

УДК 82

**Стрельникова А.А.***(г. Москва)***«ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ УТОПИЯ» БЕРНХАРДА КЕЛЛЕРМАНА:  
ФАКТ И ВЫМЫСЕЛ В РОМАНЕ «ТУННЕЛЬ»**

*Аннотация.* В статье рассматриваются способы достижения документализма в романе немецкого писателя Б. Келлермана (Kellermann B.) «Туннель» (Der Tunnel), предвосхитившего эстетику «новой деловитости» («Neue Sachlichkeit»). Сочетание документализма с жанрами фантастики и утопии обусловило особое место писателя в литературе Германии начала XX в. Выдвигается предположение о «псевдодокументальной» стратегии Келлермана в романе «Туннель».

*Ключевые слова:* экспрессионизм, «новая деловитость», документализм, утопия, фантастика, миф, псевдодокументальный, киностиль.

**A. Strelnikova***(Moscow)***BERNHARD KELLERMANN'S "DOCUMENTARY UTOPIA":  
FACT AND FICTION IN THE NOVEL "THE TUNNEL" ("DER TUNNEL")**

*Abstract.* The article considers the ways of achieving a documentary effect in the novel «Der Tunnel» by German writer B. Kellermann. It's stated that the novel in many respects anticipates the aesthetics of the «Neue Sachlichkeit» movement. The combination of the documentary discourse and genres of fantasy and utopia led Kellermann to a special place in German literature of the first half of the twentieth century. The article discusses the hypothesis of the "pseudo-documentary" strategy in Kellerman's novel.

*Key words:* Expressionism, «Neue Sachlichkeit», documentary style, utopia, fantasy, myth, pseudo-documentary, cinema-style.

В первые десятилетия XX в. в Германии, как и в других европейских странах, активно утверждаются и сосуществуют различные эстетические течения. Специфически немецкими явлениями предстают экспрессионизм и «новая деловитость», представители которых чаще всего настроены резко полемично друг к другу. Вместе с тем уже в произведениях 1910-х гг. – время, которое принято обозначать как «экспрессионистское десятилетие», – можно обнаружить черты, свидетельствующие о том, что эстетика «новой деловитости» начала складываться в

художественной практике раньше, чем получила теоретическое обоснование. Важным критерием здесь становится отношение писателя к факту и документу.

Направление, которое получило название «новая деловитость» (или «новая вещественность») полностью утвердилось в Германии к середине 1920-х гг. Отрицая субъективизм и мистицизм экспрессионистской эстетики, авторы отказываются от легенд и утопий и создают произведения, в центре которых факты, цифры, ритм современности, а также жизнь «маленького человека», затерянного среди гигантского города. Таковы романы «Берлин. Александерплац» («Berlin Alexanderplatz», 1929) А. Дёблина, «Фабиан» («Fabian», 1931) Э. Кестнера, «Город Анатолий» («Die Stadt Anatol», 1932) Б. Келлермана и другие. Композиция романов подчиняется закону монтажа и киностиля, повествуящего всегда о настоящем времени. Полноправным участником произведения становится толпа, уличные массы, а главным и чаще всего единственным местом действия выступает город-муравейник, наводненный транспортом, большими магазинами, притонами, безразличный к человеку и никогда не прекращающий своего круглосуточного движения. Авторское (а следовательно, и читательское) внимание приковывается к тому, что визуализировано, к тому, что имеет материальную выраженность, а также к информации, потоком низвергающейся на человека.

В то же время в этом материальном мире появляется нечто мертвенное, механистическое, жуткое. «Оптика» романа фокусируется на манекенах в витринах, портретных фотографиях в газетах, вытесняя тем самым человека. Документальность «новой деловитости» основывается на значении конкретного факта – газетной новости, точных указаний маршрутов трамваев, городской топографии, характеризуется новой степенью подробности – почти кинематографической.

Роман Б. Келлермана «Туннель» («Der Tunnel», 1913), написанный в эпоху расцвета экспрессионизма в Германии, в эпоху апокалипсических пророчеств, во многом превосходит идеи и эстетику нового направления. Созданный «на стыке» субъективизма и фактографической точности, воображения и документализма, он является своеобразным, а в определенном смысле и уникальным произведением немецкой литературы XX в.

