

22. Ryan J. Rilke, modernism and poetic tradition / Judith Ryan. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2004. – 256 p.
23. Starkie E. From Gautier to Eliot: The influence of France on English literature, 1851-1939 / Enid Starkie. – London : Hutchinson , 1960. – 236 p.
24. Stock N. – The life of Ezra Pound / Noel Stock. – London, Routledge & Paul, 1970. – 472 p.
25. Williams W. C. In the American Grain / William Carlos Williams. – New York : New Directions Books, 1956. – 235 p.
26. Woolf V. Mr. Bennett and Mrs. Brown / Virginia Woolf // Criticism. The Foundations of Modern Literary Judgment / Edited by Mark Schorer, Josephine Miles, Gordon McKenzie. – New York: Harcourt, Brace, 1948. – 553 p. – Pp. 66–75.

ФАКТУРИ ЧУТТЄВОСТІ У ПЛОЩИНІ ПОБУТОВОГО: РОМАН І. КОЙН “ДІВЧИНА ЗІ ШТУЧНОГО ШОВКУ”

Олександра ГРИГОРЕНКО

Полтавський національний педагогічний університет
імені В.Г. Короленка

У статті розглядаються особливості поетики роману І. Койн “Дівчина зі штучного шовку” (“Das kunstseidene Mädchen”, 1932), який став яскравим утіленням літератури “нової діловитості” (“Neue Sachlichkeit”). Використовуючи ефекти світла, матеріалів, фактур, І. Койн відтворює у своєму романі образ “нової жінки”, суперечливого жіночого суб’єкта нового часу з його провокативністю і розривом із традиційними уявленнями про “жіноче”.

Ключові слова: “Neue Sachlichkeit”, “нова жінка”, “Zeitroman”, берлінський роман, уречевлення чуттєвого досвіду.

В статье рассматриваются особенности поэтики романа И. Койн “Девушка из искусственного шелка” (“Das kunstseidene Mädchen”, 1932), который стал ярким воплощением литературы “новой вещественности” (“Neue Sachlichkeit”). Используя эффекты света, материалов, фактур И. Койн воссоздает в своем романе образ “новой женщины”, противоречивого женского субъекта нового времени с его провокативностью и разрывом с традиционными представлениями о “женском”.

Ключевые слова: “Neue Sachlichkeit”, “новая женщина”, “Zeitroman”, берлинский роман, овеществление чувственного опыта.

The article deals with specific poetics of I. Keun novel “Das kunstseidene Mädchen” (1932), which is a splendid example of “New Objectivity” literature. Relying

upon light, materials and textures effects I. Keun creates in her novel the character of a new woman – a controversial female subject of modern time marked by provocation and breach with traditional ideas of “feminine”.

Key words: “New Objectivity”, “new woman”, “Zeitroman”, Berlin novel, objectification of sensual experience.

Поява після I Світової війни у промисловості та сфері послуг величезної кількості молодих жінок, що мали заробляти на життя, суттєво змінила обличчя європейських метрополій, особливо ж Берліна, який для тисяч дівчат Ваймарської республіки став ще й столицею прагнень, оскільки давав їм, принаймні, надії на більші можливості. Молоді стенографістки, продавчині й жінки-службовці стали також об’єктом критичного і мистецького осмислення. Одним із важливих питань філософії першої третини XX століття є питання співвіднесення маси працюючих молодих жінок як нового соціального явища та концепту “нової жінки”. “Нова жінка” отримувала як вельми ідеалізовані, так і критичні оцінки, зокрема, Г. Штьокер саме в ідеалістичному ключі визначала “нову жінку” як “щось”, що не належить до цього століття, для чого немає ні імені, ні відповідного чоловіка, ні місця у суспільстві, бо це “щось” уже належить майбутнім часам [8, с. 152]. І в жодному разі “нова жінка” не є “неосвіченим дівчам із робочого класу” [там само], що викликає таке захоплення в суспільстві і помилково сприймається саме як “нова жінка”. “Новою”, за Г. Штьокер, жінку, незалежно від її соціального стану, робить самоусвідомлення і звільнення від “жахливої” життєвої установки “я мушу кохати, бо я живу” [8, с. 156]. “Нова жінка” прагне не самовідданого кохання, а рівноправного й повноцінного союзу із чоловіком, і саме це робить її “новою” та вільною.

