

УДК 821.112.2

## ОТ ГОСТИНИЦЫ ДО СЪЕМНОЙ КАЗАРМЫ: МОТИВ ДОМА В РОМАНАХ «НОВОЙ ДЕЛОВИТОСТИ»

**Ольга Александровна Дронова**

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

Тамбовский государственный университет им. Г. Р. Державина

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

В статье рассмотрен мотив дома в романах «новой деловитости», реализуемый в образах отеля, съемной комнаты и съемной казармы. Материалом исследования стали романы Й. Рота «Отель Савой», Э. Кестнера «Фабриан» и И. Койн «Девушка из искусственного шелка». Изучение мотива дома в романах «новой деловитости» опирается на современные исследования пространственных образов в модернистской литературе, представляющей отель как тип пространства, идеальный для человека эпохи модернизма, существующего вне традиций. Пространственные образы отеля, съемной комнаты и съемной казармы близки по нескольким признакам. Помимо того что герой проживает в них временно, их объединяет отсутствие связи пространства дома и индивидуальности героя, ситуация разрыва с семейными традициями, проницаемость частного пространства, а также то, что это пространство моделирует особый тип взаимоотношений с людьми, сочетающий в себе близость и отстраненность. Мотив временного дома связан, с одной стороны, с мотивом постоянного движения героя «новой деловитости», а с другой – с мотивом ожидания, неспособности принять решение относительно своей будущей судьбы. В статье высказана гипотеза о том, что образ временного дома в «новой деловитости» предстает, скорее, как кризисный феномен, включающий в себя социальную и индивидуальную составляющие. Временный дом героев становится отражением переходной эпохи, в которую свобода и независимость героя сопряжены с одиночеством и бездействием.

**Ключевые слова:** роман; «новая деловитость»; модернизм; мотив дома; кризис; индивидуальность; мотив ожидания.

doi 10.17072/2037-6681-2016-3-94-102

Дом, домашний очаг, родовое гнездо – один из архетипических образов мировой культуры. Дом включен в ряд оппозиций своего и чужого, внешнего и внутреннего пространств. По мнению Ю. М. Лотмана, в нем концентрируются представления о «своем, безопасном, культурном, охраняемом покровительственными богами» пространстве [Лотман 2004: 313]. Важным архетипическим представлением является противоположность дома и «антидома» как пространства «чужого», попадание в которое может означать «временную смерть» [там же]. Образ дома играет огромную роль в культуре XIX в., бывшего, по мнению исследователей, «золотым веком приватности», воплощением которой служил дом бюргерской семьи [Fuhrmann 2008: 107]. Домашний очаг был средоточием жизни семьи, представлял собой важнейшую жизненную ценность. Европейский реализм с интересом вгля-

дывался в очертания домашнего быта современников, при этом вещный мир становился одним из важнейших способов выражения индивидуальности героя. Важное значение образ дома имеет для немецкой культуры, осмысленный в произведениях классических авторов – Гёте, Фонтане, Томаса Манна: дом стал для них пространством частной жизни, местом, где человек существует в системе родственных отношений, где история семьи и индивидуальность каждого ее представителя оставляет свои следы в жизненном укладе и деталях домашнего быта. Усиливающийся в культуре рубежа веков интерес к теме гибели дома не отменяет его восприятия как пространства гармонии и защиты, утрата которого знаменует собой трагедию.

Модернистская культура, воспринимающая разрушение традиционного жизненного уклада, переосмысление устойчивой системы ценностей

в послевоенном европейском обществе, обнаруживает интерес к новым пространствам бытия человека. Одним из таких новых пространств, совмещающих приватность как традиционную характеристику дома и анонимность как черту современного урбанистического стиля жизни, становится отель, ставший местом действия в прозе Франца Кафки, Томаса Манна, Эрнеста Хемингуэя, Йозефа Рота и других авторов. Представляя собой метаморфозу дома, в отличие от родового гнезда, отель становится временным пристанищем, не несущем на себе отпечатка истории семьи. Сохраняя такую черту дома, как приватность, пространство отеля утрачивает связь с индивидуальностью постояльца. Характерным свойством этого пространства становится возникающая в нем особая система коммуникаций: постояльцы находятся среди людей, но не имеют с ними личных взаимоотношений, сохраняя анонимность.