Роман стал первым немецким литературным бестселлером – через полгода он был распродан тиражом сто тысяч экземпляров и переведен на десятки языков, а спустя два года – экранизирован. Келлерман рассказывает об осуществлении грандиозного проекта – прокладке

туннеля под Атлантическим океаном, который свяжет Америку и Европу. Сама идея создания трансатлантического туннеля витала в воздухе уже десятилетия, так же как и постройка туннеля через Берингов пролив или через Ла-Манш. Изредка к этой теме обращались писатели: так, сын Жюль Верна, Мишель Верн, написал фантастический рассказ «Курьерский поезд через океан» (1888), в котором герой путешествует в поезде по трубе, лежащей на дне Атлантики, но, в конце концов, история эта оказывается всего лишь его кошмарным сновидением. В романе Келлермана по стилистике нет ничего фантастического. Немецкому писателю не нужно было подражать Верну или Г. Уэллсу — он создал утопию, которую можно назвать документальной. В отличие от Уэллса или от авторов антиутопий (О. Хаксли, Дж. Оруэлл), Келлерман не переносит действие на многие столетия вперед. События начинают разворачиваться примерно в 1913 г., т. е. точкой отсчета становится настоящее время Келлермана, в которое пишется роман, и длится 26 лет — до конца 1930-х гг. Автор создает свою версию истории, которая сегодня выглядит как альтернативная история человечества. Хотя она отчасти и узнаваема, но смело может быть названа параллельной, потому что в ней нет Первой мировой войны, нет прихода к власти нацистов и установления Третьего рейха. «Другая» история Келлермана течет без войн — все силы брошены на индустриализацию, на достижение мечты, но не на вооружение. Вместе с тем нужно учитывать, что действие происходит в США — Келлерман, немецкий писатель, разворачивает события в Нью-Йорке и его окрестностях. Такой выбор сделан автором, конечно, не случайно и соответствует представлениям о США как стране молодой, энергичной и смелой, в которой могут начаться и совершиться грандиозные проекты, немислимые в Европе, связанной с традициями и, кроме того, переживающей «закат», по мысли О. Шпенглера, которую поддерживала немалая часть творческой интеллигенции. Интересно, что, перенося действие в совершенно конкретную американскую действительность, Келлерман как будто отступает от законов жанра утопии, которые предполагают развертывание событий в «месте, которого нет» («*utopos*»), но вместе с тем здесь проявляется стремление автора придать максимальную достоверность своему, по сути, фантастическому сюжету.

Главный герой романа, американский инженер Мак Аллан, задумывает и нечеловеческими усилиями реализует головокружительную утопию — туннель в пять тысяч километров, залегающий на большой глубине под океанским дном. Для этого он должен заинтересовать финансовых магнатов, привлечь более ста тысяч рабочих, построить для

них города, выполнить инженерную расчетную работу. Герой воплощает истинного американца – здорового, сильного, честного и простодушного. Еще мальчиком, коногоном в шахте, он проложил себе проход в угольных коях для своего спасения при обвале. Он не питает ни малейшего интереса к искусству, у него нет страстей, ему не свойственно чувство юмора, он готов вести жизнь аскета, всецело преданного идее, и работать двадцать, а если потребуется, то и двадцать четыре часа в сутки.

Келлерман строит свою утопию на фактах, цифрах, научных и экономических подробностях; ее можно назвать технической. Подробно описывается система штолен, устройство бура, планировка рабочих городов, фондовый рынок. За пределами романа остаются лишь вскользь упомянутые события, произошедшие в недавнем прошлом, – экономический кризис 1907 г., известный как «банковская паника», гибель «Титаника» в 1912 г. Такие достоверные события призваны «привязать» действие к определенному времени, создать эффект исторической подлинности происходящего. Упомянутые реалии – только отправная точка романа, действие которого неудержимо рвется вперед, и вот уже прокладка туннелей через Берингов пролив и через Ла-Манш подается как завершенное дело, интересующее автора и героя лишь мимоходом – постольку, поскольку подтверждает возможность человека осуществлять, но только в больших масштабах, подобные проекты. В отличие от читателя 1910-х гг., который прочитывал роман как футурологический, устремленный в будущее, сегодняшний читатель воспринимает эти данные ретроспективно, и, становясь прошлым, они приобретают особое измерение, учитывая, что туннель под Ла-Маншем открыт в 1994 г., а идея подземной связки Чукотки и Аляски под Беринговым проливом обсуждается по сей день.

Подлинные и вымышленные факты ставятся рядом, создавая нерасчленимое художественное пространство. Значительную роль в создании документального стиля в романе играет и кинематограф. Киностудия «Эдисон-био», прототипом которой является студия «Эдисон», начавшая работу в 1906 г. в Бронксе, показывает исключительно неигровое кино. Это документальное кино, демонстрирующее будни строительства туннеля – вагоны с рудой, черных, как уголь, шахтеров, страшные последствия взрыва под землей, работу бурильных машин. Такие фильмы показываются на фасадах небоскребов Нью-Йорка, собирая на улицах огромные толпы, которые заморожены фактической реальностью, увиденной со стороны. Так же и читателей замораживает ритм и повседневность величайшего в мире проекта.

