

УДК 821.11.2-311.4

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА ЛЕОНГАРДА ФРАНКА «ШАЙКА РАЗБОЙНИКОВ»

Аркадий Анатольевич Шевченко

аспирант кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, ул. Букирева, 15. arc.box@mail.ru

Борис Михайлович Проскурнин

д. филол. н., профессор, зав. кафедрой мировой литературы и культуры,

декан факультета современных иностранных языков и литератур

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, ул. Букирева, 15. bproskurnin@yandex.ru

Статья посвящена экспериментам Леонгарда Франка с жанровой формой романа «Шайка разбойников» (1914), включающей элементы социального романа и романа о художнике как модификации романа становления. Комплекс жанровых форм использован автором для повествования об экзистенциальных антагонизмах творческой личности – художника. Дополнительное усложнение структуры романа достигается посредством внедрения жанровых разновидностей романа детства и приключенческого романа. В исследовании подчеркивается, что, несмотря на синтез ряда жанровых элементов, роман Л.Франка представляет собой идеальное художественное целое.

Ключевые слова: Леонгард Франк; роман «Шайка разбойников»; жанровое своеобразие; жанровая модификация; социальный роман; роман о художнике; роман становления; роман детства.

«Шайка разбойников» (“Die Räuberbande”, 1914) Леонгарда Франка (Leonhard Frank, 1882–1961) представляет собой первое обращение автора к романному типу художественного осмысления действительности: «Уже в первом своем романе <...> писатель страстно выступил против несправедливых общественных условий, калечащих человеческую личность, подавляющих или разрушающих индивидуальность» [Затонский 1962: 189]. Ранние художественные произведения Л.Франка структурно и содержательно были близки малым прозаическим формам [Lehmann 1971: 216], в то время как «Шайка разбойников» – роман, над которым писатель работал «трудно и мучительно медленно» [Стеженский 1983: 20], – трактуется как окончательное свидетельство тяготения автора к жанровой парадигме романа. Публикация «Шайки разбойников» в 1914 г. мюнхенским издательством “Georg Müller” не только принесла Л.Франку широкую известность, но и стала отправным пунктом для последующего романного творчества: романы «Шайка разбойников», «Оксенфуртский мужской

квартет» (“Das Ochsenfurter Männerquartett”, 1927) и «Из трех миллионов трое» (“Von drei Millionen drei”, 1932) образуют так называемую «Вюрцбургскую трилогию», объединенную единым топом (город Вюрцбург). «... Романы написаны в разное время и едва ли были задуманы Франком как единое целое, как трилогия, однако читатель не может не обнаружить в них известной общности, как идейной, так и художественной» [Знаменская 1970: 7].

Анализируя специфику литературного творчества Леонгарда Франка и художественные особенности романа «Шайка разбойников», большинство исследователей ссылаются на достижения немецкой литературной традиции. Н.С.Лейтес, например, полагает, что «Шайка разбойников» имеет два мощнейших художественных истока: с одной стороны – усвоение и творческую адаптацию (с чертами стилизации) наследия немецких романтиков (проблемно-тематические компоненты произведений), с другой – следование реалистическим образцам творчества А. Дёблина и Г. Фаллады (с точки зрения

художественной экспликации образного строя) [Лейтес 1975: 97–99]. Более того, смысловая перегруженность топоса (город Вюрцбург в «Шайке разбойников») и элементы его персонификации позволяют Н.С. Лейтес говорить, применительно к роману Леонгарда Франка, об областнической литературе [там же: 99].

Д. В. Затонский выстраивает более широкие аналогии и причисляет к литературным предшественникам Леонгарда Франка Г.Я. К. Гримельсгаузена, представителей творческого объединения «Бури и натиска» (нем. “Sturm und Drang”) и немецкого романтизма. Л. Франк выполняет «посредническую миссию» и транслирует творческий опыт на более поздние стадии национального литературного процесса – литературу ГДР, в частности, на творчество Э. Штриттматтера [Затонский 1962: 187].

Поэтика романа «Шайка разбойников» не поддается однозначному толкованию. Так, Г.Знаменская включает роман в контекст литературы ортодоксального (левого) экспрессионизма, с его установками на конкретное наполнение социальным содержанием, демонстрацию контрастов и «нервной динамичности», фрагментарность и условность изображаемого, эксплуатацию тематики бунта, протеста [Знаменская 1970: 6]. В. Хабиخت, также обращаясь к анализу экспрессионистской специфики «Шайки разбойников» Л. Франка, усматривает в нем авторский интерес к социальной и революционной тематике [Nabicht 2000: 210]. Н.С. Павлова, рассуждая о разрыве Л.Франка с экспрессионистской моделью художественного творчества, «помещает» роман в русло реалистической традиции, «изображающей жизнь в формах самой жизни» [Павлова 1982: 272]. Д.В. Затонский, называя Франка «одним из зачинателей немецкого критического реализма» [Затонский 1962: 187], однозначно фиксирует «принадлежность» «Шайки» к указанному художественному направлению. Н.С. Лейтес подчеркивает, что в романе «Шайка разбойников» «черты экспрессионистской поэтики сочетались с чертами реалистической», при этом реалистическое содержание постепенно получает статус художественной доминанты за счет «нарастания социальной определенности» произведений Л. Франка [Лейтес 1975: 99]. В.И. Стеженский констатирует художественную «ущербность» экспрессионизма, отказывающегося «от изображения жизни в ее конкретности» [Стеженский 1983: 31], и подмечает в романе немецкого писателя конкретику жизнеописания и попытки авторского анализа социальных антагонизмов.

Вслед за Н.С. Лейтес, считающей, что романы Леонгарда Франка «отмечены чертами жанрового новаторства» [Лейтес 1975: 98], обратимся к жанровой структуре романа «Шайка разбойников», распадающейся на три ярко выраженные составные части и имеющей кольцевую композицию.

Условное разделение «Шайки разбойников» на три части детерминировано, в первую очередь, авторским фокусом в изображении персонажей романа. В первой части акцент сделан на описании социума, сконструированного Л.Франком по принципу художественного контраста: обывателям бюргерской среды, погрязшим в пороках и бытовой рутине, противопоставит «шайка разбойников», состоящая из 14 мальчишек. Конфликт идеалов и жизненных позиций формирует в этой части романа фактическую модель двоимирия: посредством авантюры духа и юношеского максимализма ребята этой шайки пытаются вырваться из-под гнета социальных и нравственных пережитков города Вюрцбурга, преодолеть «неподлинное существование» [Столбова 2011: 26] провинциальных обывателей. Выделение второй части романа обусловлено выдвиганием на передний план судьбы одного из представителей шайки – Олдшэттерхенда (Михаэль Фиркант), бросившего вызов общественным стереотипам. Герой пробует найти себя в творчестве: будучи одаренным, Олдшэттерхенд пытается стать художником, но в условиях творческих предрассудков богемы и «обывательского психоза» друзей и близких терпит трагическое фиаско. Третья часть романа возвращает читателей к изображению социума города Вюрцбурга, правда, в измененном состоянии, с «дополнительными качественными приращениями»: нет больше шайки, нет больше двоимирия – некогда юные разбойники предстают теперь «столпами» бюргерского общества, «элементами» обывательской провинциальной «системы».

Роман Леонгарда Франка начинается с описания города Вюрцбурга: «Подводры вдруг покатили по мостовой бесшумно, горожане жестикулировали, шевелили губами, но ни звука не было слышно, воздух и дома дрожали – это загудели, сзывая к субботней вечерне, все тридцать вюрцбургских колоколов. Выделяясь своей мощью, далеко разнесся звон большого соборного колокола; он покрыл все другие звуки и постепенно угас <...> Лучи заходящего солнца озаряли город. Над серым замком, что на вершине холма, повисли пухлые красные облака, в круто сбегавшем вниз Королевском винограднике белели головные платки женщин – начался сбор винограда. Пахло водой, дегтем и ладаном» (с. 25)¹. Создавая почти

визуальное ощущение картин городской жизни, ассоциативную передачу запаха и звука, писатель добивается от изображения максимальной достоверности: Вюрцбург не только становится фоном, местом действия событий в романе, но и обретает собственный образ (во многом автобиографический, так как Вюрцбург – родной город Леонгарда Франка). Накапливая устойчивые признаки топоса, Вюрцбург в «Шайке разбойников» выступает как провинциальный городок, в котором явления нравственной и социальной деградации не только получают массовый и регулярный характер, но и признаются нормой, закономерным способом существования, базирующимся на «поэтизации патриархально-идиллических иллюзий» [Лейтес 1975: 98].