Исходя из этого, многие исследователи говорят об отеле как идеальном пространстве для человека модернистской эпохи, 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 чего «положение гостя отеля становится символом экзистенциального отчуждения современного человека от всего, включая самого себя» [там же]. Как «пространство модернизма» характеризует отель и немецкий исследователь Н. Вихард, говоря о том, что это пространство несет в себе «неясность и пронизываемость» [Wichard 2007: 69]. Пространство временного пребывания постояльца отеля символически концентрирует в себе проблематику отчуждения современного индивидуума, его погруженность в аппарат бытия и, в конечном счете, его бездомность.

«Новая деловитость» – течение, доминировавшее в немецкой литературе 1920–начала 30-х гг., – была направлена на осмысление модернизации немецкого общества, затронувшей, так или иначе, все сферы частной и общественной жизни немцев. Большой интерес у авторов «новой деловитости» вызывают пространства, могущие быть, с нашей точки зрения, объединены признаком временности бытования героя в нем. Практически все герои «новой деловитости» живут либо на съемной

квартире, либо в отеле. Обладая своей спецификой, временные пространства жилья обнаруживают схожие черты: они подчеркивают ситуацию нестабильности, неустойчивости, в которой находится герой «новой деловитости», как правило, не имеющий прошлого или отвергающий его и не различающий контуров будущего. Так, помимо социальной составляющей, неизменно моделирующей пространство романа «новой деловитости» вслед за натурализмом, в художественном мире романов актуализируется оппозиция традиционного и современного жизненных укладов, одним из воплощений которого является временный дом героя.

Роль частного пространства в романах «новой деловитости» рассмотрена культурологом И. Лауффер («Поэтика частного пространства», 2011). Исследовательница отмечает важность дискурса о современном стиле быта в 20-е гг., о котором размышляли не только архитекторы, но и художники и писатели, отражением которого стали в том числе и романы «новой деловитости». основополагающая идея работы – связь между жилым пространством и идентичностью героя «новой деловитости», поскольку, по мнению И. Лауффер, несмотря на принципы деиндивидуализации и антипсихологизма, характерные для «новой деловитости», романы этого периода обращены именно к построению идентичности героя в модернизированном контексте, к «возможностям и трудностям, 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, Лауффер считает ключевым моментом потребность героя в собственном пространстве, обладая которым он способен выстроить отношения с самим собой и другими [ibid.: 315] и приходит к выводу, что создаваемые в романах З. Кракауэра, Й. Рота, Г. Фаллады, И. Койн и М. Кесселя частные пространства являются тем единственно возможным местом, где человек новой эпохи может построить новую идентичность в отрыве от традиций и общественных установлений.

С идеей исследовательницы о том, что образ частного пространства в романах «новой деловитости» очень важен для создания образа героя, следует несомненно согласиться. Вместе с тем, трактовка дома в работе Лауффер не лишена некоторой односторонности, поскольку в основном она обходит стороной кризисы, с которыми сопряжено существование персонажа в изображаемых «новой деловитостью» «современных» пространствах, а концентрирует внимание на

возможности быть в них независимым. Насколько попытки построения героями своей идентичности в «новой деловитости» могут быть названы успешными? Наиболее значимые романы этого течения так или иначе отражают проблему социальной и личностной деградации героя. Можно ли истолковать бытование героя в безликом пространстве временного жилья как построение собственной идентичности или, напротив, как растворение в анонимной массе, отказ от собственной истории и возможность строить прочные отношения с окружающими? На наш взгляд, романы «новой деловитости» балансируют между во многом противоположными оценками нового жизненного уклада в общественной и частной жизни и столь же противоречивой в них является трактовка мотива временного дома.

