

УДК 821.112-2

## РОМАНЫ «НОВОЙ ДЕЛОВИТОСТИ» В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТИ<sup>1</sup>

**Ольга Александровна Дронова**

к. филол. н., доцент кафедры зарубежной филологии и лингвистики

Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина

392000, Тамбов, ул. Интернациональная, 33. oa.dronova2014@yandex.ru

В статье рассматривается специфика литературной кинематографичности в романе «новой деловитости». Формирование этого течения приходится на двадцатые годы – время расцвета кинематографа, и кинематографические приемы обнаруживаются в творчестве всех значимых писателей-художников рассматриваемого периода. Это обусловлено стремлением авторов «новой деловитости» создать актуальное искусство, опирающееся на достоверное свидетельство. Этическое требование к художнику «быть правдивым» сочетается с принципом объективности изображения, близкой техническому воспроизведению кинокамерой. Видимый мир представляется подлинной, неискаженной реальностью, а способность к наблюдению объявляется более важным качеством художника, чем воображение. Специфическим для «новой деловитости» является требование антипсихологизма, сформулированное еще в «Берлинской программе» А. Дёблина, согласно которому психологические мотивировки поведения героев должны быть заменены «киностилем» в изображении человека и окружающего мира. Акцентирование визуальности в романе «новой деловитости» сочетается с радикальным сокращением психологизма, превращением героя в инстанцию, фиксирующую внешний мир. Наблюдатель – центральный персонаж большинства романов «новой деловитости». Роман «Берлин Александрплац» является образцом кинематографического монтажного романа, в котором тема зрения получает символическую трактовку. В романе Э. Кестнера «Фабриан» замена интроспекции внешними впечатлениями служит средством изображения кризиса героя на фоне кризиса общества. В контексте кинематографизма проанализирован роман И. Койн «Девушка искусственного шелка», рассказчица которого превращает свою жизнь в кинодневник.

**Ключевые слова:** «новая деловитость»; литературная кинематографичность; визуальность; монтаж; повествование; психологизм; роман.

Взаимодействие литературы и кино является одной из важнейших тенденций развития культуры двадцатого века. В отечественном и зарубежном литературоведении продолжает интенсивно изучаться вопрос взаимовлияния литературы и визуальных искусств, проблема визуальности и кинематографичности литературы (М.М.Бахтин, М.Б.Ямпольский, И.А.Мартьянова, Х. Зегерберг). Рассмотрение этой проблематики затрагивает широкий круг вопросов, включая индивидуально-авторскую «культуру взгляда», функционирование образов-символов, моделирующих повествовательную оптику (зеркало, фонарь, очки и другие), особенности реалистической вещиности как проявления визуального начала, а применительно к литературе двадцатого века на первый план выдвигается использова-

ние техники монтажа и перспективация повествования.

Обладая рядом пересечений, категории визуальности и кинематографичности тем не менее не тождественны. По определению И. А. Мартьяновой, литературная кинематографичность 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]. По мнению М. Б. Ямпольского, превращение субъекта в наблюдателя как явление культуры XX в. представляет собой «главное следствие кризиса субъективности», ведь наблюдатель не осмысливает происходящее, а лишь синтезирует «рванный поток визуальных образов» [Ямпольский 1999: 8].

Кинематограф оказывает огромное влияние на немецкую литературу «новой деловитости». Становление этого течения приходится на кризисный для немецкого общества период Веймарской республики, который во многом признается ключевым для немецкой истории двадцатого века. Этот период был ознаменован модернизацией всех сфер общественной и частной жизни, развитием технического прогресса, изменением традиционного жизненного уклада немцев, бурным культурным развитием. «Новая деловитость» стала попыткой создать искусство, соответствующее этим изменениям, актуальное и современное по тематике и опирающееся в изображении окружающего мира на свидетельство, будь то документ, фотография или репортаж очевидца. Как пишет Х. Зегеберг, в «новой деловитости» «речь идет о том, чтобы как можно более деловито принять технико-индустриальную деструкцию в качестве неотъемлемой предпосылки новой культуры жизни» [Segeberg 2003: 35]. В контексте этих исканий акцентируется категория правдивости как важнейшее этическое требование, предъявляемое к художнику, актуализация которого была в том числе реакцией на пропаганду в годы Первой мировой войны.