Обращение к нравоописательному роману (в рамках социального романа) подталкивает Леонгарда Франка к внедрению в художественную систему произведения целой галереи персонажей мещанского / бюргерского типа, процветающих в городе Вюрцбурге. Автор наделяет их отрицательными чертами характера, вскрывает их «нравственное уродство»; например, господин Магер – «учитель народной школы, тиран многих поколений мальчишек» (с. 26) (“... der Volksschullehrer und Tyrann vieler Generationen Knaben” [Frank 1971: 8]), отличающийся как чванством, так и жестокостью, которую он методично и беспристрастно применяет к ученикам местной школы. В эту же вереницу персонажей входят и дородный священник, «страдающий плоскостопием», чьи «крутые бока ходили ходуном» (с. 27), и механик Тритт – «человек с холеной рыжей бородкой и холодными зеленоватыми глазами» (с. 30), и стекольщик Иоганн Якоб Штреберле, «шепелявивший и брызгавший сквозь сверкающие зубы слюной» (с. 62), и элегантный саксонец с изящной бородкой – владелец «гигиенического заведения», «поддельвающийся под грубоватые баварские обычаи и не носивший воротничков к костюму и лакированным башмакам» (с. 76), и многие другие персонажи – жители Вюрцбурга. Для усиления характеристик героев – местных обывателей – автор, во-первых, использует сатирически окрашенные детали портрета или манеры поведения, а во-вторых, дает очевидную отсылку к определенному нравственному типу: образы учителя Магера и механика Тритта выражают типажи тирана, деспота; на стекольщика Штреберле навешивается «ярлык» сплетника и подстрекателя; образ рыжего рыбака иллюстрирует добродушного простолюдина; в образе элегантного саксонца отчетливо виден приспособленец и карьерист и т.д. Негативную авторскую оценку получают и образы

церковных служителей – дородный священник и викарий: герои не столько проповедуют религиозные истины, сколько являются наглядным свидетельством морального разложения церкви и ее профанации (например, ухаживания викария «со здоровым румянцем на выступающих скулах» (с. 58) за молодой сестрой Андреаса Штейнбрехера – члена разбойничьей шайки). Обличает автор романа и социальные пороки, проступающие на городских задворках Вюрцбурга: проституцию (образы проституток из Рыбачьего переулочка, образы хозяйки трактира «Чудный вид на Майн» и молодой рыжеволосой девушки), алкоголизм (образ жены учителя танцев), жестокое истребление животных (образы рыбака, мясника). Введение в художественное повествование подобных персонажей позволяет Л. Франку «вскрыть» поведенческие стереотипы и аморальные стандарты в обществе, а также проанализировать их в контексте действий и поступков героев. Одним из наиболее показательных эпизодов, демонстрирующих господство насилия в современной жизни, становится сцена на скотобойне, поражающая своей кровавой жестокостью и уродливостью.

Особенности жизни и быта местного «контингента» легко определяются посредством изучения специфического колорита города Вюрцбурга. Автор подчеркивает праздную городскую атмосферу, способствующую нравственной деградации, и нередко изображает увеселения «шайки разбойников» в различных помещениях (трактир вдовы Беномен, кабачок «Рыбаки», пивная «Экертов садик», корпуса № 7, 11 и 13 публичного дома в Рыбачьем переулочке, трактир «Чудный вид на Майн» и пр.). Леонгард Франк сатирически рисует притязания Вюрцбурга и его обитателей на внедрение технического прогресса (например, городской циферблат с подсветкой, открытие «гигиенических» заведений), демонстрируя очевидную несостоятельность этих идей при снижении культурного и нравственного уровня представителей бюргерства. Вместе с тем «провинциальность» родного города, привычность происходящих событий, безмятежный ход времени, городские народные традиции и ритуалы, памятные места и, наконец, сбор винограда – все это вызывает несомненный трепет в душе писателя: «Франк может чуть ли не самозабвенно любоваться пейзажами родных мест, но и здесь он видит мрачные стороны жизни» [Лейтес 1975: 98].

Схожие чувства автор испытывает и при описании резвых мальчишек – шайки разбойников города Вюрцбурга, жажда свободной жизни которых часто описывается автором юмористиче-

ски [Geerdts 1996: 502]. Изображение обособленной социальной среды несомненно обогащает содержательную сторону романа: так, в произведении проникают темы дружбы, юношеской экзальтации и максимализма, мотивы бунта и протеста, а на жанровом уровне – элементы приключенческого (авантюрного) романа и романа детства. Более того, обращение писателя к детским образам имеет двойную смысловую нагрузку: во-первых, это динамизирует развертывание сюжета (на протяжении романа читатель видит взросление ребят, изменение их жизненных установок и мировоззренческих позиций, разные судьбы, разные поступки, качественные перемены в понимании дружбы и отношении к ней), во-вторых, шайка юных разбойников приобретает статус «контрольной группы» по отношению к социуму Вюрцбурга: помещая мальчишек в ситуацию выбора жизненных альтернатив, Л. Франк словно проверяет, сможет ли кто-то из них изменить свою судьбу и вырваться из обывательской «трясины», достичь реальных высот, самореализоваться и преуспеть в жизни: «Писатель не стремился множить в своих книгах разные характеры, он предпочитал ставить сходный тип в разные условия, сложные ситуации, в которых сущность его могла бы проявиться со всей возможной полнотой» [Стеженский 1983: 31–32]. По мере развития художественного действия он показывает, как иллюзии юных разбойников разрушаются под гнетом обывательской действительности [Jarmatz, Simons 1996: 502].

Образы ребят занимают центральное место в художественной системе первой части романа: сюжетное действие концентрируется вокруг дружбы мальчишек, их действий и поступков, приключений и фантазий. Леонгард Франк изображает банду мальчишек как закрытую группу, широко используя приемы автономизации и даже табуирования. Так, например, почти все мальчишки из банды имеют прозвища: глава шайки – Оскар Беномен – именуется себя Бледным Капитаном; колоритными персонажами шайки выступают Король Воздуха (Ганс Люкс), Писарь (Ганс Видершейн) и Соколиный Глаз (Георг Банг). Прозвища в данном случае имеют конкретные отсылки к статусу (притязания и амбиции Бледного Капитана в качестве главаря; письмовыводитель – будущая профессия Ганса Видершейна и его «должность» в шайке), ассоциативным характеристикам (мечтательность и склонность к романтическому мировидению Ганса Люкса) или физическим дефектам / недугам героя (один глаз Георга Банга был стеклянным и переливался в темноте, когда на него попадал свет). Два героя – Виннету (Андреас Штейнбрехер) и Олдшэттер-

хенд (Михаэль Фиркант) – получили свои прозвища благодаря приключенческим романам (вестернам) немецкого писателя Карла Мая (Karl May, 1842–1912). «Грязная, без обложки, книжца Карла Мая» (с. 56) (“... ein schmutziges Karl-May-Buch ohne Einbanddecke...” [Frank 1971: 66]) небезосновательно фигурирует на страницах романа, косвенно влияя на судьбу Андреаса Штейнбрехера. Важно заметить при этом, что жизненные перипетии взаимоотношений Андреаса и Михаэля развертываются диаметрально противоположно судьбам Виннету и Олдшэттерхенда из романов Карла Мая.

Шайка располагает собственным имуществом и инвентарем: «сигары разной формы и разного качества, выкраденные разбойниками у своих отцов, лежали в коробке для перчаток вперемешку с сигаретами; рядом с ней возвышался копченый пороссячий желудок, за ним в строгом порядке яблоки, груши, яйца, пачка стеариновых свечей, двенадцать пар собственноручно сшитых разбойниками сандалий из толстой свиной кожи <...> полная пивная бочка <...> распоротые картофельные мешки, метла и лопата, а также двенадцать рогов, висевших на стене» (с. 42–43). Она проводит «законспирированные» встречи в «зале» (заброшенная шахта и система подземных тоннелей под Королевским виноградником) – собственном укрытии, убежище, где обсуждаются планы сожжения Вюрцбурга и побега в Южную Америку или на Дикий Запад (Северную Америку), текущие дела и доходы от деятельности шайки. Ребята имеют собственную библиотеку: «На большой этажерке, битком набитой книгами, стояли все разбойничьи, индейские и морские романы, какие только были на свете: "Баварский Гизль, или Повелитель богемских лесов", полная серия из двухсот тринадцати желтых брошюрок по десять пфеннигов каждая, "Атаман разбойников Ринальдони", также в двухстах тринадцати выпусках по десять пфеннигов, "Дело о семи миллионах, или Занзибарский мошенник", "Корабль призраков" Гауффа» (с. 43) и свою «настольную книгу» – «небольшой томик издательства «Реклам»: "Разбойники. Драма в пяти действиях Фридриха фон Шиллера"» (с. 43) (“Auf einem kleinen Eckbrett lag für sich allein ein dünnes Reclambändchen: "Die Räuber. Drama in fünf Aufzügen von Friedrich von Schiller". Das Hausbuch der Bande” [Frank 1971: 41]). Последнее не может не вызвать в сознании читателей аллюзий к романтической традиции [Werner 1973: 227], как и косвенное внедрение (посредством реплик героев, их размышлений и мечтаний, юношеской рефлексии) элементов приключенческого романа, навеянных разбойни-

кам их «литературными кумирами». Как и любое тайное сообщество, шайка разбойников обладает собственным талисманом, «священным животным» – кроликом, «купленным у еврея Мейергейма за тридцать пять пфеннигов» (с. 44). Л. Франк подробно описывает «ритуалы» юной шайки: «опись» новых поступлений и товаров, пение гимна – «разбойничьей песни», заимствованной из драмы Фридриха Шиллера и т. п.

Сложившаяся система отношений внутри общества, сходные детские устремления и иллюзии, общие мотивировки усиливают момент разрыва с макросоциумом (жители города Вюрцбурга) и способствуют процессам обособления и дистанцирования шайки ввиду трактовки образа Вюрцбурга как «действующего лица, властно и жестоко вторгающегося в ребячью жизнь» [Стеженский 1983: 23]. Разбойники позиционируют себя единым целым, открыто противопоставляют себя обществу и пользуются непререкаемым авторитетом в детской среде.

Автор изображает членов разбойничьей шайки в трех художественных проекциях: в отношениях друг с другом, с семьей и с остальным социумом. Стоит заметить, что в первых двух аспектах ребята характеризуются как индивидуальности со сложным комплексом внутренних чувств и качеств, а в третьем – выступают как собирательный образ вюрцбургской шайки разбойников.