Одним из ранних осмыслений временного жилья в «новой деловитости» является образ отеля «Савой» в одноименном романе Йозефа Рота («Hotel Savoy», 1924). Стоит отметить, что сам Рот большую часть жизни прожил в гостиницах и в очерке «Прибытие в отель» («Ankunft im Hotel», 1929) пишет об отеле как о своей родине [Roth 1994: 3]. Вернувшийся из плена офицер австрийской армии Габриэль Дан останавливается в отеле «Савой» неназванного восточно-европейского городка, несмотря на то, что у него в этом городе есть родственники. Вначале герой воспринимает отель как свой дом, ведь он сулит европейский комфорт, а номер представляется ему таким же родным, как комната, где он провел свое детство. Привлекательность отеля для Габриэля Дана определяется возможностью полностью отрешиться от прошлого, сбросить свои прежние ипостаси. В тот момент, когда герой поднимается на лифте в свой номер, он мысленно оставляет свое прошлое где-то далеко внизу: «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 достигнут» [Roth 2012: 11]. В то же время жизнь в отеле дает герою ощущение безграничных возможностей: «Я мог явиться в отель «Савой» с одной рубашкой и покинуть его в качестве владельца двадцати чемоданов, оставаясь неизменным Габриэлем Даном» [там же]. Таким образом, отель – это идеальное пространство для человека, живущего здесь и сейчас, отбрасывающего свое прошлое как маску, но остающегося при этом самим собой.

Габриэль Дан так или иначе родственен всем героям раннего Йозефа Рота, которых Т. Хартманн называет «идеальными скитальцами» [Hartmann

2006: 168]. Они находятся в состоянии движения между европейскими странами, бегства от собственного прошлого, движения, не имеющего конкретной цели. Бездомность героев Рота получает различное истолкование в исследованиях его творчества. Так, В. Седельник отмечает, что героям ранних романов Рота свойственна «меланхолическая, с налетом фатализма, эйфория обреченного на бегство без конца» [Седельник 2003: 175]. Хотя их странничество «большой частью вынужденное, но частично и добровольное», Седельник склонен оценивать ситуацию героя Рота как трагическую: «растерянность, смятение, обреченность на блуждание в непонятном, враждебном мире» [там же: 176]. Другие авторы интерпретируют странничество героев Рота преимущественно как сознательный выбор. Так, В. Мюллер-Функ видит основу мировоззренческой позиции Рота в том, что его герои способны к постоянному изменению и развитию: «Так субъективность становится возможной только там, где человек ни в сфере теории – как интеллектуал, ни практики – как буржуазный филистер не определяет своего места...» [Müller-Funk 2012: 54]. Эту идею поддерживает и Т. Хартманн, утверждая, что «бесприютность» героев Рота, особенно героев его ранних романов, «не только трансцендентная, но и практическая бездомность» получают «позитивную коннотацию» [Hartmann 2006: 169]. Инес Лауффер, говоря об отеле «Савой», также склонна оценить его как единственное пространство, где можно вести частную жизнь – как «убежище от частных, семейных и общественных установлений» [Lauffer 2011: 172], где Дан смог исполнить свою мечту – стать писателем, наблюдающим за жизнью других, ведь его отчеты о посетителях для миллионера Блумфельда подобны романам.

С другой стороны, пространство отеля в романе «Отель Савой» получает достаточно противоречивую оценку именно в связи с категорией свободы. Да, постоялец лишается здесь связи с собственным прошлым, семьей и всеми обязательствами. Но полную свободу герой ощущает только в первые часы пребывания в отеле. Проснувшись вечером в день прибытия в своем номере, Дан видит на его двери объявление о правилах поведения от владельца гостиницы – таинственного Калегуропулоса. Это объявление немедленно разрушает ощущение укрытости частного пространства комнаты: Дан не может жить в ней по своему распорядку. Пространство отеля «Савой» четко отражает социальную иерархию: нижние этажи заняты обеспеченными клиентами, а наверху живут бедняки. Сам Дан обитает на шестом этаже, а всего их семь, лишь

небольшая грань отделяет его от нищеты. Нижние этажи не только отличаются своим убранством, часы показывают там другое время – по хитрости Калегуропулоса они отстают, ведь богачи располагают временем. На седьмом этаже, где живут танцовщица Стасия и клоун Санчин, помещение напоминает чем-то зловещие пространства Кафки, в каждое мгновение меняющие свои пропорции. Отель «Савой» таким образом становится не пространством независимости, а моделью общества в миниатюре, в котором невозможно укрыться от социального неравенства.