На двадцатые годы приходится и расцвет кинематографа как еще достаточно нового явления. Авторы «новой деловитости» с особым интересом и даже энтузиазмом воспринимают кинематограф и те возможности, которые он дает художнику. Именно зримая реальность воспринимается ими в качестве подлинной, неискаженной данности, которую художник должен представить читателю.

Для авторов «новой деловитости» особое значение имеет категория «наблюдения», выступающая как одно из определяющих свойств в новой парадигме художника и постоянно упоминаемая в публицистике и критике двадцатых годов. Критик Б. Brentano называет писателей в беседе с писателем Э. Глезером «специалистами по наблюдению» [Brentano, Glaeser 1929: 55]. Важность категории зримого в «новой деловитости» связана и с поиском новых выразительных форм в условиях изменившегося мира. В работе «Поэзия, одержимая реальностью» (1928) И.Р. Бехер,

противопоставляя зримый и словесный образы, говорит о большей правдивости зримого, к которому лишь пытается приблизиться слово: «Средства слова не хватает для того, чтобы справиться с массой материала» [Becher 1928: 493].

Категория наблюдения в понимании авторов «новой деловитости» противостоит не только воображению, но и способности видеть окружающий мир иначе, чем остальные, что традиционно считалось важнейшим свойством творческой личности. В «новой деловитости» наблюдение подразумевает не субъективное восприятие-переживание мира, а передачу внешних впечатлений без дальнейшей обработки, в связи с чем некоторые авторы считают возможным добиться в рамках художественного произведения столь же объективного воспроизведения зримой реальности, как при съемке кинокамерой. Одним из наиболее ярких выражений концепции наблюдения стало предисловие к роману «Бегство без конца» (1927) Йозефа Рота, воспринятое современниками как краткая программа «новой деловитости», в котором Рот утверждает, что «ничего не выдумал» и «не выстраивал композицию», потому что «речь больше не идет о том, чтобы «сочинять». Самое важное – то, что мы наблюдаем» [Roth 1984: 311]. А в работе, посвященной Эмилю Золя, Рот формулирует вывод о том, что «только с помощью пристального наблюдения можно достичь правды» [Roth 1989: 825].

Наблюдение, приближенное к механической фиксации кинокамеры, лишено сопереживания и чувствительности. Речь идет не об оценке событий, а о подчеркнута нейтральном и бесстрастном их отображении, сочетающемся с важными для «новой деловитости» принципами антипсихологизма и отказа от сентиментальности. Эрнст Юнгер в эссе «О боли» (1934) рассматривает характер отображения действительности техническими средствами с этой точки зрения. Он пишет о формировании современного типа личности, обладающей неким вторым, «более холодным» сознанием, которое позволяет «рассматривать самого себя как объект» [Юнгер 2000: 515] и, в отличие от психологии, исследующей «чувствительного человека», направлено на «человека, который находится вне зоны боли» [там же: 516]. Технические средства, подобно «искусственным органам чувств», находятся «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» [там же: 517].

В рассуждениях многих авторов двадцатых годов присутствует идея о том, что современный художник не должен ставить в центр своего про-

изведения героя, его психологию, ибо события истории показали, как мало значит отдельная личность. Философ, социолог Зигфрид Кракауэр в работе «Биография как новобуржуазная форма искусства» (1930) пишет о том, что «опыт собственной ничтожности и ничтожности других, пережитый каждым в недавнем прошлом, неизгладим» [Krasauer 1990: 195] и в силу этого современный романист должен преодолеть «индивидуальную» проблематику довоенного романа, обращаясь к своему времени в целом.