Несомненным предводителем шайки является Бледный Капитан (Оскар Беномен), любитель гимнастических упражнений, обладающий смекалкой младший сын влиятельной вдовы Беномен «с морщинистым, будто обтянутым мятым пергаментом лицом» (с. 85) – владелицы одного из вюрцбургских трактиров. Автор романа акцентирует внимание на равнодушии, индифферентном отношении атамана шайки к собственной семье, на значимости для героя личностного развития и роста, порядка и требования справедливости. Определенную конкуренцию за место главаря шайки Бледному Капитану пытается оказать сын пожилого коммивояжера – Король Воздуха (Ганс Люкс), отличающийся пылкостью чувств и упражняющийся в акробатических этюдах.

Один из самых ярких персонажей юной банды – Писарь (Ганс Видершейн) – «ученик и будущий письмовыводитель адвоката Карфункельштейна» (с. 32). Этот задорный мальчишка часто склоняет остальных товарищей к шалостям и мелким пакостным поступкам, но и сам не остается безучастным: открыв «бизнес на стороне», он продает суконные товары клиентам отца по завышенной цене, а полученный денежный «навар»

откладывает на собственные расходы. Из-за этих «озорных деяний» и благоговейного страха перед отцом Писарь часто оказывается под домашним арестом. К тому же Ганс храбр и смел (эпизод в кегельбане) – он часто выручает своих приятелей даже ценой собственных увечий.

Лучший друг Писаря – Красное Облако (Теобальд Клеттерер), мальчик-сирота, один из статистов местного театра – также состоит в разбойничьей шайке. Несмотря на рот, «напоминающий мышиную нору, в которой шоколадными пирамидками темнели обломки зубов» (с. 85), Теобальд не только активно декламирует поэтические и прозаические строки, но и пытается реализовать себя в театральном искусстве «провинциального масштаба». Трагическими нотками проникнут образ Соколиного Глаза (Георг Банг), имеющего физический дефект (стеклянный глаз), но научившегося жить с этим недугом. Георг совершает поступки по чести и совести, в том числе и по отношению к себе самому (эпизод с ночевкой в мусорном фургоне).

На трагической коллизии основан и образ Виннету (Андреас Штейнбрехер). Сложные взаимоотношения с холодной и чопорной матерью вынуждают Андреаса к неудачной попытке самоубийства: тонкая душевная организация Виннету не смогла выстоять перед «безлюбой материнской суровостью» (с. 102). Мальчик переживает не только «брак по расчету» собственной сестры и викария, но и смерть матери, в которой ранмый Андреас усматривает не только «тихое блаженное счастье <...> умиление и страстное желание <...> но и страх» (с. 102). В характере Виннету происходят кардинальные изменения, связанные с переходом от первоначальной неприязни, отвращения ко всему религиозному к впадению в набожность и принятию аскетичного образа жизни. Примечательно, что героя почти всегда окружают детали и символы, наполненные религиозным содержанием (вмурованная в стену статуэтка Божьей Матери, проржавевшая настенная гравюра с изображением распятого Христа) и вызывающие у него чувство трепетного страха.

И, наконец, Олдшэттерхенд (Михаэль Фиркант) – самый младший представитель шайки, в котором «жило чувство художественного воображения» [Стеженский 1983: 23]. По мнению исследователей творчества немецкого писателя, образ Олдшэттерхенда содержит очевидные автобиографические черты: известно, что в период учебы в школе Л. Франк был невысокого роста и подвергался неоднократным садистским наказаниям со стороны авторитарного учителя Георга Дюрпа [Steidle 2011: 3]. Своего героя Леонгард Франк характеризует следующим образом: «Ол-

дшэттерхенду в жизни не повезло. Отец его был бедный человек. А от школьного тирана Магера Олдшэттерхенд переключал к тирану Тритту» (с. 30) (*“Oldshatterhand hatte es schlecht getroffen in Leben. Sein Vater war ein armer Mann. Und von Schultyrannen Mager war Oldshatterhand zum Tyrannen Tritt geraten”* [Frank 1971: 17]). Небольшой рост и заикание формируют у Олдшэттерхенда комплекс неполноценности, который он остро ощущает, хотя и пытается перебороть его. Михаэль, страдающий от насилия и неоправданной жестокости взрослых, ищет утешения в фантазиях о Диком Западе, призывах к бунту, протесту – именно поэтому шайка становится для него «вторым домом», «началом, дарующим свободу». Болезненное восприятие мальчиком окружающего мира послужило, с одной стороны, благодатной почвой для развития творческих наклонностей, творческого осмысления окружающей действительности («Взгляни-ка на облако, мам, вон там, над крепостью. Похоже на Рим, верно?» (с. 31)), с другой – началом душевного кризиса и симптомом психического расстройства: вспомнить хотя бы, что «любимым местом прогулок Олдшэттерхенда была городская свалка» (с. 54). Со временем Олдшэттерхенд начинает чувствовать отчуждение от некогда близких друзей, и с его образом автор связывает тему одиночества и мотив боли (последнее роднит Михаэля с образом Виннету, остро переживающим смерть матери): «Личностное становление [героя] связано непосредственно с противостоянием и погружением в себя» [Столбова 2011: 27]. Еще одна важная черта, которую в Михаэле подмечает Леонгард Франк, – «поиск смертельной опасности» (с. 68), именно она позволит Олдшэттерхенду вырваться из бюргерского замкнутого круга к высотам истинного художника, но и она же станет причиной его трагического финала.

Автор романа не дает подробных портретных и поведенческих описаний ребят, а делает это штрихами, подмечая одну-две колоритные детали: «толстые негритянские губы» Бледного Капитана, привычка краснеть не к месту у Писаря, «жутковатый» искусственный глаз у Соколиного Глаза, заикание у Олдшэттерхенда [Стеженский 1983: 26]. Несмотря на различие в характерах, социальных статусах и взглядах на житейские вещи, члены шайки всегда действовали в ее интересах, ради их общего блага и против общего врага – ненавистного социума города Вюрцбурга (эпизод с вынесением судебного приговора; сцена массовой драки в кегельбане; эпизоды, изображающие экзекуции над учениками школьного учителя Магера и т.д.). Последний из приведенных примеров получает дополнительное толкование

в контексте феномена, названного О.Б. Фоменко одной из «констант немецкой литературы», базирующейся на связке «авторитарный педагог» и «чувствительный ученик», испытывающий ощущение страха [Фоменко 2004: 105].

Леонгард Франк описывает участников тайного разбойничьего сообщества в динамике, что закономерно с учетом момента развития, подросткового «взросления» детских персонажей. Постепенно меняется мировоззрение, отношение к жизни как таковой, жизненные условия и обстоятельства. Так происходит и с ребятами, что приводит к началу распада не только шайки, но и детской дружбы: «У каждого члена шайки постепенно сформировался свой характер, свои интересы, и шайка распалась» (с. 106) (*“Durch die allmählich schärfer hervorgetretenen Charakterzüge und Interessen der einzelnen Mitglieder hatte die Räuberbande sich aufgelöst”* [Frank 1971: 165]). Соколиный Глаз покидает шайку из-за разгрома, который у него дома учинили Бледный Капитан и Писарь, и «с головой уходит» в рыбалку. Красное Облако не находит больше времени на шайку ввиду постоянных репетиций в театре. Виннету впадает в набожность и уходит в монахи, а Олдшэттерхенд разочаровывается в друзьях, отказавшихся от идеи побега на Дикий Запад, от бунта и протеста, от их общей детской мечты. Символично, что именно Олдшэттерхенд «ликвидирует» «залу» – пристанище некогда авторитетной шайки, после чего покидает Вюрцбург в поисках собственного предназначения.

Несомненно, что детские образы в совокупности и многообразии, их содержательное единство и композиционная значимость конструируют жанровое ядро первой части романа «Шайка разбойников», что позволяет трактовать ее в жанровом отношении как роман детства [Знаменская 1970: 8; Стеженский 1983: 22], для которого, наряду с обращением к анализу детской психологии и поведенческих стереотипов, изображением окружающего мира глазами ребенка, присущ принцип художественной типизации, обобщающей авторский жизненный опыт и характерные черты многих детских судеб [Иванова 2010: 478]. Таким образом, повествование в романе детства базируется на конфликте ребенка и взрослого, поданном в синтезе чувственно-образного и обостренного предметно-реального начал. Обращение Л. Франка к школьной тематике является дополнительным указателем, свидетельствующим о внедрении автором жанровых черт романа детства, так как «школа [в романе] описана как микромоделю социума» [Воронин 2012: 43].

Вторая часть романа ознаменована рядом но-

ваций, введенных Леонгардом Франком в художественную систему произведения. Во-первых, автор отказывается от множественности героев и выдвигает на передний план одного из них – Олдшэттерхенда, бросающего вызов бюргерской среде в поисках нравственного и личностного идеала. Во-вторых, существенно модифицирует жанровую структуру романа, характеризующуюся склонностью к эклектике и фрагментарности: социальный (нравоописательный) роман отходит на художественную периферию и выполняет скорее функцию фона, вступая в отношения контраста с романом становления и романом о художнике, которые, в силу большей художественной условности и рефлексивности, адекватно показывают суть авторских интенций – трагедию художника из народа. Обращение автора к роману становления продиктовано, во-первых, проблемой формирования личности, актуализированной в «Шайке разбойников», во-вторых, «экзистенциальной возможностью становления героя [Олдшэттерхенда] в качестве субъекта» [Esselborn-Krumbiegel 1983: 119]: обращаясь к творчеству, Олдшэттерхенд пытается обрести себя, гармонизировать свое существование, открыть в себе сакральное. Жанровая спецификация романа о художнике избирает в качестве основополагающей установку на доминантное выражение творческой личности героя-художника на всех уровнях художественной системы [Бочкарева 2008: 4]. Так в романе «Шайка разбойников» конструируется пространственная, временная и смысловая целостность образа Олдшэттерхенда, обозначается конфликт искусства и жизни, приращивается культурологическое содержание. В-третьих, теряет статус доминанты топонимический образ Вюрцбурга, что фиксируется сменой хронотопа провинциального городка на хронотоп большой дороги (и далее – хронотоп большого города).