На противагу цьому В. фон Голландер висловлює глибокий сумнів щодо самої можливості емансипаційного прориву Ваймарської республіки: жінку, яка впродовж століть знаходила себе лише у чоловікові, дитині й самовідданості, “навіть чи можна вилікувати”, найсильнішим ворогом емансипації стає “жіноче відчуття меншовартості, відчуття, що сама жінка є нічим і стає чимось лише завдяки чоловікові й дитині” [цит. за 2, с. 10]. А. Рюле-Герстель висловлює менш радикальну позицію, однак, на її погляд, “нова жінка” ще не була новим типом, а радше перехідним явищем, у межах якого сформувалися нові “форми життя”. Сам же перехід від старої до нової жіночності “здійснюється не прямолінійно й іноді розбивається об рифи чоловічості” [цит. за 2, там само]. У цьому, власне, прочитується спроба примирити ідею “нової жінки” та жінок-службовців як нове суспільне явище.

Об’єкт соціо-філософських розвідок (дівчата, що працюють), мав заробляти на життя погано (принаймні, гірше, ніж чоловіча) оплачуваною працею. Життя з чоловіком у достатку і зникнення необхідності заробляти ставало мрією, нездійсненою для більшості, при цьому кохання зовсім не обов’язково було невід’ємною складовою цієї мрії. У циклі есе під назвою “Маленькі продавщиці дивляться кіно” З. Кракауер оприявнює один із механізмів поширення суспільного міфу: реальні дівчата, спостерігаючи дівчат у вигаданих сюжетах, переймали вигадані моделі поведінки, уявлення про щасливе життя і відтворювали їх у реальності або ж, принаймні, жили відповідними сподіваннями. У дійсності покоївці зовсім нелегко вийти заміж за власника “Роллс-Ройса”, але вона про це мріє, з іншого боку, “чи не є мрією хазяїна “Роллс-Ройса” те, щоб покоївки мріяли піднятися до нього?” [5, с. 280].

У романі І. Койн “Das kunstseidene Mädchen” (“Дівчина зі штучного шовку”, 1932) “працююча дівчина” зображується позбавленою ілюзії кохання, проте її повністю захоплює ідея “блиску” – високого становища в суспільстві, якого вона мріє досягти завдяки багатому й захопленому нею чоловікові. Вона прагне навіть не здобути блиск, а сама ним стати. Уявлення Доріс – головної героїні роману – про “блиск” є фактично цитатою “культуркритичного” есе З. Кракауера “Службовці”. Службовці як маса, на відміну від пролетаріату, були “духовно безпритульними”. Дім бюргерських понять, у якому вони жили, завалився, бо його фундамент було знищено в процесі економічного розвитку. Службовці, як пише З. Кракауер, живуть лише сучасним, без мети і в страху дивитися вперед і ставити собі питання. “Ніщо не є таким показовим для цього життя, яке й життям може називатися лише до певної міри, ніж той спосіб, у який перед ним постає “високе”. Для нього це не зміст, а блиск. Воно постає перед ним не як збирання, а як розпорошення” [4, с.91]. Службовець іде до кав’ярні, бо дома в нього злидні, а він хоче долучитися до блиску.