За антипсихологизм последовательно выступал Альфред Дёблин еще в своих ранних работах. По мнению С. Беккер, эти работы дали толчок развитию «новой деловитости» (см.: [Becker 2000: 65–73]). В знаменитой работе «Романистам и их критикам. Берлинская программа» (1913) Дёблин выдвигает понятие «фантазии факта» («Tatsachenphantasie»), т. е. укорененности творчества в достоверном, и даже научном, знании. Центральным объектом критики Дёблина становится поэтика психологического романа. Дёблин называет психологию «дилетантским предположением, схоластической болтовней, высокопарной напыщенностью, лживой, лицемерной лирикой», а роман, строящийся вокруг психологии одного человека, объявляет «психологическим безумием» [Döblin 1989: 122]. По его мнению, психология проявляется совершенно иначе, чем это объясняют традиционные романские мотивировки, поэтому он требует «киностиля», понимая его как обращение к зримому миру в противовес интроспекции, при котором главным предметом изображения становится «лишенная души реальность» [ibid.: 121]. Идея о противопоставленности визуализации и интроспекции схожа с высказанной в работе киноведа Б. Балаша «Видимый человек» (1924) трактовкой образа человека в кино. Для Балаша визуальность есть способ приближения к истинной сущности человека, его Самости, находящейся вне языковых репрезентаций: «Его жесты означают не понятия, а непосредственно его иррациональную «Самость» и то, что выражает его лицо и его движения, это приходит из такого слоя души, который никогда не мог высказаться» [Balasz 2001: 16]. Кино для Балаша отражает потребность современного человека быть самим собой, быть в единстве со своей телесностью.

Термин «киностиль» Дёблина не является в строгом смысле научным, тем не менее положения «Берлинской программы» сохраняют свою значимость на протяжении всего творческого пути писателя. Дёблин концентрируется на телесности, жестах, визуальных проявлениях героя, оставляя за рамками объяснение мотивации.

Его роман «Берлин - Александерплац» является признанным образцом литературной кинематографичности, монтажного романа как «эпоса модерна» (О. Келлер). Роман традиционно рассматривается в контексте «новой деловитости», хотя принадлежность к этому течению остается спорной. В своем романе Дёблин монтирует визуальные ряды, представляющие из разных перспектив, воссоздает эффект съемки движущейся камерой, сочетает панорамное изображение большого города и крупный план. В романе Дёблина ошутимо и отторжение традиционного психологизма, концентрация на жестах, походке, взгляде героя. Несмотря на то что значительное место в романе отводится потоку сознания героя, в нем почти полностью отсутствует психологическая мотивировка тех или иных поступков, они возникают как спонтанные реакции, как данность. Да и сам поток сознания героя по большей части обращен во внешний мир, представляет собой ряд визуальных образов, регистрируемый героем без какой-либо реакции.

При этом мотив зрения в романе получает символическое наполнение: зрение подразумевает прозрение, верную оценку своего места в мире. Уже в начале романа в притче о Штефане Цанновиче, служащей, по мнению О. Келлера, ассоциативной параллелью к истории Биберкопфа [Keller 1980: 14], звучит вывод: «Нет, главное в человеке – глаза и ноги! Видеть людей и подходить к ним – это уметь надо» [Дёблин 1961: 34]. Видение не только становится ключом к познанию, но и служит толчком к действию, точнее, взаимодействию с людьми. В одном из финальных рассуждений роман предстает как постепенное обретение зрения: «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. Как видите, это был своеобразный процесс уяснения истины» [там же: 528].

Характерной особенностью романов «новой деловитости» является пассивность героя, решения и поступки которого оказывают лишь незначительное действие на развитие романного действия. В обращенных к событиям современности романах «новой деловитости» фаталистически оцениваются исторические события, противостоять которым герой не властен. При этом во многих эпизодах романа герой как будто полностью «выпадает» из романного действия, становясь наблюдателем.

Различные ракурсы наблюдения пробует в своих ранних романах Йозеф Рот, использующий повествовательную перспективу друга героя или

самого героя, наблюдающего за происходящим с холодным безразличием. Тема наблюдателя определяет и структуру романа Германа Кестнера «Йозеф ищет свободу» (1928), в котором главный герой-подросток наблюдает за своей семьей, спрятавшись в нише, и узнает множество неприглядных подробностей из личной жизни близких. Мотив взросления как утраты иллюзий в этом романе неотделим от темы зрения. Герой остается пассивным и наблюдает за происходящим в комнате как за своего рода сценой. Итогом его взросления становится горькое ощущение свободы, сопряженное с разочарованностью и безверием.