Образ покидающего родной Вюрцбург Олдшэттерхенда связывается автором романа с мотивом боли, душевной пустоты: герой разочаровывается в дружбе, но остается непоколебим и до конца верит в детские мечты и идеалы, в то, что другие мальчишки из шайки уже давно списали на инфантильные фантазии. Важную роль играет при этом тема поиска собственной идентичности (предназначения), герой хочет найти свое место в мире, «стать кем-то»: «Снова и снова возвращался он мыслью к страстной мечте <...> – стать кем-то. Он хотел кем-то стать» (с. 116) (“Er umkreiste wieder seine Sehnsucht <...> die Sehnsucht – etwas zu werden” [Frank 1971: 185–186]). Только посредством обретения себя самого Олдшэттерхенд надеется упразднить социальную несправедливость и жестокость, от

которых он пострадал в детстве и которые нанесли ему глубокую душевную травму: «Он должен стать кем-то, чтобы исключить из своей жизни унижительное, подчиненное положение» (с. 116). Наблюдая за дисгармонично устроенным миром, герой приходит к осознанию, что, только став артистом (шире – художником), он сможет достигнуть своей мечты, пройти путь духовного очищения: «... и с тех пор его не оставляла мысль стать артистом. Не обязательно актером или певцом. Вообще артистом. На этом поприще, думал он, он сможет кем-то стать» (с. 117). Однако путь, которым Олдшэттерхенд идет к своей цели, оказывается тернистым: прежде чем открыть в себе творческий импульс и стать художником, молодой человек вынужден работать лифтером в отеле на Фаргассе во Франкфурте-на-Майне, на велосипедной фабрике в Дрездене, где он существует под лозунгом «смелее в бой», санитаром в больнице имени Юлиуса Эхтера в Вюрцбурге. Обладая гибкой фантазией и впечатлительностью, Олдшэттерхенд не может работать в ненавистных ему местах и чувствует свою неприкаянность. На велосипедной фабрике он постоянно видит болезненных и нищих рабочих в отвратительных лохмотьях: «У него защемило сердце, он отбежал в сторону и с ужасом уставился на жуткие фигуры; безучастно, тупо глядя перед собой, пробирались они вдоль забора – дети, старухи и девушки, пришибленные, восковые, бескровные, в отрепьях...» (с. 117). Во время работы санитаром, при получении образцов крови, он становится свидетелем жуткой сцены забоя быков на скотном дворе: «В зал <...> загнали еще партию быков. <...> Их загоняли в козлы, вязали – и через три минуты они уже висели в ряд, один подле другого, выпотрошенные, ободранные, раскорячив обрубки ног, высунув языки. Словно продравшись сквозь кровавый туман, выскочил Олдшэттерхенд на улицу...» (с. 143).

Леонгард Франк сознательно использует натуралистические приемы при описании этих сцен и отображает их рефлексивно, преломленно через обостренное сознание героя. Постепенно Михаэль увлекается искусством и всячески пытается приобщиться к нему: «...с тех пор он что ни день спешил после работы в музей, чтобы двадцать минут насладиться картинами» (с. 121) и далее: «За пятьдесят пфеннигов Олдшэттерхенд купил себе ящик с красками, кисточку и из своего чердачного окна снова и снова рисовал вид Дрездена» (с. 122). Творчество, поначалу воспринимаемое Олдшэттерхендом лишь как увлечение, со временем начинает постигаться им как призвание. Именно с этого момента жанровая структура второй части романа «Шайка разбой-

ников» постепенно приобретает очевидные черты романа о художнике, оставаясь в русле романа воспитания. Обращение Леонгарда Франка к этой жанровой разновидности обусловлено несколькими творческими установками. Во-первых, авторским замыслом, направленным на изображение героя-художника. Во-вторых, мощной национальной литературной традицией: «В немецком романе 20-х годов XX века образ дисгармоничного состояния мира приобретает стилеобразующее значение... <...> Для этого романа существенна антитеза "живое – мертвое", часто акцентируемая в немецкой литературе. В нем есть тема "художник и общество", традиционная для литературы Германии...» [Лейтес 1992: 16–17]. В-третьих, автобиографической составляющей: из личных архивов писателя известно, что в возрасте 24 лет он покидает родной Вюрцбург, чтобы стать живописцем². Вот почему в образе молодого Олдшэттерхенда легко усматриваются автобиографические черты.

Как истинный художник, Олдшэттерхенд живет в постоянной нужде, пытаясь скопить деньги на учебу художественному ремеслу; герой снимает для жилья тесные и затхлые каморки: «Олдшэттерхенд поднялся в свою каморку, узкую, точно коридор. В ней, кроме четырех кроватей, одна за другой, больше ничего не было» (с. 118); «Счастливый, поспешил он [Олдшэттерхенд] домой, толкнул дверь своей каморки и отлетел... <...> Дверь, заставленная мебелью, открывалась лишь чуть-чуть. Он осторожно повторил маневр и, протиснувшись в щель, взобрался на кровать, а затем, уцепившись за край двери, спустился на пол. Только после этого он закрыл дверь и уселся на кровать, тем самым одновременно садясь и за стол» (с. 170).

Маскируя недостатки в живописной технике несомненным талантом, Михаэль Фиркант часто прибегает к помощи импровизации: так было с пейзажной картиной, изображающей ивовый куст и маленькое озеро, подаренной им своей первой любви – Елене Лейзеганг; с пейзажной зарисовкой солнечного Вюрцбурга, купленной пожилым господином за 60 марок. Герой постоянно стремится к саморазвитию, пытается «обуздать» талант, совершенствовать свою технику: Олдшэттерхенд становится завсегдатаем музеев, картинных галерей; в Мюнхене герой регулярно посещает картинную галерею имени А.Ф.Шака, Старую Пинакотеку. Автор часто изображает героя созерцающим произведения живописного искусства и инсталляции, размышляющим об их смысле и содержании. Особый интерес питает герой к мюнхенским арт-кафе, где собираются представители городской богемы: «Заглядывая в

окна, Олдшэттерхенд стоял перед маленьким артистическим кафе. Все внутри казалось ему восхитительным. Мягкие скамьи, обтянутые красным бархатом, бронзовые люстры... <...> Олдшэттерхенд восхищался молодыми художниками, смело входившими в кафе, но, на секунду вообразив, что тоже входит в кафе, где сидят столь прославленные личности, чуть не оцепенел от страха» (с. 175). Страх героя понятен: во-первых, он ощущает свою «провинциальность», «инаковость», во-вторых – в среде богемы как нигде приобретает актуальность оппозиция «свой – чужой», маркирующая принадлежность субъекта к художественному «мейнстриму» или, наоборот, его творческую несостоятельность.

Постепенное вхождение героя в мир подобных заведений открывает перед ним специфику современного искусства, не только нивелирующего предыдущие художественные системы, но и внедряющего элементы эпатажа: например, использование человеческого тела в качестве художественного материала и его эксплуатация – как зарождение элементов боди-арта и стриптиза (образы белокурой девушки и долговязого художника в мюнхенском арт-кафе). «Свое тело я вправе отдать кому хочу» (с.188), – декларативно заявляет одна из юных художниц в арт-кафе. Леонгард Франк относится к таким «выходкам» с пренебрежением и подает их в сатирическом освещении, так как представители богемы «отбрасывают как буржуазные, так и элементарные моральные нормы» [Стеженский 1983: 29]. Авторское неприятие современных художников легко прослеживается на уровне портретных описаний: у одного из них «маленькое, точно жеваное лицо и неожиданно торчащий нос-картошка» (с. 176), у другого «лицо дряблое, испещренное бесчисленными фиолетовыми сосудиками» (с. 177). Олдшэттерхенд, по мнению писателя, представитель искусства настоящего, подлинного, идущего от глубины. Собственное усердие и тяга к новым знаниям вознаграждают художника успехом: «Олдшэттерхенд был принят в Королевскую академию изобразительных искусств» (с. 170).

В письме, которое мать отправляет Михаэлю в Мюнхен, неслучайно появляется фигура Франца Ленбаха (Franz Lenbach, 1836–1904) – художника, виднейшего представителя мюнхенской школы живописи: Олдшэттерхенд словно идет по его стопам и, начиная с самых провинциальных низов, пробирается к вершинам художественного искусства, обретая признание и славу (мотив славы получает в образе Олдшэттерхенда гипертрофированную степень развития: герой становится одержим идеей собственного признания,

что в итоге послужит дополнительным усилителем трагического разрешения конфликта художника и общества в финале романа). Свое главное творение – полотно «Сказка» на конкурс Академии – Олдшэттерхенд создает в состоянии агонии: одинокий, душевнобольной и преследуемый судебным процессом. Картина отражает смятение художника, отягощенное безумием и расстройством на сексуальной почве, является своеобразной сублимацией страхов и тайных желаний Олдшэттерхенда: «На третий день картина была готова: сырая, темная улочка, на ступеньках домов, словно сказочные приведения, охватив руками колени, сидят девушки в свободных розовых, голубых, фиолетовых платьях, кое-кто даже в кроваво-красных, – печальные создания, ждущие освободителя. Улица публичных домов во Франкфурте-на-Майне. На углу улицы Олдшэттерхенд написал самого себя. На цыпочках, в экстазе протянув руки с растопыренными длинными пальцами, он то ли защищается, то ли пытается что-то жадно схватить. Жутью и сладостью веяло от этой картины» (с. 207). Картина художника выигрывает в конкурсе, но первую премию Академии и всеобщее признание Олдшэттерхенд получает уже посмертно. Автор романа проводит параллели и соотносит картину героя с одной из работ Оноре Домье (Honoré Daumier, 1808–1879) – французского художника-реалиста: «Олдшэттерхенд никогда не видел картин Домье. В газетах, позже, его картину сравнивали с одной из работ этого художника» (с. 207) (“Oldshatterhand hatte nie ein Bild von Daumier gesehen. In den Zeitungen wurde das Bild später mit einem Werk von Daumier verglichen” [Frank 1971: 362]).