Проницаемость частного пространства связана с тем, что постояльцы живут в непосредственной близости, наблюдая друг за другом. Дан слышит шаги Стасии на потолке своей комнаты, и потолок кажется ему прозрачным. Сам он ловит на себе постоянно зловещий взгляд лифтера Игнаца, который и является тем самым владельцем гостиницы, таинственным Калегуропулосом, и присутствие которого заставляет Дана испытывать неловкость в отношениях со Стасией. Внутри своего номера бедняки не могут управлять собственным вещным миром: в их номерах проводятся ревизии и изымаются запрещенные вещи, кроме того, они опасаются воров. Поэтому вещи обитателей отеля не имеют своего постоянного места: так, Стасия прячет в своей комнате запрещенную спиртовку каждый день в разные места – в коробку из-под шляпы или в муфту. У Санчиных вещи кочуют по каморке, и ее хозяйка постоянно занята то поиском спичек, то ключей. Вещи используются не по назначению – так, жена Санчина спарывает его бритвой пуговицы, а чай приходится запиравать от воров в чемодане. Таким образом, порядки Калегуропулоса не только не позволяют упорядочить мир частного пространства, а, наоборот, вносят в него хаос, заставляя постояльцев искать способы их избежать. Даже после смерти Санчина правила отеля вносят абсурдность в происходящее: мертвое тело не может находиться в нем, поэтому гроб с телом Санчина лежит позади сцены театра варьете. Все это в восприятии Дэна превращает обитателей отеля в его заключенных. Метафора тюрьмы усиливается тем, что жильцов зовут не по именам, а по номерам их комнат. Но главным образом несвободы становятся чемоданы, обвитые цепью и запертые на ключ, – Игнац заставляет должников отдавать чемоданы в залог до тех пор, пока должник не расплатится.

Так постепенно отель приобретает черты антидома, дома смерти, особенно после смерти Санчина, заставившей Дана проникнуться ненавистью к нему: «...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].

Помимо темы несвободы, другая важная тема романа, непосредственно связанная с пространством отеля, – это проблема одиночества героя и его связей с окружающими. Семейные узы отвергаются Даном, он нерешителен в отношениях со Стасией, но одиночество вовсе не является его сознательным выбором. Более того, Дан тяготеет им, так как оно лишает смысла практически любое решение или поступок, прежде всего, возвращение домой – ведь героя никто не ждет. Говоря со Стасией о своем писательстве, Дан называет одиночество причиной того, что он не может писать: «Я сам не знаю, что я 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» [там же: 24]. Именно война заставила Дана осознать собственное одиночество перед лицом смерти, и он так и не смог избавиться от этого ощущения. Глядя на толпы вернувшихся с войны, Дан испытывает горечь из-за того, что все они похожи друг на друга, и он не смог бы узнать человека, который был на фронте рядом с ним. В беседе с революционером Звонимиром Пансиным, которого Дан считает своим другом, Дан признается, что его не волнуют социальные преобразования, ведь он одиночка, и связывает это чувство с опытом войны: «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» [там же: 68]. Дан испытывает чувство вины из-за того, что на войне привык к страданиям других и они не вызывали в нем должного отклика или боли.

Вопрос Звонимира заставляет Дана осознать, что если он и живет в мире отношений, то это отношения с обитателями отеля «Савой», потому что он разделяет их судьбу. То есть Дан ощущает себя частью некоей общности, хотя его отношения с постояльцами нельзя назвать дружбой или любовью. Дан одновременно чужой им и в то же время живет с ними бок о бок, что определено своеобразием отеля как пространства жизни. Он испытывает тоску по Стасии, но она для него как будто лишена индивидуальности: «на свете существует много девушек с каштановыми волосами, большими серыми, умными глазами и длинными темными ресницами, маленькими

ножками в серых чулках» [Рот 2012: 58]. Когда Дан находит случайную работу грузчика вместе со Звонимиром, ему представляется, что он больше не эгоист, потому что разделяет тяжелый труд с другими носильщиками. Вместо живых человеческих отношений Дан способен лишь ощущать себя частью какой-то группы, участвуя в коллективном опыте, чувствуя себя не вместе с ними, но одним из них.