Как уже отмечалось, в романе много документальных данных, однако немалая их часть оказывается своеобразной имитацией исторических и научных фактов, создавая иллюзию достоверности событий. Так, упоминается система сооружения электростанции ученых Шлинга и Липмана, однако их никогда не существовало в действительности; вымышленным является и перелет спортсмена Вандершрифта из Нью-Йорка в Сан-Франциско. Вместе с «Титаником» назван и другой затонувший корабль, «Космос», на борту которого якобы было четыре тысячи человек. Упоминается Панамский канал, действительно завершённый в 1913 г., но в одном «списке» с ним оказывается мост через Полкский пролив, которого нет и никогда не было. Впечатляющей, но фиктивной научной достоверностью обладает «факт» геологического открытия активной руды «субмариний», которая находится под океанским дном. В романе речь часто заходит об алмазной сверхпрочной стали «алланит», которая режет любые подводные скалы и названа в честь своего первооткрывателя и героя романа Мака Аллана. Вместе с тем эта реалья тоже имеет лишь косвенное отношение к действительности, поскольку представляет собой разновидность минерала, открытую шотландским ученым Томасом Алланом в 1810 г. Тем не менее создается иллюзия документально зафиксированной истории прокладки туннеля, которая подается не как гипотеза, художественно смелая версия, но как бесспорный факт. Такой же убедительностью обладают и другие «проекты»: например, суша, искусственно созданная посреди океана, на которой вырастают города; или небоскребы посреди Гудзона, соединенные с землей подвесными мостами – «американская Венеция» – и многое другое. На этом фоне совсем будничным кажется создание регулярной воздушной связи между Америкой и Европой (между тем во время написания романа еще даже не совершен первый перелет через Атлантический океан).

Детали и подробности технологии прокладки туннеля могут создать впечатление, что роман Келлермана связан с романом о шахтерах Э. Золя «Жерминаль». Действительно, некоторые сцены имеют сходство, например, взрыв в шахте; разъяренные женщины, забрасывающие камнями ораторов и семьи своих хозяев; бунт шахтеров. Однако роман немецкого писателя лишен эстетики натурализма – самые страшные, казалось бы, физиологичные детали, в отличие от манеры Золя, даны как часть некоего гигантского целого, выполнены в экспрессионистической манере. Некая деталь выхватывается из массы, создавая страшную и масштабную картину, когда каждый только и успел увидеть «зашатавшегося человека, чей-нибудь искаженный рот

или падавший столб» [2, с. 154]. Изображение нередко напоминает кадры немого кино, монтаж крупных планов, когда зритель не слышит звук, а «прочитывает» его в эпизодах, которые наплывают друг на друга: «шум, крики, искривленные рты, вздувшиеся мускулы, бьющиеся на висках жилки, извилистые, как змеи, тело, прижатое к телу» [2, с. 117]. Тем более нет здесь и важной натуралистической подоплеку – несокрушимой инерции наследственности, как нет и тщательных описаний бедности, пищи, быта шахтеров. Не пренебрегая документальной, почти осязаемой, точностью, Келлерману удается подняться высоко над описываемой действительностью, и его никак нельзя упрекнуть, в отличие от Золя, в «упадке искусства лжи» (если вспомнить название эссе Оскара Уайльда, адресованное автору романа «Жерминаль» и натурализму в целом).

Изображая жизнь Нью-Йорка и работу в туннеле, опираясь на факты, Келлерман создает новый миф, новый эпос, героем которого становится современность и, по словам Леонида Андреева, «великое Движение» [1, с. 561]. Вся реальность мифологизирована. Перед нами – цельное повествование, в котором почти нет диалогов и совсем отсутствуют внутренние монологи. Темп романа сродни кипучему темпу строительства туннеля. Туннель одушевлен, живет своей жизнью: он – «допотопное чудовище» [2, с. 98], а когда на время останавливается строительство, он оказывается «мертв». Туннель – это «ад», но в нем есть и «чистилище»; рабочие похожи на чертей, а временами на призраков. Дым в шахтах – живое, сознательное существо, окутывающее все вокруг; бурильная машина – панцирный осьминог, который своими насадками, «носорогами из алланита» [2, с. 315] наносит земле «черные, страшные раны» [2, с. 111]; штольни хохочут. Туннель губит людей, убивая их, калеча, сводя с ума, он проглатывает все на своем пути – не только рабочих, но и крупных предпринимателей, а также деньги, машины, и все время требует «свежей крови» [2, с. 111]. Рабом туннеля становится и сам Мак Аллан, поскольку без туннеля жизнь его останавливается. После того как толпа расправилась с его женой и дочерью, после того, как работа прекратилась из-за взрыва, герой, по справедливому наблюдению Л. Андреева, блуждает по миру, «ненужный, как винт, выпавший из какой-то сложной машины» [1, с. 560]. Но, увидев случайно себя в документальном фильме, демонстрирующем историю туннеля, то есть погрузившись в миф, Аллан оживает и возвращается к работе. В романе он сопоставляется то с боксером, то с дьяволом, но чаще всего – это образ простого парня, органичный образ героя американского народного мифа. Кинематограф – это магическое полотно,

которое превращает обыкновенные краны и лебедки в легенду, в «эпос железа, более великий и могущественный, чем все эпосы древности» [2, с. 140]. Аллан – новый герой, который дал людям «песнь из железа и треска электрических искр», и сделал это не для себя, ибо туннель «должен был стать собственностью народа, Америки, *всего мира*» [2, с. 96].