Роман І. Койн “Дівчина зі штучного шовку” свого часу навіть перевершив успіх її першого роману-бестселера “Gilgi, eine von uns” (“Джіджі, одна з нас”, 1931). Великою мірою це пояснюється тим, що авторка, за визначенням сучасників, влучила у “нерв часу” [2, с. 11], створивши правдивий жіночий образ часів пізньої Ваймарської республіки – “портрет відповідного часові типу” [7, с. 354]. Попри те, що сучасники прочитували у романі й образ “нової жінки”, фігура Доріс радше дає підстави для проблематизації і критики цього концепту – вона є тією “ новою жінкою”, яка, отримавши право на сексуальну свободу

і вільне використання свого тіла, фактично прирікає себе на проституцію. Для Доріс фактична, але не визнана нею проституція є звичним способом існування. Поки Доріс працює стенографісткою, еротичні жести у бік начальника стають вибаченням за ненадруковані нею коми в листах, завдяки численным та нетривалим стосункам із коханцями дівчина потроху збагачує свій гардероб: “... а щойно я замовила собі темно-зелене пальто – приталене й оздоблене лисичим хутром, – подарунок Кеземана, що майже хотів зі мною одружитися. Але я – ні. Бо мене ще довго буде себе шкода для маленьких товстунів, яких до того ж будуть звати Кеземанами. Я порвала стосунки після лисичі. Зате зараз у мене повний гардероб – а це найголовніше для дівчини, яка хоче йти далі й має якесь честолюбство” [3, с. 10–11]. Однак честолюбство Доріс полягає лише у накопиченні: вона збирає не тільки одяг, але й слова, які могли б свідчити про її належність до вищого класу, за допомогою слів і одягу вона, здається, прагне підкорювати все багатших чоловіків, але виявляється, що насправді чоловіки відкривають їй шляхи до володіння дорожчим одягом і більш вишуканими фактурами.

На думку А. Мартін, в романі “Дівчина зі штучного шовку” модерн пізньої Ваймарської республіки викривається як “культура поверхневості” [7, с. 350]. “В романі життя інсценується як гра-обман, принаймні, маючи в розпорядженні три центральних дискурси – моди, великого міста й фільму, він грає з тими “поверхнями”, які втілюють модерн” [7, с. 358]. Для Доріс гра у моду й блиск перетворюється на поверхневисть сприйняття стосунків і власних суджень (визначену також сатиричним тоном оповіді), і поверхневе сприйняття на рівні тактильних відчуттів як особливе ставлення до матеріалу і фактури, коли характеристиками матеріальної якості підмінюється сутність. Проте саме лише відчуття фактури і не дає Доріс загубитися у життєвій грі, в якій вона намагається виграти. “За столиком неподалік сиділа надзвичайна дама зі справді дорогими плечима й шиною, яка була прямою сама по собі, і така чудова сукня, – аж до сліз – сукня була такою чудовою, бо тій пані не треба було думати, звідки її взяти, це було видно по сукні. “...” ... а я поряд із нею мала такий тяжко зароблений вигляд. Вона була висока, і зовсім не худя і сяjala біляво. Вона була така м’яка, пряма й викупана. Цілувати її – це має бути дуже цікаво для чоловіка, бо вона така жінка, про яку не можна знати наперед, яка вона. А про мене це зрозуміло” [3, с. 47]. Розкішна дама та її сукня дзеркально обмінюються характеристиками, бо дорога не сама сукня, а плечі й спина дами, оцінюванню відносно “дорогої”

дами підлягає й Доріс. У тексті роману не наголошується на тому, що дівчина мусила носити штучний шовк, дешевий матеріал, який здешевлював її саму, але в один із моментів відвертості, коли Доріс не треба було видавати себе за щось більше, ніж вона є, героїня говорить про свій безпосередній досвід зі штучним шовком: “... розумієте, з чоловіком ніколи не можна носити штучний шовк, він потім так швидко мнеться, і який ти матимеш вигляд після семи поцілунків справжніх і пригаданих? Лише чистий шовк – і музика” [3, с. 108–109]. Поява штучного шовку у дискурсі головної героїні розкриває глибоку іронію назви: дівчина зі штучного шовку щосили намагається змінити сумнівний матеріал на щось краще, проте, змінюючи фактури на своєму тілі, вона досягає лише іншого рівня штучності.