Отель обладает странной властью над героем, который несколько раз порывается уехать, но расстанется с ним только тогда, когда отель сгорает во время восстания. Временная остановка героя на его пути грозит превратиться в постоянное состояние, поскольку эта неустойчивость положения дает оправдание пассивности, лишая смысла любые прочные отношения и в то же время давая ощущение возможности в любой момент все изменить. Поэтому помимо отеля герой проводит время на вокзале, вблизи движения, или смотрит вместе со Звонимиром за уходящими возвращенцами, испытывая иллюзию того, что движется вместе с ними. Таким образом, в романе Рота отель предстает не столько как пространство, где герой сознательно выбирает свободу и независимость от условностей. С учетом того что перед нами человек, мотивация жизнестроительства которого обесценена опытом войны, тяготящегося одиночеством и откладывающего момент выбора в пользу того или иного пути, то этому состоянию героя отель соответствует как место, где возможно вечное ожидание, избавление от которого происходит лишь в силу обстоятельств.

Происходящие в период Веймарской республики модернизация и технизация всех сфер жизни затронули в том числе и архитектуру, и устройство дома. Именно на 20-е гг. приходится деятельность объединения Баухауз, выдвинувшего принцип функционализма во главу угла. Огромное влияние оказывали на современный быт в целом идеи французского архитектора Ле Корбюзье, с простыми геометрическими формами, открытыми и светлыми внутренними пространствами. О философии современного интерьера много рассуждал Вальтер Беньямин в работах 1920–30 гг. Одним из лейтмотивов его рассуждений является традиционно оставляемый в интерьере «след» владельца дома. 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 друзьями и родными. Важной деталью его внешнего облика становится шляпа, позволяющая всегда скрыть свое «я» и 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 квартиру, то в третьей говорится о том, что нужно заходить в любой дом во время дождя и садиться на любой стул, но «не засиживаться». Мотив «стирания следов» означает полное отречение от своего «я», требующее даже не иметь могильного камня с именем и датой смерти, которые могут «выдать» владельца.

В эссе «Жить без следа» Беньямин говорит о том, что жилью в XIX в. полностью носило на себе отпечаток владельца, что выражалось в мелких деталях, создающих уют, – например, покрывала с вышитыми монограммами. В этой обстановке человек оказывался во власти привычки, которую был вынужден продолжать, а любая незначительная поломка какого бы то ни было предмета воспринималась как «стирание» следа собственной жизни. Современная архитектура, использующая стекло и металл, делает «оставление следа» не таким простым. Беньямин не идеализирует быт прошедших эпох, он лишь констатирует изменения, привнесенные новой архитектурой [Benjamin 1991: 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].

О другой важной метаморфозе современного жилья Беньямин пишет в работе «Возвращение фланера» («Die Wiederkehr des Flaneurs», 1929). Для современного фланера, бродящего 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 должна преобладать прозрачность, транспарентность [Benjamin 1991: 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 Бенямина 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.

Ближе всего к типу фланера, для которого городское пространство в большей степени его дом, нежели его комната, – Якоб Фабиан, герой одноименного романа Эриха Кестнера. Фабиан снимает «чужую, богом забытую комнату» [Kästner 2005: 46] у вдовы Хольфельд, в которой кроме книг нет никаких деталей, подчеркивающих его «след» в этом пространстве. Приехавшая из провинции подруга Фабиана, Корнелия, не готова к образу жизни, в котором частное пространство лишено индивидуальных черт и своей истории, и поэтому испытывает страх перед новым жильем, в котором «не отзывается эхом» никакое слово или воспоминание [ibid.: 101]. Фабиан шутит о том, что посылает самому себе каждый день срочную телеграмму с текстом «Вставай с кровати», чтобы его разбудила из-за нее квартирная хозяйка. Отношения, возникающие в пространстве съемного жилья, сродни тем, которые строятся в пространстве отеля: простые бытовые ритуалы частной сферы заменены формальными отношениями с хозяйкой и соседями, совмещающими в себе близость и отчужденность. Комната в Берлине превращается в некое подобие дома, лишь когда Фабиана посещает мать. Пространство дома, таким образом, открыто и проницаемо для чужих глаз. Стертость границы частной жизни в романе Кестнера обозначена и тем, что дом оказывается открытым для постоянного шума, звуков большого города. Даже читая книгу, Фабиан продолжает наблюдать за городским движением. Он не укрывается в своей комнате, напротив, в горькие минуты покидает свой дом и отправляется бродить или ездить по Берлину. Желание куда-то двигаться, уехать на какой-то момент становится для героя утешением, но на самом деле положение героя остается неизменным. Бесцельное движение – просто другая сторона ожидания, обратная сторона стагнации, так как смена пространств ничего не меняет в состоянии Фабиана.