Колоссальную смысловую нагрузку в контексте второй части романа получает мотив сумасшествия (безумия) и образ душевнобольного, реализующиеся как художественные составляющие образа Олдшэттерхенда. Герой-художник склонен к проявлениям гениальности, что выступает в качестве одной из предпосылок формирования психической патологии, так как «у гениальности имеются физиологические признаки, а исключительная творческая одаренность является продолжением болезни, помешательства, аномальной активности головного мозга» [Толмачев 2003: 40]. Комплексы и психологические травмы, полученные героем в детстве, прогрессируют и в юношеские годы, накладывая отпечаток на болезненное и обостренное восприятие действительности. Михаэлю регулярно снятся кошмарные сны: «На рассвете ему приснилось, что по нему и вокруг него шмыгает стая мышей» (с. 119), он часто обращается к уродливым и гро-

тесным образам, копирует полученные рисунки и развешивает их по всей комнате: например, череп, который герой «изъял» из «залы» как некий трофей, «многократно повторенный [на рисунках], хохотал со всех стен, когда Олдшэттерхенд, разбуженный холодным сиянием луны, просыпался среди ночи» (с. 174). На своем жизненном пути Олдшэттерхенд постоянно сталкивается с душевнобольными людьми, а в тексте романа регулярно фигурирует отсылка к сумасшедшему дому или психиатрической лечебнице. Таков, например, полоумный сын хозяйки комнаты в Дрездене, который «лопотал, как дитя, а порой впадал в бешенство... <...> тогда он раздевался догола и накидывался с кухонным ножом на мать» (с. 118).

«Американец» из семейства Беномен – старший брат Бледного Капитана, уехавший на заработки в Америку, становится для мальчишек из Шайки своеобразным идиолом. Вернувшись из Нового Света нищим, без гроша за душой, «Американец» бросает тень на безупречную репутацию семейства Беномен, да еще и пытается реализовать в Вюрцбурге сумасшедшие архитектурные проекты, граничащие с фантастикой: «Напротив дома вдовы Беномен стоял ветхий одноэтажный домишко жестяника Иеронимуса Грибе. Однажды американец глядел на него не отрываясь с утра до обеда, а когда мать поставила суповую миску на стол, сказал, что хочет снести старый домишко и вместо него построить небоскреб в шестьдесят этажей» (с. 149); «Американец схватил Олдшэттерхенда за руку, подтащил его к фонарю и развернул рулон. На листе был вычерчен гигантский мост из стальных конструкций; под ним, опрокинувшись навзничь, лежала обнаженная женщина исполинских размеров, ее согнутые в коленях мощные ноги образовали устои моста. Вниз с моста прыгали обнаженные жирные бабищи в отвратительно-бесстыдных позах, других перемалывал мчащийся по мосту поезд» (с. 150). После нескольких подобных припадков семья решает поместить Американца в элитную палату психиатрической лечебницы, в которой спустя месяц он и умирает.

Вереницу душевнобольных персонажей продолжает молодая художница в сандалиях, пытавшаяся совратить Олдшэттерхенда в своем ателье. Потерпевшая неудачу девушка словно впадает в горячку: «Шагнув к стене, она повесила на шею каштановую гирлянду и стала медленно выкрикивать: Я!.. Христос!.. Гёльдерлин!.. Ницше!.. Издревле обрушивается на нас... невидимая десница вселенной» (с. 173). Чувствуя свою вину и переживая за судьбу девушки, Олдшэттерхенд навещает ее на следующий же день,

но узнает, что ее забрали в сумасшедший дом. И, наконец, находясь под следствием по делу о подстрекательстве к самоубийству, сам Олдшэттерхенд проходит психиатрическую экспертизу, которая окончательно подрывает душевное равновесие героя. Ему постоянно кажется, что судебный психиатр Карл Роберт издевается над ним, что он «играет складной линейкой, складывая то треугольник, то квадрат, то букву "Г" наподобие виселицы» (с. 205). Во время припадков Михаэль полностью утрачивает способность адекватного восприятия мира, ему повсюду чудятся опасность, смерть; финальные реплики героя все больше напоминают бред душевнобольного: они лишены всякой логической связи и последовательности и представляют собой нагромождение воспоминаний вперемешку с фактами настоящего. Яркий пример речевого расстройства героя – фраза из разговора между Олдшэттерхендом и Виннету в конце второй части романа: «А я... негр глядит в сторону Африки... хочешь сигарету?... Ах, нет... эдакую прямоугольную трубку. Слушай, убери ты эту статую... и складную линейку... <...> Об одном тебя прошу... люби меня... <...> Нет! Нет! Я хотел сказать, что взамен статуи напишу маслом божью мать... Помогите мне! О, боже!» (с. 213). Максимального пика и обострения безумия художника, выраженное раздвоением личности, достигает в его предсмертном диалоге со своим «вторым я», сублимированным и материализованным извне.

Любовная тематика, связанная с сюжетной линией Олдшэттерхенда, во второй части романа выполняет вспомогательную функцию: она «вторична» по отношению к тематике дружбы и теме «художник и общество» и подвергается искажению вследствие сумасшествия героя. Впервые трепетное чувство Михаэль испытывает к Елене (Ленхен) Лейзеганг – подруге своей сестры. Со стороны Олдшэттерхенда эти чувства выглядят, скорее, как основанная на крепкой дружбе влюбленность, чем любовь. Однако он все же меняет подпись на собственной картине, подаренной девушке, отказываясь от слов «с уважением» в пользу фразы «с вечной любовью» (с. 134). Чувства героев трудно назвать полноценными: влюбленные встречаются редко, разговоров о планах на будущее Олдшэттерхенд сознательно избегает, хотя Ленхен пытается «привязать к себе» любимого человека, устроив его работать санитаром в больницу к своему отцу. Встав перед выбором: чувства или призвание (творчество), Михаэль безоговорочно выбирает последнее и отправляется в Мюнхен. О силе настоящих чувств, точнее об их отсутствии, говорит тот факт, что Олдшэттерхенд достаточно равнодуш-

но относится к известию о новом ухажере Ленхен, о чем он узнает из письма матери.

Об отношениях Михаэля и его подруги «с японскими раскосыми глазами» Зофи Мейнхольт и упоминать не стоит: имя девушки встречается на страницах романа всего несколько раз. Однако Олдшэттерхенду, как и любому художнику, присуща внутренняя пылкость и страстная мечтательность. Сексуальные инстинкты и желания заставляют молодого художника искать утех в публичных домах: во Франкфурте-на-Майне это улица публичных домов, изображенная им позднее на полотне «Сказка», в Вюрцбурге – корпуса № 7, 11 и 13 публичного дома в Рыбачьем переулке. Одна из таких встреч в Вюрцбурге с рыжеватой блондинкой оставляет в памяти героя глубокий след: «В крошечной комнатухе, кроме раскрытой белой кровати и оттоманки, застеленной турецким ковром, ничего не было. Розовый фонарик слабо освещал комнату. Девушка сбросила платье прямо на пол и предстала обнаженная перед Олдшэттерхендом. Равнодушно поправила она обеими руками прическу. Олдшэттерхенд поглядел на завитки у нее под мышками. От слабости и страха его била мелкая дрожь» (с. 146–147). Душевный кризис, поразивший Олдшэттерхенда, подталкивает к чрезмерному увлечению эротизмом, причем в аспекте не только творчества (художник выполняет целую серию портретов и рисунков обнаженных женщин), но и жизненных установок. Сексуальные фантазии, часто представленные в извращенной форме и навеянные воспоминаниями, становятся для Олдшэттерхенда предметом постоянной рефлексии: таковы размышления Михаэля о девушке из Шпессарта, ассоциации и размышления героя над копией картины «Венера» Джорджоне, выполненной Францем Ленбахом: «...он видел только прекрасную обнаженную женщину, ее грудь, округлый живот и невольно опустил глаза – вместо Венеры он неожиданно увидел ту рыжеватую блондинку, которая в Рыбачьем переулке лежала перед ним на оттоманке. Это видение, точно во сне, смешивалось с образом девушки из Шпессарта. Блаженство волной затопило ему грудь, слив воедино все эти женские тела» (с. 171). В условиях отсутствия любых перспектив, связанных с проявлением любви, Олдшэттерхенду остается только одно: провоцировать их в своем сознании и погружаться в них в одиночку.