Пассивный герой-наблюдатель находится и в центре романа Эриха Кестнера «Фабиан. История одного моралиста» (1931), считающегося классическим образцом прозы «новой деловитости». В нем акцентированы темы зрения, взгляда, наблюдения, не случайно К. Прюмм характеризует этот роман как сплошную «игру со взглядами» [Prümm 2007: 483]. Практически каждой сцене романа предшествует описание освещения, а поскольку его действие происходит в основном вечером, свет почти всегда искусственный, что вызывает ассоциации с фильмом, снимаемым в павильоне. В композиции романа использован монтаж, но не столь радикальный, как в романе «Берлин - Александерплац»: между короткими эпизодами-сценами романа опускаются значительные временные отрезки.

Повествование в романе ведется из перспективы главного героя, внимание которого сосредоточено на внешнем мире. Несмотря на характеристику «моралист» в заглавии романа, Фабиан не дает выраженных оценок происходящему. В отличие от романа «Йозеф ищет свободу», в романе Кестнера наблюдение героя не приводит ни к изменениям, ни к познанию правды, это вынужденная позиция Фабиана, парализованного тягостным предчувствием катастрофы. Позицию наблюдателя герой занял по отношению не только к внешнему миру, но и к самому себе. Так, в одном из начальных эпизодов романа Фабиан испытывает ощущение, что видит самого себя на фоне города как при панорамной съемке из самолета и удивляется собственной незначительности: «До чего же мал этот молодой человек! А ведь это он, Фабиан» [Кестнер 1975: 21]. Отчужденно герой воспринимает и собственные переживания, ведь он «занимается» чувствами «как любитель» («aus Liebhaberei»), наблюдая за самим собой с беспристрастностью «хирурга, разрезающего собственную душу» («Man war ein Chirurg, der die eigene Seele aufschneidet») [Kästner 2005: 20].

В начале романа изображенные события не касаются героя лично и его пассивное наблюдение выглядит естественно. Затем он теряет работу, подруга Корнелия бросает его ради связи с кинопродюсером, лучший друг Штефан Лабуде совершает самоубийство, и Фабиану все сложнее сохранять беспристрастность. Его зрительные впечатления становятся путанными, взгляд Фабиана задерживается на второстепенных деталях, показываемых крупным планом. Тем не менее в каждом эпизоде создается контраст между его драматизмом и тем, как бесстрастно, холодно он воспринят Фабианом. В наиболее трагичные моменты герой полностью концентрируется на зримом, выпадая, если использовать выражение Юнгера, из «зоны чувствительности».

В эпизоде, когда Фабиан узнает о потере работы, он застывает без движения, затем спокойно прощается со своим коллегой, но, прежде чем выйти из здания фирмы, на мгновение останавливается в дверях, наблюдая, как проезжают грузовики, курьер, как строится дом, как жизнь продолжается без него. Получив прощальное письмо Корнелии, Фабиан тоже на какое-то время застывает без движения и ограничивается лаконичной констатацией физиологического состояния: «Болело сердце» [Кестнер 1975: 131]. Вскоре герой утрачивает все ощущения, погружаясь в наблюдение: «Его взгляд был напряжен, его сердце было без сознания» («Sein Blick war gespannt, sein Herz war besinnungslos») [Kästner 2005: 163]. Фабиан едет в метро и во время поездки неотрывно смотрит из окна; о его растерянности позволяет судить лишь то, насколько пристально он вглядывается в игру света и тени: «Стоял у окна вагона, не сводя глаз с черной шахты, где лишь изредка мелькали тусклые лампочки. Всмотривался в оживленные перроны подземных вокзалов. Всмотривался 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» [ibid.: 131–132]. В сцене встречи с Корнелией после разрыва Фабиан пристально разглядывает безвкусный интерьер кафе вместо того, чтобы встретиться с ней взглядом. Видя его безразличие, Корнелия начинает пудриться, что подчеркивает театральность её поведения. Фабиан удивляется своему слишком громкому голосу и жестокости своих слов, когда деловито объясняет Корнелии последствия её выбора. Но горечь быстро уступает место желанию «навести порядок» в происходящем, ведь его чувства «легко утомлялись» и произошедший разрыв напоминал «разоренную комнату», кото-

рую необходимо «хладнокровно, тщательно прибираться» [Kästner 2005: 177].