Одной из наиболее важных проблем романа «Фабиан» – как и в романе «Отель Савой» и в

«новой деловитости» в целом – является проблема ожидания, обусловленного личным кризисом героя и кризисным состоянием мира. В романе Кестнера присутствует образ «зала ожидания», характеризующего состояние всей Европы, замершей перед чем-то страшным. Фабиан и оправдывает свое бездействие кризисом, и тяготеет собственной пассивностью, а его временный дом становится пространством, отражающим это состояние.

Образ зала ожидания – один из центральных пространственных образов в романе И. Койн «Девушка искусственного шелка» («Das kunstseidene Mädchen», 1932), героиня которого также оказывается не в силах выбрать свое будущее. Название этого романа изначально звучало как «Девушка без пристанища», поскольку на протяжении всего романа Дорис тоскует «по настоящему дому» [Keun 2000: 131]. После бегства из родного города героиня оказывается в зале ожидания на берлинском вокзале Цоо, так и не обретя своего дома в Берлине. Подобно другим временным домам в «новой деловитости», в романе Койн пространство частного жилья также не предстает закрытым. Уже в первом эпизоде, когда героиня решает вести дневник, чтобы писать обо всех кажущихся ей особенными событиях своей жизни, комната в её воображении представляется чем-то вроде сцены. После переезда такой сценой становится весь Берлин, резко контрастирующий с пространствами временного дома, в которых оказывается героиня. Дорис вынуждена жить в крохотных каморках своих знакомых, так что пространство приватности съживается до минимума, а интерьер его предельно скромно и лишен индивидуальных знаков. Если берлинский экстерьер – это пространство игры, «блеска» и роскоши, которыми героиня не перестает восхищаться, то интерьер – это место, где в условиях предельной скученности открывается все неприглядное. В городе Дорис полностью растворяется во впечатлениях от людей, витрин, вывесок, кафе, дающих ей ощущение собственной значимости. Внутри комнаты она сталкивается с одиночеством, нищетой, преступлением и отчаянием. Как и у других авторов, пространство дома здесь не предстает как место защиты, напротив, все трагедии происходят в этих крошечных комнатах. Контраст между внешним и внутренним пространствами особенно ощутим в эпизодах, посвященных слепому соседу Дорис, Бреннеру, квартира которого фактически ограничена кухней. Но жизнь в меблированной комнате в представлениях Дорис еще хуже, ведь здесь становишься «подлым образом» одинокой [ibid.], и Дорис не знает, как ей жить в полном

одиночестве, «без заботливых слов и звуков» [Keun 2000: 135].

Дорис хочет почувствовать свою принадлежность не просто какому-то дому, но большому городу в целом. Подобно другим авторам, Койн пишет о том, что в пространстве большого города каждый человек ощущает свою потерянность: «Берлин великолепен, но он никому не дает чувства родины, ведь он закрыт» [ibid.: 88]. Схожие мысли находим у М. Кесселя в романе «Фиаско господина Брехера» («Herrn Brechers Fiasko», 1932): «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» [Kessel 1956: 323].

Особую роль пространство дома играет в романах, где речь идет не о героине-одиночке, а о жизни семьи. Нехватка жилья была одной из наиболее острых социальных проблем в период Веймарской республики. Бедные слои населения жили на съемных квартирах, и часто на небольшом пространстве ютились многие члены семьи, представители разных поколений, родственники, иногда другие квартиранты. В пролетарских семьях такое положение вещей существовало и до войны, но для бюргеров подобные условия были показателем снижения их социального статуса. Социальные романы «новой деловитости» обращаются к проблеме, когда в условиях чрезмерной, противоестественной близости нарушаются связи между членами семьи, акцентируется мотив лжи и сокрытия истины.