Безоговорочный провал терпит герой и на поприще дружбы. Олдшэттерхенд становится жертвой своего происхождения, «происхождения из народа». Мюнхенская богема усматривает в нем самоучку, дерзкого выскочку, бездарного подражателя и не готова принять его в свои ряды,

опасаясь, что своим талантом художник сможет доказать им обратное. Дружба Олдшэттерхенда с Францискусом Грюнвизлером сначала показана автором как искренняя и трепетная, базирующаяся на творческом тандеме: «Грюнвизлер делился с Олдшэттерхендом деньгами, показал ему, что из синей и желтой краски получается зеленая, с бесконечным терпением помогал ему преодолевать технические трудности и дал возможность вырваться из прежней его жизни» (с. 183). Пораженный хандрой, Михаэль находит убежище у Грюнвизлера, и вместе они отправляются в лесной домик близ Шпессарта, где целыми днями напролет занимаются постижением искусства и созерцанием лесных пейзажей, где «минуты бурного энтузиазма сменялись днями полного отчаяния» (с. 158). Францискус обучает Олдшэттерхенда основам живописной техники, поддерживает друга в минуты творческого застоя, дискутирует с ним об искусстве, верит в его талант. Для Олдшэттерхенда Грюнвизлер – своеобразный наставник, старший коллега «по цеху», проводник в «мир живописного искусства». Разлад в дружбе между художниками происходит из-за ревностного вмешательства в их отношения друга Грюнвизлера – Христинуса Иммермана – корифея местной богемы. Имея несомненное влияние на Грюнвизлера, Иммерман фактически склоняет друга к предательству по отношению к Олдшэттерхенду, в котором видит опасного соперника в дружбе и творчестве. При этом Иммерман признает несомненный талант Михаэля, но не видит возможностей для его дальнейшего творческого развития: «Талант у него есть... но, боже мой, талант есть у многих... <...> но субъект с подобным образом мыслей не принадлежит нашему кругу» (с. 167). Фактически отказывая Олдшэттерхенду в его притязаниях на творческое признание, Иммерман акцентирует оппозицию «свой – чужой» и ее значимость для современного искусства, отвергающего любые контакты с провинциальностью, народностью.

Грюнвизлер принимает опасения Иммермана насчет Олдшэттерхенда за чистую монету и видит, как ему кажется, истинную суть их с Михаэлем отношений, в которых нет места дружбе, а есть только одностороннее использование со стороны последнего. Автор вводит в текст повествования факт, который может косвенно являться свидетельством гомосексуальности Грюнвизлера, одолеваемого идеей написать портрет обнаженного Олдшэттерхенда (с. 167), но дальнейшего развития в романе эта идея не получает. В личном разговоре Францискус разрывает с Михаэлем всякие контакты, некогда связывающие их: «...мне пришлось содержать тебя. Ты

просто гнусный негодяй! А я, болван, верил, что ты мне друг... <...> Иммерман — мой лучший друг. Мой единственный друг. А ты думал, я дурак?» (с. 201). Поддавшись чувству мести, Грюнвизлер с подачи Иммермана придумывает коварный план – трюк с письмами и имитирует преступление, якобы совершенное Олдшэттерхендом: «По иску Францискуса Грюнвизлера: прокурор Мюнхена возбуждает дело против художника Михаэля Фирканта по обвинению в попытке принудить к шантажу и ограблению» (с. 202). Герой чувствует себя опустошенным: незыблемая дружба рушится как картонный домик. Олдшэттерхенд все более склоняется к мести: в этом он видит единственное спасение в ситуации «идеально спланированного» предательства и уголовного дела, сфабрикованного против него. Сумасшествие героя играет лишь на руку такому положению вещей.

Пребывая в творческой изоляции, Олдшэттерхенд пытается найти поддержку и опору в друзьях детства и возвращается в Вюрцбург. Но и здесь ждет героя разочарование: он чувствует между собой и бывшими товарищами по разбойничьей шайке непреодолимую пропасть: «Ни с кем из них не могу я об этом поговорить» (с. 211) (“Ich kann mit keinem von ihnen darüber reden” [Frank 1971: 370]), – констатирует Олдшэттерхенд. Герой не осознает за собой морального права посвящать некогда близких друзей, принявших путь конформизма, в личные проблемы, да и просто боится быть непонятым, не услышанным. Повидавшая взлеты и падения судьба несоизмерима с душой простого обывателя. Точно так же и Михаэль: духовно и нравственно он перерастает бывших друзей, которые, к сожалению, больше ничего не могут дать ему в этой жизни. Эпизод на озере, когда Олдшэттерхенд прячется от Бледного Капитана и компании, так и не решившись к ним подойти, проникнут внутренним драматизмом: «Не спуская боязливое взгляда с мирного кружка разбойников, он [Олдшэттерхенд], пятясь, неслышно, точно индеец, пополз на четвереньках от дерева к дереву» (с. 211). Олдшэттерхенд больше не осознает себя частью шайки разбойников, он исключил себя из этого сообщества своим жизненным выбором, своей личностной позицией. Последнее пристанище Олдшэттерхенд пытается найти у Виннету, но разговор между молодыми людьми не получается. Отчасти из-за припадка сумасшествия у Олдшэттерхенда, отчасти из-за неспособности религии как таковой помочь обезумевшему художнику. Еще одна важная деталь о превратностях судьбы: Михаэль стреляет в себя из того же револьвера, что и когда-то Виннету в «зале»...

Оружие спасает и дарует жизнь Виннету, чтобы тот стал священником в Вюрцбурге, но безжалостно отнимает ее у загубленного художника: «Мрак настоящего вытеснил воспоминания» (с.213) – жизненный и творческий путь художника Михаэля Фирканта, трагически прерываясь, подходит к концу. Н.В.Столбова, анализируя отношения Олдшэттерхенда с другими героями романа, приходит к выводу «о разорванности связки человек – общество» и ее актуальности в аспекте отказа героя «от настоящего при иллюзорности будущего» [Столбова 2011: 26–27].

И все-таки есть в романе человек, к которому Олдшэттерхенд испытывает трогательную привязанность и «глубокое доверие» (с. 114). Образ Незнакомца имеет неоднозначное происхождение и природу: «Незнакомец был в непромокаемом плаще. Большие голубые глаза и суровый тонкогубый рот выделялись на узком лице. Ему было лет тридцать, на висках под каштановыми волосами уже проглянула седина» (с. 113). Большинство исследователей сходится во мнении, что «метафорическая фигура» [Затонский 1962: 189] Незнакомца (имя которого нарочито завуалировано Леонгардом Франком) – это alter ego самого автора³, а если вспомнить, что образ Олдшэттерхенда пропитан автобиографическими сентенциями, то и alter ego самого Михаэля. Незнакомец появляется в ключевые моменты истории об Олдшэттерхенде. Именно со встречи с ним герой начинает самостоятельную жизнь, утвердившись в своих жизненных намерениях. В уста Незнакомца автор романа вкладывает философские размышления, которые Олдшэттерхенду необходимо расшифровать, чтобы постигнуть таинства жизни и искусства, а читателю – чтобы понять истинную суть романа. При первой встрече Незнакомец поведает еще юному, неопытному Михаэлю о «страстном желании, рождающемся в великих муках» (с. 114) (“Ja, Sehnsucht ist, weil Qual ist...” [Frank 1971: 181]) (фраза, ставшая своеобразным эпиграфом к жизни Олдшэттерхенда), поделится своими раздумьями о жизненных парадоксах: «Я?.. Размышляю над тем, почему один цветок опадает с дерева, так и не превратившись в плод, а другой, рядом с ним, созревает без помех... Над этим я размышляю непрестанно... В этом – вся моя работа...» (с.143) (“Ich? ... Ich denke darüber nach, warum eine junge Blüte von Baume fallen muß, bevor sie zur Frucht wird, während neben ihr eine andere ungehindert zur Frucht reifen darf... Darüber denke ich nach, unaufhörlich. Das ist meine Arbeit...” [Frank 1971: 182])). Если приглядеться повнимательнее, можно уловить в последней фразе Незнакомца смысл всего романа: каждый из героев выбирает свой

жизненный путь – путь риска и свободы, чреватый гибелью, или путь безвольного существования. Позднее, через несколько лет, Олдшэттерхенду будет казаться, что тогда, в самом начале, в образе Незнакомца ему явился он сам, умудренный жизнью и опытом...

Следующая встреча Михаэля с Незнакомцем происходит при случайных обстоятельствах: уже став художником, Олдшэттерхенд сталкивается с ним в одном из мюнхенских арт-кафе, где герои размышляют о современном искусстве. Важным событием в жизни Михаэля становится поездка (совместно с Незнакомцем) в Геную, явившаяся своеобразным «глотком свежего воздуха» для художника: Олдшэттерхенд не только живет в роскошных апартаментах, но и впервые воочию видит море. Последний раз при жизни Олдшэттерхенда Незнакомец появляется в эпизоде, предшествующем самоубийству молодого художника. Автор философски обыгрывает раздвоение личности Олдшэттерхенда вследствие умпомешательства и вносит элемент иррациональности: часть Михаэля «трансформируется» в образ Незнакомца и начинает вести с ним диалог. Незнакомец призывает Михаэля не падать духом, говорит о правде и справедливости (художественно эти мотивы сопутствуют образу Олдшэттерхенда). В диалоге обнажаются истинные ценности: всю свою сознательную жизнь Олдшэттерхенд жаждал уважения, признания: «Да, без уважения людей я жить не могу. Переулки, в которых я вырос, и окна домов стыдятся меня, шепчут мне в след, что презирают меня. Лица в этих окнах прячутся от меня в темноту...» (с. 215). Незнакомец говорит о губительном влиянии среды, о ее лживости, о том, что правда на стороне молодого художника, но Михаэль не слышит этого или не хочет слышать.