Штучна фактура набуває також і політичного звучання. Доріс запрошує на концерт чоловік із “великої промисловості” (у дискурсі Доріс він сам відразу метонімічно починає називатися “великою промисловістю”), конференсьє і частина акторів на концерті були євреями. “Велика промисловість питає мене, чи я теж єврейка. На бога, ні – але я подумала: якщо він так хоче, зроблю йому ласку – і сказала: “Звісно – лише минулого тижня мій батько підвернув ногу у синагозі”. Він сказав, що міг би й здогадатися по такому кучерявому волоссю” [3, с. 46]. Насправді волосся Доріс було гладким, а кучері – лише хімічною завивкою. Відразу після її “зінання” чоловік змінив свою фактуру, став із Доріс “льодяним”, заявив про свій націоналізм і належність до вищої раси. В оригінальному тексті непорозуміння між Доріс та її кавалером зображується як зіткнення ворожих суспільних сил. “*Fragt mich die Großindustrie, ob ich auch ein Jude bin*” [3, с. 46] – Доріс називає себе іменником чоловічого роду, тому дослівно фраза звучить як “велика промисловість питає мене, чи я теж єврей”, що відверто натякає на загострену суспільну ситуацію у Німеччині початку 30-х років, наростаючу ворожість до євреїв, прагнення націоналістичних сил заволодіти їхніми капіталами, у тому числі й у великій промисловості.

Витіснення чуттєвого поверхневим розгортається у романі послідовно, відбувається як у суто комедійній площині, так і в несподівано ліричному вимірі. Дорожчий одяг для Доріс вартий того, щоб зносити неприємного чи взагалі відразливого коханця, і крім того вона встановлює, що спекуляції з чуттєвістю дають більшу вигоду. Намагаючись будь-що видаватися неприступною, навіть коли сп’яніє, Доріс позастромляла у свою білизну сім іржавих булавок. Керуючись лише думкою “я занадто моральна,

аби дати чоловікові зрозуміти, що ношу білизну з сімома іржавими булавками” [3, с. 14], дівчина дійсно досить довго не дає себе звабити і отримує у подарунок золотий годинник. Булавки з білизни вона згодом знімає – так іржа біля її тіла символічно заміщується благородним металом.

Один із моментів “гри” Доріс із фактурами стає зав’язкою умовно-детективного сюжету в романі. Втративши роботу стенографістки і перейшовши працювати статисткою в театр, Доріс вигадує собі стосунки з директором театру Лео Ольмюцом. Задля правдоподібності історії (вона розповідає її подружці прямо на вулиці), Доріс показує на першу-ліпшу дорогу тканину у вітрині – мовляв, з неї пошиті піжами Лео. Тканина виявляється крєпдешином з трояндовим візерунком, це зовсім не пасує до піжам солідного чоловіка, і Доріс доводиться брехати далі: мовляв, Лео вибрав цю тканину, аби догодити їй. Театральні статистки завзято смакують пікантний сюжет. Доріс починає боятися викриття, адже коли стане відомо про вигадані піжами, будуть викриті і її вигадані стосунки, тому коли її з невідомих причин викликають до директора, вона не приходить на розмову, натомість тікає з театру, з міста і дорогою краде у гардеробі театру шубу.

Епізод з крадіжкою шуби є одним з небагатьох епізодів роману, що мають безсумнівний біографічний підтекст. Сама авторка активно заперечувала будь-які паралелі між нею й Доріс, однак ще за життя І. Койн і в сучасному німецькому літературознавстві було здійснено багато спроб саме біографічної інтерпретації роману “Дівчина зі штучного шовку”. І. Мархлевіц визначає роман як “... найбільш вдалу мистецьку абстракцію Ірмгард Койн стосовно її власної біографії” [6, с. 57]. І. Койн не скоювала крадіжки шуби, але у 1927-1928 році вона працювала у гамбурзькому театрі Thalia, де серед інших ролей заграла Леонтину у п’єсі Гергарта Гауптмана “Боброва шуба” [6, с. 24], тому мотив шуби Доріс отримує на лише біографічне, але й інтертекстуальне звучання.