Практически во всех социальных романах «новой деловитости» присутствует образ съемной казармы – дешевых квартир для самых бедных, который вызывает ужас у героев не столько из-за скудной обстановки, сколько из-за полной утраты приватности, если придется жить в этом пространстве. Описание съемной казармы есть и в романах И. Койн, и в романе «Маленький человек – что дальше» Г. Фаллады; этот образ является центральным в романе Э.Э. Нота, так и называемом «Съемная казарма» («Die Mietskaserne», 1931), где казарма – это антидом, который держит всех своих обитателей в плену нищеты. Отсутствие частного пространства в съемной казарме ведет к отказу от права на индивидуальность, растворению в массе, погружению в нищету. Если съемная квартира выступает как пространство, где индивидуальность растворяется в анонимных структурах, то съемная казарма – это место, где она обречена на деградацию.

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 – 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, говоря словами Йозефа Рота, «бегство без конца». Благодаря этому 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 возможности выстраивать прочные отношения с окружающими, а также строить определенные планы на будущее. Мотивом, объединяющим все частные пространства в романах «новой деловитости», становится мотив ожидания, сближающий героя, находящегося в растерянности, с обществом в целом, переживающим переходный период.

#### Список литературы

Беньямин В. Париж, столица девятнадцатого столетия // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / предисл., сост., пер. и примеч. С.А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. С. 141–162.

Брехт Б. Стихотворения. Рассказы. Пьесы / пер. с нем. М.: Худож. лит., 1972. 815 с.

Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство – СПб, 2004. С. 150–390.

Рот Й. Отель Савой / пер. с нем. Г. Генкеля. М.: Ad Marginem, 2012. 128 с.

Седельник В. «Бегство без конца». О прозе Йозефа Рота // Вопросы литературы. 2003. № 5. С. 174–198.

Benjamin W. Die Wiederkehr des Flaneurs / Benjamin W. Gesammelte Schriften. Bd. III. Kritiken und Rezensionen. Frankfurt/M: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1991. S. 194–199.

Benjamin W. Spurlos wohnen/ Benjamin W. Gesammelte Schriften. Bd. IV. Kleine Prosa. Baudelaire Übertragungen. Frankfurt/M: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1991. S. 427–428.

Fallada H. Kleiner Mann – was nun? Berlin, Weimar: Aufbau, 1982. 422 S.

Fuhrmann B., Wencke M., Rajkay B., Weipert M. Geschichte des Wohnens. Vom Mittelalter bis heute. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008. 160 S.

Hartmann T. Kultur und Identität. Szenarien der Deplatzierung im Werk Joseph Roths. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2006. 213 S.

Kästner E. Fabian. Die Geschichte eines Moralisten. München: Deutsche Taschenbuch Verlag, 2005. 246 S.

Kessel M. Herrn Brechers Fiasko. Berlin, Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1956. 486 S.

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

Lauffer I. Poetik des Privattraums. Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011. 352 S.

Mattias B. The hotel as setting in early 20<sup>th</sup> century German and Austrian literature. Checking in to tell a story. N.Y.: Camden House, 2006. 252 p.

Müller-Funk W. Joseph Roth. Besichtigungen eines Werkes. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., 2012. 202 S.

Noth E.E. Die Mietskaserne. Darmstadt: Verlag Huber Frauenfeld, 1982. 319 S.

Roth J. Ankunft im Hotel / Roth J. Werke Bd. 3. Das journalistische Werk 1929–1939. Frankfurt am Main und Wien: Büchergilde Gutenberg, 1994. S. 3–6.

Wichard N. Wohnen und Identität der Moderne. Das erzählte Hotel bei Fontane, Werfel und Vicky Baum// Kohns O., Roussel M. Einschnitte. Identität in der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. S. 67–83.

## References

Benjamin W. Parizh, stolica devjatnadcatogo stoletija [Paris, capital of the nineteenth century]. Benjamin W. *Proizvedenie iskusstva v jepohu ego tehničeskoy vosproizvodimosti* [The work of art in the age of mechanical reproduction]. Introduction, compilation, translation and notes by S. A. Romashko. Moscow, Medium Publ., 1996. P. 141–162.

Brecht B. *Stihotvorenija. Rasskazy. P'esy* [Lyrics. Stories. Plays]. Translated from German. Moscow, «Hudozhestvennaja literatura» Publ., 1972. 815 p.

Lotman Ju.M. Vnutri mysljashih mirov [Inside the thinking worlds]. Lotman Ju.M. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg, «Iskusstvo – SPB» Publ., 2004. P. 150–390.