Странное ощущение пустоты он испытывает и после самоубийства Лабуде. Картины произошедшего пробегают мимо него, как фильм: «как в волшебном фонаре, без третьего измерения, где-то на далеком горизонте памяти» [Кестнер 1975: 157], и он ощущает, что его боль «умерла»: «Чувства отмерли, как позднее, после сердечных спазмов, отмирали кончики пальцев. Печаль, его переполнявшая, была бесчувственной, боль – холодной» [там же].

Таким образом, в романе «Фабиан» происходит попытка почти полного вытеснения интроспекции, сведения практически всех ощущений до обобщенной категории боли. Холодность и бесчувствие Фабиана могут быть оценены двояко, как и сам герой, являющийся одновременно жертвой кризиса и пассивным соучастником распада. Фабиан избегает чувств и в силу своей слабости, «утомляемости», и в силу того, что отстраненность помогает ему избежать глубокого отчаяния. Концентрация на визуальном, таким образом, позволяет автору создать в романе тягостное ощущение катастрофы.

Молодая писательница «новой деловитости» Ирмгард Койн в романе «Девушка искусственно шелка» (1932) изображает свою современницу Дорис. Роман представляет собой дневник героини, но, объясняя свое решение вести его, героиня подчеркивает, что будет «писать как кино» и «видит себя в картинах» [Keun 2000: 8]. Способ кинематографического рассказа Дорис о событиях своей жизни в разных частях романа различен, меняется положение героини в контексте изображаемых ею событий. В первой части героиня превращает каждый бытовой эпизод своей жизни в сцену из кино, в котором она играет главную роль. Вторая часть романа, действие которой происходит в Берлине, ближе традициям романа о большом городе в плане использования монтажной техники и элементов потока сознания. Дорис постепенно осознает, что в мегаполисе она превращается в часть толпы, в наблюдателя; восторг от разнообразных картин жизни большого города сочетается с чувством глубокого одиночества. Обращает на себя внимание плотная вещность романа: все персонажи, эмоции, события и даже абстрактные понятия связаны в восприятии Дорис с предметными ассоциациями, используются вещные метафоры и метонимии – например, лицо ненавистного шефа похоже на «старую желтую кожаную сумку без молнии» [ibid.: 9], музыка напоминает ей «мягкую муку» [ibid.: 29], а бывшая жена возлюбленного прочно увязывается с ковром, под которым лежит её

письмо, спрятанное Дорис. Койн концентрируется на видимой поверхности жизни, что, с одной стороны, отражает примитивность её героини. С другой стороны, в романе ощутимо стремление избегать интроспекции в эмоционально нагруженных эпизодах, как и в романе «Фабиан». Особенно ярко оно проявляется в сценах, связанных с инвалидом войны Бреннером, соседом Дорис. Бреннер слеп, он просит Дорис говорить с ним о Берлине, и она подробно перечисляет увиденное за день. Симпатия между героями проявляется лишь в том, как жадно Бреннер слушает её почти бессвязные рассказы об увиденном. Визуальность в романе Койн становится способом осмысления феномена современной жительницы большого города в специфическом контексте женского восприятия.

Таким образом, проявления кинематографичности в романе «новой деловитости» обладают спецификой, напрямую связанной с тенденциями антипсихологизма и объективности. Концепция пристального наблюдения выступает как важная стратегия создания документально точного и правдивого образа реального мира. Она подразумевает не только акцентированное внимание к вещному миру, но и радикальное сокращение интроспекции в том числе в романах, сюжет которых сконцентрирован вокруг истории героя. Антипсихологизм в этих романах часто проявляется в наиболее драматичных эпизодах и превращается в трагическую характеристику времени, в котором утрачены естественные связи между людьми.

#### **Примечание**

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФНФ. «Романы Веймарской республики в контексте культуры кризисной эпохи», проект № 14-04-00312.