Возникающая тема одиночества, ставшая постоянным спутником Олдшэттерхенда, подается Незнакомцем как альтернатива приспособленчеству и лжи, как естественное состояние художника: «Но есть только два пути: либо лгать, как все, быть как все, либо презирать их презрение и быть одиноким. Взгляни на мою утешительную улыбку и убей в себе слабость и трусость» (с. 216). Олдшэттерхенд, пытающийся смыть с себя «налет» лжи, воспринимает слова Незнакомца буквально и стреляет в себя из револьвера. Автор романа психологически тонко изображает смятение героя в наивысший момент трагической коллизии, его робкую надежду, что оружие откажет, но «...на этот раз револьвер не отказал. Голова упала на плечо, рука, сжимавшая оконный крючок, судорожно дернулась; падая, Олдшэттерхенд рванул раму и уже мертвый открыл ок-

но» (с. 216). И только хозяйка каморки, прибежавшая на звук выстрела, «увидела, что по лестнице спокойно, с ясным лицом спускается какой-то незнакомец...» (с. 216). Незнакомец заботится об Олдшэттерхенде и после его гибели, словно пытаясь по крупицам восстановить его образ, собрать его «лики»: получает вместо Михаэля награду от Академии за победу в конкурсе, забирает тело погибшего с публичной лекции по анатомическому видению для художников, где оно должно было стать расходным материалом. В данном контексте автор касается темы жестокости современного искусства, его неразборчивости и безнравственности, свободы, граничащей с анархией и произволом. Образ Незнакомца выполняет в романе кольцевую функцию: во-первых, с его образом связываются начало и конец истории о художнике Олдшэттерхенде; во-вторых, возникая в конце романа в Вюрцбурге, образ Незнакомца закольцовывает повествование в аспекте хронотопа.

Рассказ об истории Олдшэттерхенда во второй части романа автор «разбавляет» эпизодическими вставками о жизни остальных разбойников в Вюрцбурге. Две сюжетные линии (с одной стороны – Олдшэттерхенда, с другой – разбойников), развивающиеся параллельно, художественно разработаны автором по принципу контраста, при этом повествование о разбойниках, часто приобретающее иронический оттенок, будто оттеняет драматизм событий, связанных с «зигзагами судьбы» художника Олдшэттерхенда. Унылая бюргерская атмосфера заставляет героев участвовать в разнообразных «кружках по интересам»: атлетическое сообщество «Мускул» (Бледный Капитан), молодежный клуб «Бодрые ребята» (Красное Облако), клуб рыболовов «Кит» (Соколиный Глаз) и др. Молодые люди пытаются возобновить совместное времяпрепровождение и создают под активным началом Бледного Капитана «Клуб гармонично тренированного тела». Из остальных событий заслуживают внимания лишь бесславное возвращение в Вюрцбург Американца – старшего брата Бледного Капитана, безуспешные попытки Красного Облака записаться в актеры мюнхенского театра да упоминание о военной службе Короля Воздуха. Обывательская среда постепенно поглощает некогда грозных разбойников, «превращает их в ничем не примечательных бюргеров» [Знаменская 1970: 11].

Намеченная повествовательная тональность и содержательные регистры плавно перетекают в третью, небольшую по объему, часть романа, полностью сосредоточенную на превращении разбойников в статусных представителей вюрц-

бургского социума: герои становятся теми, кого всячески презирали и ненавидели в детстве. С динамикой образов в романе напрямую соотносится образ времени, который «просвечивает у Франка сквозь первый план романа – план судьбы его героев» [Лейтес 1975: 98].

Бледный Капитан теперь женился на дочери господина Шлауха, приумножив денежное состояние семьи Беномен: работу в собственном трактире Оскар успешно сочетает с выполнением отцовской функции. Писарь стал правой рукой адвоката Карфункельштейна, помогает родителям и обручился со своей возлюбленной, несмотря на тяжелые проблемы со здоровьем. Соколиный Глаз разнообразил свою жизнь членством в различных клубах и сообществах. Король Воздуха, вернувшийся со службы, открыл при местном цирке отделение акробатики, а Красное Облако ушел с головой в садоводство и «состоял во всех клубах и союзах...» (с. 220) Вюрцбурга. Виннету продолжает вести аскетичный образ жизни при местной церквушке, размышляет о сакральном и пользуется любовью прихожан, что также является проявлением обывательского конформизма, «соблазнившего» его бывших товарищей по шайке. Разбойники продолжают держаться со-обща, встречаются один раз в неделю и создают клуб любителей карточных игр «Деньги на бочку». Каждый из героев устроился в жизни и не готов променять сложившийся бюргерский уклад на «шило в мешке»: «В "Шайке разбойников" писатель приходит к выводу, что характеры людей формируются внешними условиями» [Затонский 1962: 189]. События в конце романа связаны с возвращением в Вюрцбург Тихони – ровесника разбойников, ставшего моряком, и его рассказами о путешествии в Китай. Интересно заметить, что изрядно выпивший в трактире Бледного Капитана Тихоня ошибочно принимает сидевшего незамеченным Незнакомца за Олдшэттерхенда и пьет «за его здоровье». К слову, разбойники, видевшие Незнакомца ранее, во время их приезда в Мюнхен к Олдшэттерхенду, не признали в нем знакомого человека и отнеслись к его персоне безучастно. Концовка романа пронизана ностальгией: уже взрослые разбойники видят Королевский виноградник и с трепетом вспоминают былые времена – наивные детские годы...

Подводя итог, можно заключить, что жанровое своеобразие романа Леонгарда Франка «Шайка разбойников» формируется в аспекте взаимодействия разных жанровых структур.

Роман становления (Entwicklungsroman) определяет художественное развертывание проблемы формирования личности героя (Олдшэттерхенда) и придает ей онтологический статус.

Роман о художнике (Künstlerroman) – как спецификация романа становления – составляет целостное смысловое ядро истории о художнике Олдшэттерхенде и обогащает роман культурологическим содержанием.

Социальный (нравоописательный) роман моделирует социальный контекст романа (изображение социума, местных обывателей), актуализирует значимость топонимических параметров (топос города Вюрцбурга) и выполняет функцию композиционного обрамления романа.

Роман детства фокусирует художественный ракурс на изображении детских образов, их психологических установках и поведенческих стереотипах в контексте конфронтации с социумом.

Элементы приключенческого романа, художественно реализующиеся на фоне романтической традиции, наделяют повествование остросюжетными и динамическими составляющими.

Как видим, жанровая структура романа «Шайка разбойников», подчиняющая себе все прочие уровни художественной системы произведения, представляется неоднородным образованием с гибридной структурой в соответствии с закономерным выделением трех частей произведения. В ходе анализа жанровой схемы романа к магистральной (основной) жанровой линии была добавлена периферийная, выполняющая вспомогательные функции. Магистральная жанровая линия характеризуется трансформацией:

I. Социальный (нравоописательный) роман (I стадия) → II. Роман о художнике в контексте романа становления → III. Социальный (нравоописательный) роман (III стадия)

где позиции I и III являются исходным (изображение социума города Вюрцбурга, топонимический образ города, контрастное включение шайки разбойников в бюргерскую среду) и конечным (изображение разбойников представителями обывательской среды) пунктами повествования о шайке разбойников, в соответствии с выделением трех частей романа. Позиция II не только вытесняет жанровую разновидность социального (нравоописательного) романа (III стадия) в периферийную зону, но и являет собой диалектическое единство романа становления (жизненные перипетии и развитие Олдшэттерхенда) и его

жанровой модификации – романа о художнике (сюжетная линия Олдшэттерхенда – художника). Из сегмента периферийной линии первой части романа следует отметить жанровую спецификацию – роман детства, связанную с художественной репрезентацией детских образов, и жанр приключенческого романа, актуализирующий соответствующую повествовательную тональность и тематическое наполнение. Третья часть романа в периферийной зоне жанровыми образованиями не представлена. Таким образом, периферийную жанровую линию можно обозначить в виде следующей последовательности:

I. Роман детства / приключенческий роман → II. Социальный (нравоописательный) роман (II стадия) → III. ...

Примечания

¹ Здесь и в далее ссылки на текст романа даются по изданию: [Франк 1970] с указанием страницы в круглых скобках.

² При помощи друга, берлинского художника Э.-М. Энгерта, Леонгард Франк выпустил в мюнхенском издательстве «Дельфин» альбом собственных литографий под названием «Незнакомые девушки у моря и Распятие» (первоначально – в формате журнала по подписке, который, однако, не пользовался популярностью): «На шести листах были изображены в серовато-коричневых тонах обнаженные девушки с длинными распущенными волосами, сидевшие, лежащие или разгуливающие по берегу моря. Фигуры нарочито удлиненные, угловатые, позы с оттенком декоративности. Седьмой лист запечатлел распятие Христа. Стоявшие по обе стороны креста скорбные женские фигуры были задрани-

рованы в синие и серо-розовые одеяния. У подножия полулежала обнаженная девушка с широко раскрытыми глазами, в которых таился ужас» [Стеженский 1983: 20]. Позднее в журнале «Die Neue Kunst» и некоторых газетах были опубликованы положительные отзывы на рисунки Л. Франка.

³ Странники этой идеи ссылаются на поразительное сходство описания Незнакомца и очень известной, сохранившейся в архивах писателя, фотографии тридцатилетнего, рано поседевшего Леонгарда Франка периода его работы над романом «Шайка разбойников» [Стеженский 1983: 27].

Список литературы

Бочкарева Н.С. Роман о художнике: проблематика и поэтика / Перм. гос. ун-т. Пермь, 2008. Ч. 2. 52 с.