Можно говорить не только об эпическом герое романа, представляющем собой одного из «новых Адамов» американской литературы, но и о создании американского мифа. Причем мифа, увиденного и развитого глазами европейского писателя, то есть со стороны, что привносит некоторые дополнительные, «вторичные» элементы создания образа американца, пограничные со стереотипами. Так, в детстве Аллану, пострадавшему от катастрофы в шахте, жевательная резинка чудесным образом возвращает силы. Важно, что Аллан строительством туннеля прокладывает дорогу в Европу, то есть Америка буквально идет к Европе. Полностью изменившись за два столетия, отсчитанные со времен первых пилигримов, которые отправились на поиски земли обетованной, американцы прокладывают обратный мост в Европу, соединяя континенты. Новые сверкающие города Аллана были «отростками Америки, форпостами американского духа» [2, с. 318]. Герой побеждает в схватке характеров бедного выходца из Восточной Европы, а теперь финансового воротилу Самуэля Вулфа, который «вдруг осознал, что Аллан – американец, американец *по рождению*, тогда как он только *сделался* им, и Аллан был сильнее» [2, с. 245]. Вульф забыл, что Аллан добродушен, но не милосерден, и это тоже часть американского образа.

Документальная точность составляет основу создания городского пространства – мы видим работу бирж, кассиров банка, дирижабли с рекламой. В то же время детали заслоняются неизмеримой мощью города, тем более что город этот – Нью-Йорк. Город нередко сравнивается с природными реалиями, как будто он представляет собой вторую природу, созданную руками человека, но столь же опасную и непостижимую, как и первая: «пустыни домов», «ущелье Бродвея», «расселина между двумя темными небоскребами» [2, с. 39], светящиеся ракеты, заменяющие собой солнце. И, конечно, город одушевлен: «Нью-Йорк потел, как боец после схватки» [2, с. 38]. Образ мегаполиса подобен городам, изображенным на экспрессионистских картинах: «Фиолетовое солнце, как обезумевшее, кружилось высоко в воздухе и сыпало искры над Манхэттаном» [2, с. 40]. Но в нем уже есть та самодовлеющая и уверенная сила, которую заметят писатели и художники 1920-х гг., странное и необъяснимое движение, за которым можно наблюдать часами: «Глубоко внизу, в тени ущелья Бродвея, ползали муравьи, точки и кро-

хотные тележки. Сверху кварталы домов, улицы и дворы были похожи на ячейки, на соты улья, и невольно в голову приходила мысль, что люди построили эти ячейки, побуждаемые тем же животным инстинктом, что и пчелы, создающие соты» [2, с. 238].

Потоки искусственных лучей, зеркального света, ледяного сияния и ослепительного блеска всегда присущи у Келлермана городам, которые являются рациональным порождением холодного человеческого интеллекта – интеллекта, импульс и цель которого необъяснимы. Новые города, созданные Алланом, отличаются отсутствием всякой растительности, прямыми улицами и абсолютным сходством между собой.

Однако, несмотря на гимн энергии и смелости человека, несмотря на «эпос железа», роман не становится футуристическим панегириком скорости. Не похож он также и на соцреалистическое прославление труда и «строек века», и недаром в СССР, хоть и охотно печатали и читали Келлермана, но с оговорками о том, что это лишь попутчик, прославляющий одиночку и изображающий рабочих переменчивой толпой.

В романе есть значительный привкус горечи, ставящий под сомнение все достижения индустриализации. Герой принес в жертву туннелю жену, ребенка, друга и тысячи рабочих. Он опустошен и сам – внутренне он мертвец. К тому же достижение воздушного сообщения между США и Европой, о котором упоминается в романе, делает туннель не столько необходимым средством передвижения, сколько самоцелью, демонстрацией мощи человека, фетишем: камешки из туннеля продаются по завершении строительства как талисманы.

Так, используя документальные и псевдодокументальные факты, реалии и вымысел, Келлерман создал индустриальный миф о современном человечестве – миф, разработанный с документальной достоверностью.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. *Андреев Л.* Живая книга // Андреев Л. Собрание соч. в 6 томах. Т. 6. – М.: Изд-во «Худ. лит-ра», 1996.
2. *Келлерман Б.* Туннель / Пер с нем. П.С. Бернштейн. – М.: Изд-во «Правда», 1981.