Roth J. *Otel' Savoj* [Hotel Savoy]. Transl. from German by G. Genkel'. Moscow, Ad Marginem Publ., 2012. 128 p.

Sedel'nik V. «Begstvo bez konca». O proze Jozefa Rota[“Endless flight”. On Joseph Roth's prose]. *Voprosy literatury*. 2003. № 5. P. 174–198.

Benjamin W. Die Wiederkehr des Flaneurs [The return of the Flaneur]. Benjamin W. *Gesammelte Schriften. Bd. III. Kritiken und Rezensionen* [Col-

lected works. Part III. Criticism and reviews]. Frankfurt/M: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1991. P. 194–199.

Benjamin W. Spurlos wohnen [To live without leaving traces]. Benjamin W. *Gesammelte Schriften. Bd. IV. Kleine Prosa. Baudelaire Übertragungen* [Collected works. Part IV. Little prose. Baudelaire]. Frankfurt/M: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1991. P. 427–428.

Fallada H. *Kleiner Mann – was nun?* [Little man, what now?]. Berlin, Weimar: Aufbau, 1982. 422p.

Fuhrmann B., Wencke M., Rajkay B., Weipert M. *Geschichte des Wohnens. Vom Mittelalter bis heute* [History of living. From the Middle Ages till now]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008. 160 p.

Hartmann T. Kultur und Identität. Szenarien der Deplatzierung im Werk Joseph Roths [Culture and identity. Scenarios of displacement in works by Joseph Roth]. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2006. 213 p.

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

Kessel M. *Herrn Brechers Fiasko* [Mr. Brecher's fiasco]. Berlin, Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1956. 486 p.

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

Lauffer I. *Poetik des Privattraums. Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit* [Poetics of the private space. The architectural living discourse in novels of the “new objectivity”]. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011. 352 p.

Mattias B. *The hotel as setting in early 20<sup>th</sup> century German and Austrian literature. Checking in to tell a story*. NY: Camden House, 2006. 252 p.

Müller-Funk W. Joseph Roth. Besichtigungen eines Werkes [Joseph Roth. Survey of works]. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., 2012. 202 p.

Noth E.E. Die Mietskaserne [The rented barrack]. Darmstadt: Verlag Huber Frauenfeld, 1982. 319 p.

Roth J. Ankunft im Hotel [Arrival in the hotel]. Roth J. *Werke. Bd. 3. Das journalistische Werk 1929-1939* [Works. Volume 3. Journalist writings 1929-1939]. Frankfurt am Main und Wien: Büchergilde Gutenberg, 1994. P. 3–6.

Wichard N. Wohnen und Identität der Moderne. Das erzählte Hotel bei Fontane, Werfel und Vicky Baum [Living and identity of modernity]. Kohns O., Roussel M. *Einschnitte. Identität in der Moderne* [Insights. Identity in modernism]. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. P. 67–83.



**FROM THE HOTEL TO THE RENTAL HOUSING:  
THE MOTIF OF HOME IN NOVELS OF THE “NEW OBJECTIVITY”**

**Olga A. Dronova**

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

The article examines the motif of home in novels of the “new objectivity”, which is embodied in images of a hotel's room, a room to rent and rental barracks. In the course of research we studied the novels “Hotel Savoy” by J. Roth, “Fabian” by E. Kastner and “The artificial silk girl” by I. Keun. The research into the motif of home in novels of the “new objectivity” is based on modern studies on spatial structures in modernist literature, which consider a hotel as a type of space perfect for the man of the modern era, who is living outside of the existing traditions. The images of the hotel, rental room and barracks are close due to several common features: the hero is living there temporarily; there is no connection between the space of the house and the hero's individuality; living there means breaking with family tradition; these spaces make privacy permeable and establish the type of relationship between people combining intimacy and detachment. The motif of the temporary house is connected, on the one hand, with the motif of the hero's constant movement and, on the other hand, with the motif of waiting, the hero's inability to make a decision about his future. The article puts forward the hypothesis that the image of the temporary home appears in the “new objectivity” as a crisis phenomenon, which includes social and individual components. The heroes' temporary house reflects the era of transition, when the freedom and independence of the hero are associated with loneliness and inaction.

**Key words:** novel, “new objectivity”; modernism; motif of home; crisis; individuality; motif of waiting.