Воронин С.С. Тема школы в повести Леонгарда Франка «Причина» (1915) // Уральский филологический вестник. Драфт: молодая наука. 2012. № 4. С. 43–50.

Затонский Д.В. Сила любви и ненависти (заметки о творчестве Леонгарда Франка) // Иностранная литература. 1962. № 10. С. 187–194.

Знаменская Г. Предисловие // Франк Л. Шайка разбойников. Оксенфуртский мужской квартет. Из трех миллионов трое / пер. с нем. М.: Худож. лит., 1970. 496 с.

Иванова Э.Ю. «Школьная» тема в творчестве писателей ГДР (К.Вольф. «История одного детства», Ф.Фюман. «Еврейский автомобиль») // Известия Самар. науч. центра РАН. 2010. Т.12, № 3 (2). С. 478–481.

Лейтес Н.С. Конечное и бесконечное. Размышление о литературе XX века: мировидение и поэтика / Перм. гос. ун-т. Пермь, 1992. 120 с.

Лейтес Н.С. Немецкий роман 1918–1945 / Перм. гос. ун-т. Пермь, 1975. 330 с.

Павлова Н.С. Типология немецкого романа 1900–1945. М.: Наука, 1982. 282 с.

Стеженский В.И. Леонгард Франк: Очерк жизни и творчества. М.: Худож. лит., 1983. 149 с.

Столбова Н.В. Между одиночеством и диалогом (Фридрих Ницше и Леонгард Франк) // Вестник Пермского гос. технич. ун-та. 2011. С. 22–30.

Толмачев В.М. Рубеж веков как историко-литературное и культурологическое понятие // Зарубежная литература конца XIX–начала XX в.: учеб. пособие. М.: Академия, 2003. 458 с.

Фоменко О.Б. Национал-социалистическая школа как культурологическая проблема в немецкой литературе двадцатого века: дисс. канд. культуролог. наук. М., 2004. 183 с.

Франк Л. Шайка разбойников. Оксенфуртский мужской квартет. Из трех миллионов трое. М.: Худож. лит., 1970. 496 с.

Esselborn-Krumbiegel H. Der "Held" im Roman: Formen des dt. Entwicklungsromans im frühen 20. Jh. Darmstadt, 1983. 249 S.

Frank L. Die Räuberbande. Aufbau-Verlag Berlin, Weimar, 1971. 404 S.

Geerdts H. J. Deutsche Literaturgeschichte in einem Band. Berlin, 1996. 780 S.

Habicht W. Der Literatur Brockhaus: grundlegend überarbeitete und erweiterte Taschenbuchausgabe in 8 Bänden, Band 3. Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich, 2000. 417 S.

Jarmatz K., Simons E. Deutsche Literaturgeschichte in einem Band. Berlin, 1996. 780 S.

Lehman W. Deutsche Literaturgeschichte in Bildern. Teil II. Leipzig, 1971. 506 S.

Steidle H. Zwischen alle Stühlen. Der Würzburger Romancier Leonhard Frank / Würzburger

Stadtbuch. Würzburg, 2011. 8 S.

Werner H.-G. Deutschsprachige Literatur in Überblick. Leipzig, 1973. 458 S.

References

Bochkareva N.S. Roman o khudozhnike: problematika i poetika [The Novel about the Artist: Problematics and Poetics]. Perm: Perm State Univ. Publ., 2008. P. 2. 52 p.

Esselborn-Krumbiegel H. Der "Held" im Roman: Formen des dt. Entwicklungsromans im frühen 20. Jh. [The "Hero" in the Novel: The Forms of German Entwicklungsroman in the Early 20th Century]. Darmstadt, 1983. 249 p.

Fomenko O.B. Natsional-sotsialisticheskaja shkola kak kul'turologicheskaja problema v nemetskoj literature dvadtsatogo veka. Diss. kand. kul'turolog. nauk. [National-socialist School as a Cultural Problem in German Literature of the 20th Century. Cand. culturolog. sci. diss.]. Moscow, 2004. 183 p.

Frank L. Die Räuberbande. [The Robber band]. Aufbau-Verlag Berlin, Weimar, 1971. 404 p.

Frank L. Shajka razbojnikov. Oksefurtskij muzhskoj kvartet. Iz trjokh millionov troe [The Robber Band. Ochsenfurt Male Quartet. Three of Three Million]. Moscow: "Khudozh. lit." Publ., 1983. 149 p.

Geerdts H. J. Deutsche Literaturgeschichte in einem Band [German History of Literature in One Volume]. Berlin, 1996. 780 p.

Habicht W. Der Literatur Brockhaus: grundlegend überarbeitete und erweiterte Taschenbuchausgabe in 8 Bänden, Band 3. [The Literature Brockhaus: The Fundamentally Revised and Expanded Paperback Edition in 8 Volumes, Vol. 3]. Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich, 2000. 417 p.

Ivanova E.Ju. "Shkol'naja" tema v tvorcestve pisatelej GDR (K. Vol'f "Istorija odnogo detstva", F. Fjuman "Evrejskij avtomobil") [The "School" Theme in Works by Writers of the GDR (K. Wolf "Patterns of Childhood", F. Fühmann "The Jewish Car")]. Izvestija Samarskogo nauchnogo tsentra RAN [Journal of the Samara Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences]. 2010. Vol. 12. № 3(2). P. 478-481.

Jarmatz K., Simons E. Deutsche Literaturgeschichte in einem Band [German History of Literature in One Volume]. Berlin, 1996. 780 p.

Lehman W. Deutsche Literaturgeschichte in Bildern. Teil II [German History of Literature in Pictures. Part II]. Leipzig, 1971. 506 p.

Lejtes N.S. Konechnoe i beskonechnoe. Razmyshlenie o literature XX veka: mirovidenie i poetika [The Finite and the Infinite. Thinking about Literature of the XXth Century: the Vision of the World and Poetics]. Perm: Perm State Univ. Publ., 1992. 120 p.

Lejtes N.S. Nemetskij roman 1918-1945 [The German Novel of 1918-1945]. Perm: Perm State Univ. Publ. 1975. 330 p.

Pavlova N.S. Tipologija nemetskogo romana 1900-1945 [The Typology of the German Novel of 1900-1945]. Moscow: "Nauka" Publ., 1982. 282 p.

Steidle H. Zwischen alle Stühlen. Der Würzburger Romancier Leonhard Frank [Between all the Chairs. The Würzburg Novelist Leonhard Frank]. Würzburger Stadtbuch [Würzburg City Book]. Würzburg, 2011. 8 p.

Stezhenskij V.I. Leongard Frank: Oчерk zhizni i tvorcestva [Leonhard Frank: Essay on the Life and Work]. Moscow: "Khudozh. lit." Publ., 1983. 149 p.

Stolbova N.V. Mezhdru odinochestvom i dialogom (Fridrikh Nitsche i Leongard Frank) [Between Loneliness and Dialogue (Friedrich Nietzsche and Leonhard Frank)]. Vestnik Permskogo gosudarstvennogo technicheskogo universiteta [Perm State Polytechnic University Bulletin]. 2011. P. 22-30.

Tolmachjov V.M. Rubezh vekov kak istoriko-literaturnoe i kul'turologicheskoe ponjatie [The Turn of the Century as a Historical and Literary-Cultural Concept]. Zarubezhnaja literatura kontsa XIX-

nachala XX veka: uchebnoe posobie [Foreign Literature of the Late XIX – Early XX Centuries: Textbook]. Moscow: "Akademia" Publ., 2003. 458 p.

Werner H.-G. Deutschsprachige Literatur in Überblick [Literature in German: an Overview]. Leipzig, 1973. 458 p.

Voronin S.S. Tema shkoly v povesti Leongarda Franka "Prichina" (1915) [The Theme of the School in the Story by Leonhard Frank "The Cause" (1915)]. Ural'skij filologicheskij vestnik. Draft: molodaja nauka [Ural Philology Journal. Draft: young science]. 2012. № 4. P. 43-50.

Zatonskij D.V. Sila ljubvi i nenavisti (zametki o tvorcestve Leongarda Franka) [The Power of Love and Hate (Notes on the Works by Leonhard Frank)]. Inostrannaja literatura [Foreign Literature]. 1962. № 10. P. 187-194.

Znamenskaja G. Predislovie / Frank L. Shajka razbojnikov. Oksenfurtskij muzhskoj kvartet. Iz trjokh millionov troe [The Preface / Frank L. The Robber Band. Ochsenfurt Male Quartet. Three of Three Million] / transl. from Germ. M.: "Khudozh. lit." Publ., 1970. 496 p.

THE GENRE ORIGINALITY IN THE NOVEL «DIE RÄUBERBANDE» BY LEONHARD FRANK

Arkady A. Shevchenko

Postgraduate Student in the Modern Languages and Literatures Faculty
Perm State University

Boris M. Proskurnin

Professor, Head of the Department of World Literature and Culture, Dean of the Modern Languages and Literatures Faculty
Perm State University

The article is devoted to Leonhard Frank's experiments with the genre form in the novel «Die Räuberbande» (1914). The structure of the Frank's novel includes elements of the social novel and *Künstlerroman* as a modification of *Entwicklungsroman*. This complex genre form is used by the author to narrate the existential antagonisms of a creative person – an artist. An additional complication of the structure is achieved through the introduction of the elements of the novel of childhood and the adventure novel. It is stressed that despite the synthesis of a number of genre elements, the novel of L. Frank appears to be a perfect artistic unity.

Key words: Leonhard Frank; novel «Die Räuberbande»; genre originality; genre modification; social novel; *Künstlerroman*; *Entwicklungsroman*; novel of childhood.