#### **Список литературы**

- Бахтин М.М.* Время и пространство в произведениях Гёте// Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 204–236.
- Дёблин А.* Берлин - Александерплац. Повесть о Франце Биберкопфе/пер. с нем. Г.А. Зуккау. М.: Изд-во худож. лит., 1961. 535 с.
- Кестнер Э.* Фабиан. История одного моралиста/ пер. с нем. Е. Вильмонт. М.: Худож. лит., 1975. 189 с.
- Мартьянова И.А.* Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб: САГА, 2002. 236 с.
- Юнгер Э.* Рабочий. Господство и гештальт. Тотальная мобилизация. О боли/ пер. с нем. А.В. Михайлова. СПб.: Наука, 2000. 539с.

*Ямпольский М.Б.* Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: AD MARGINEM, 1999. 287с.

*Becher J.R.* Wirklichkeitsbesessene Dichtung//Die neue Bücherschau. Eine literarische Monatsschrift. 1928. Nr. X. S. 491–494.

*Becker S.* Neue Sachlichkeit. Band 1. Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920–1933). Köln: Böhlau Verlag, 2000. 437 S.

*Balasz B.* Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Frankfurt: Suhrkamp, 2001. 177 S.

*Brentano B., Glaeser E.* Neue Formen der Publizistik//Die Weltbühne. 1929. Nr. 25. Halbjahr 2.

*Döblin A.* Berlin Alexanderplatz. Düsseldorf, Zürich: Walter Verlag, 2000. 455 S.

*Döblin A.* An Romanautoren und ihre Kritiker//Döblin A. Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Olten: Walter, 1989. S.119–123.

*Kästner E.* Fabian. Die Geschichte eines Moralisten. München, 2005. 246 S.

*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.

*Kesten H.* Josef sucht die Freiheit. Göttingen: Steidl, 1999. 144 S.

*Keun I.* Das kunstseidene Mädchen München: List Taschenbuch, 2000. 219s.

*Kracauer S.* Die Biographie als neubürgerliche Kunstform//Kracauer S. Schriften. Aufsätze 1927–1931. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. S. 195–199.

*Prümm K.* Neue Räume, neue Blicke//Literarische Moderne. Berlin: Walter de Gruyter, 2007. S. 473–486.

*Roth J.* Die Rebellion. Frühe Romane. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1984. 702 S.

*Roth J.* Emile Zola – Schriftsteller ohne Schreibtisch (Antwort auf eine Umfrage zum 25. Todestag)//Roth J. Das journalistische Werk 1924–1928. Köln: Kiepenheuer&Witsch, 1989. S. 823–825.

*Segeberg H.* Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003. 448 S.

## References

*Bakhtin M.M.* Vremja i prostranstvo v proizvedenijakh Gjote [Time and space in works by Goethe]. Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorčestva [Aesthetics of verbal creative work]. Moscow: «Iskusstvo» Publ., 1979. P. 204–236.

*Balasz B.* Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films [The visible man or the culture of film]. Frankfurt: Suhrkamp, 2001. 177 p.

*Becher J.R.* Wirklichkeitsbesessene Dichtung [Poetry obsessed with reality]. Die neue Bücherschau. Eine literarische Monatsschrift. [New books review. A literary monthly magazine]. Berlin. 1928. Iss. X. P. 491–494.

*Becker S.* Neue Sachlichkeit. Band 1. Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920–1933) [New objectivism. Volume 1. Aesthetics of the literature of new objectivism]. Köln: Böhlau Verlag, 2000. 437 p.

*Brentano B., Glaeser E.* Neue Formen der Publizistik [New forms of journalism]. Die Weltbühne [The scene of the world]. 1929. Iss. 25. Part 2. P. 55.

*Döblin A.* Berlin - Aleksanderplats. Povest' o Frantse Biberkopfe [Berlin Alexanderplatz. A story about Franz Biberkopf]. / transl. from German by G.A. Zukkau. Moscow: Izd-vo Khudozh. lit. Publ., 1961. 535 p.

*Döblin A.* Berlin Alexanderplatz. Düsseldorf, Zürich: Walter Verlag, 2000. 455 p.

*Döblin A.* An Romanautoren und ihre Kritiker [For novelists and their critics]. Döblin A. Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur [Writings on aesthetics, poetics and literature]. Olten: Walter, 1989. P. 119–123.

*Jampol'skij M. B.* Nabljudatel'. Očerki istorii videnija [The Observer. Essays on the history of visuality]. Moscow: AD MARGINEM Publ., 1999. 287 p.

