegenwart.- Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke, 1927. -190s.

407. Vietta S. Der europäische Roman der Moderne. - München: Wilhelm Fink Verlag, 2007. – 223s.

408. Vollmer H. Liebes(ver)lust. Existenzsuche und Beziehungen von Männern und Frauen in deutschsprachigen Romanen der zwanziger Jahre; erzählte Krisen - Krisen des Erzählens. – Oldenburg: Igel-Verlag, 1998.- 617s.

409. Weimars Ende. Prognosen und Diagnosen in der deutschen Literatur und politischen Publizistik 1930-1933/T. Koebner (Hrsg.).- Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag. – 440s.

410. Wegener B. Inländische Perspektivierungen. Erich Kästner als Feuilletonist der *Neuen Zeitung* // Literatur und Journalismus. Theorie, Kontexte, Fallstudien/ Blöbaum B., Neuhaus S. (Hrsg.). – Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH, 2003. - S. 195-226.

411. Wichard N. Wohnen und Identität der Moderne. Das erzählte Hotel bei Fontane, Werfel und Vicky Baum// Einschnitte. Identität in der Moderne/ Kohns O., Roussel M. (Hrsg.). – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. - S. 67-83.

412. Wilde R. Beobachtet oder gedichtet? Joseph Roths Roman «Die Flucht ohne Ende»// Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen

zum Roman der Weimarer Republik/ Becker S., Weiß C. (Hrsg.). –Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995. – S. 27-48.

413. Wilke I. So überflussig in der Welt. Joseph Roths antibiographisches Erzählen// Joseph Roth. Zur Modernität des melancholischen Blicks/ Amthor W., Brittnacher R. (Hrsg.). - Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2012. - S. 273-286.

414. Wirtz I. Joseph Roths Fiktionen des Faktischen. Das Feuilleton der zwanziger Jahre und die „Geschichte von der 1002. Nacht“ im historischen Kontext. – Berlin: Erich Schmidt, 1997. – 311s.

415. Zeller R. Der Mann ohne Eigenschaften im Wartesaal Europas. Erich Kästners „Fabian. Die Geschichte eines Moralisten“// Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne. - Berlin, 2008. - S. 332-348.

416. Zimmer F. Engagierte Geschichten. Dokumentarisches Erzählen im Schwedischen und Norwegischen Roman 1965 – 2000. - Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008. – 373 s.

417. Zipfel F. Fiktion, Fiktivität, Fktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fikitonsbegriff in der Literaturwissenschaft. – Berlin: Erich Schmidt, 2001.- 344s.

418. Zmegac V. Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik. - Tübingen: Niemeyer, 1990. – 447 s.

СЛОВАРИ ТЕРМИНОВ

419. Литературная энциклопедия терминов и понятий. - М.: ИНТЕЛВАК, 2003. - 1600 с.

420. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий/ [гл. науч. редактор Н. Д. Тамарченко]. – М.: изд-во Кулагиной, Intrada 2008. – 358с.

421. Руднев В. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 1999. - 381 с.

422. Энциклопедический словарь экспрессионизма/ Гл. ред. П.М. Топер. –М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 736 с.

423. Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 6./Barck. K., Fontius, M., Schlenstedt, D., Burkhart, S., Wolfzettel, F. (Hrsg.) - Stuttgart-Weimar: Metzler, 2005. – 810 s.

424. Das Fischer Lexikon Literatur. Band 1./ Rickfels U. (Hrsg.) - Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996. – 703s.

425. Metzler Lexikon Literatur –und Kulturtheorie/ Nünning A. (Hrsg.) – Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler Verlag, 1998. – 593 s.

426. Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd 4./ Ritter J., Günther K. (Hrsg).- Stuttgart, Basel: Schwabe&Co, 1976.

СЛОВАРИ

427. Brockhaus Wahrig Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden. Fünfter Band / G.Wahrig, H. Krämer, H.Zimmermann. Wiesbaden: F.A. Brockhaus, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1983. – 906s.

428. Paul H. Deutsches Wörterbuch. - Halle (Saale): Niemeyer (Veb), 1959. – 782 s.

429. Большой немецко-русский словарь в 2х томах: Т. 2 / под рук. О. И. Москальской. - М.: «Русский язык», 1980.