*Junger E.* Rabochij. Gospodstvo i geshtal't. Total'naja mobilizatsija. O boli [The worker. Domination and form. Total mobilization. About pain]. / transl. from German by A.V. Mikhajlova. St. Petersburg: «Nauka» Publ., 2000. 539 p.

*Kästner E.* Fabian. Istorija odnogo moralista [Fabian. The story of a moralist]. / transl. from German by E. Vil'mont. M.: Khudozh. lit. Publ., 1975. 189 p.

*Kästner E.* Fabian. Die Geschichte eines Moralisten [Fabian. The story of a moralist]. München, 2005. 246 p.

*Keller O.* Döblins Montageroman als Epos der Moderne. Die Struktur der Romane «Der schwarze Vorhang», «Die drei Sprünge des Wang-Lun» und «Berlin, Alexanderplatz» [The montage novel by Döblin as modern epos. The structure of the novels «The black curtain», «The three leaps of Wang-Lun» and «Berlin Alexanderplatz»]. München: Fink, 1980. 284 p.

*Kesten H.* Josef sucht die Freiheit [Josef seeks freedom]. Göttingen: Steidl, 1999.144 p.

*Keun I.* Das kunstseidene Mädchen [The artificial silk girl]. München: List Taschenbuch, 2000. 219 p.

*Kracauer S.* Die Biographie als neubürgerliche Kunstform [Biography as a new bourgeois art form]. Kracauer S. Schriften. Aufsätze 1927–1931

[Writings. Essays of 1927-1931]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. P. 195-199.

*Martjanova I.A.* Kinovek ruskogo teksta: paradoks literaturnoj kinematografichnosti [The age of cinema in Russian text: paradox of cinematic writing]. St. Petersburg: SAGA Publ., 2002. 236 p.

*Prümm K.* Neue Räume, neue Blicke [New spaces, new sights]. Literarische Moderne [Literature of Modernism]. Berlin: Walter de Gruyter, 2007. P. 473-486.

*Roth J.* Die Rebellion. Frühe Romane [The rebellion. Early novels]. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1984. 702 p.

*Roth J.* Emile Zola – Schriftsteller ohne Schreibtisch (Antwort auf eine Umfrage zum 25. Todestag) [Emile Zola – an author without a desk (answer on a survey dedicated to the 25th date of death)]. Roth J. Das journalistische Werk 1924-1928 [The journalistic work]. Köln: Kiepenheuer&Witsch, 1989. P. 823-825.

*Segeberg H.* Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914 [Literature in the era of media. Literature, technique and media since 1914]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003. 448p.

### NOVELS OF «NEW OBJECTIVISM» WITHIN THE CONTEXT OF CINEMATOGRAPHIC WRITING

**Olga A. Dronova**

Associate Professor in the Department of Foreign Philology and Linguistics  
Tambov State University

The article considers the specificity of cinematographic writing in the novel of «new objectivism». Development of this movement in German literature takes place in 1920s, which is the period of cinematography's heyday. Cinematographic techniques of writing can be found in works of all significant authors of that period, due to their wish to create contemporary art based on reliable evidence. The ethical requirement for an artist to «be truthful» is connected with the principle of objectivity of representation, which is close to the technical reproduction made with a video camera. According to the requirement of antipsychologism, specific to «new objectivism» and formulated in the «Berlin Programme» by A. Döblin, psychological motivation of characters' behaviour should be replaced with «cinematographic style» of depicting people and the world. In the novel of «new objectivism» the emphasis on visibility is combined with a drastic reduction of psychologism, conversion of a character into the instance fixing the outer world. The main character in most novels of «new objectivism» is an observer. The novel «Berlin Alexanderplatz» is an example of a cinematographic montage novel, where eyesight gets a symbolical interpretation. In the novel «Fabian» by E. Kastner the replacement of introspection with external impressions is a way to show the crisis of the character against the backdrop of the crisis of society. The novel by I. Keun «The Artificial Silk Girl», where the narrator turns her life into a cinematographic diary, is analysed within the context of cinematographic writing.

**Key words:** new objectivism; cinematographic writing; visibility; montage; narration; psychologism; novel.