“Знайомство” дівчини з шубкою відбувається цілком несподівано, але від цього шуба не діє на Доріс менш вражаюче: “*І тоді я побачила на гачку шубу – таке миле м’яке хутро. Таке ніжне, сіре й сором’язливе, я могла б поцілувати хутро, так я його любила. Воно було схоже на втіху й усіх святих і на найвищу певність, наче на небесах. То була справжня білка*” [3, с. 61]. Білка відразу посідає вище місце в ієрархії речей Доріс, ніж зелене пальто з лисицею, вона ніколи не перевершить горностаєве хутро, про яке Доріс лише мріятиме далі, проте вже перший погляд на шубу очима дівчини натякає на особливі почуття. Шуба персоніфікується

й глорифікується водночас, але вже у наступному описі – Доріс вирушає у краденому хутрі до Берліна – з'ясовується справжня природа цих почуттів: *"Я надзвичайно елегантна в хутрі. Воно як рідкісний чоловік, котрий з любові до мене робить мене красивою. Напевне, озрядній жінці, що мала багато грошей, воно належало не по праву. Воно пахне чеками й Німецьким банком. Але моя шкіра сильніша, зараз воно пахне мною й шипром Хутро хоче мене, а я хочу його, ми є одне в одного"* [3, с. 63]. Дорога шуба повністю замінює чоловіка, від якого вона могла б Доріс дістатися, це не лише перший украдений предмет одягу, але й найвірніший: вкрадена у кінці першого розділу шуба залишиться з дівчиною до кінця роману.

Після крадіжки шуби Доріс дещо змінює модель своїх стосунків із чоловіками. Усвідомлює вона це чи ні – усвідомлення, у будь-якому разі, так і залишається у тексті не артикульованим – але крадіжка виявляється зручнішим і більш ефективним способом здобути омріяну фактуру, ніж спати з чоловіком і принижуватися.

Проте в Берліні відбувається певна реабілітація чуттєвості і оповідь набуває виразно ліричних нот. Одним із сусідів Доріс у берлінському будинку є сліпий Бреннер, що втратив зір внаслідок поранення. Вони з Доріс стають коханцями, і хоч Доріс не називає свої почуття до Бреннера коханням, вона визнає, що сліпий чоловік розуміє її краще, ніж будь-хто із попередніх залиціальників. Оскільки Бреннер не може бути для Доріс джерелом жодних матеріальних вигод, їхні стосунки на короткий час стають справжнім єднанням двох тіл: тіла Доріс, незважаючи на її худорлявість, тіла привабливого та "надмірного", яким вона користується як інструментом, і "недостатнього" й обмеженого в своїх можливостях тіла Бреннера. Із тією ж невситимістю, з якою Доріс поринає в берлінське життя, Бреннер її про це життя розпитує. У відповідь на його нескінченно повторюване запитання "що ти бачила?" Доріс розповідає про вулиці, зачіски, сьйво вітрин, свої вечірні пригоди і їй вдається створити для Бреннера якесь відчуття Берліна. Від нього Доріс отримує свій найдешевший, але цінний для неї подарунок – дерев'яне намисто, дивуючись при цьому, як сліпий зміг підібрати намистини з таким смаком. Намисто не блискуче, з природного і теплого матеріалу, воно видається матеріальним утіленням справжніх почуттів. Але дивне єднання Доріс і Бреннера не витримує перевірки реальністю. Дружина Бреннера більше не може його доглядати, він має назавжди переїхати до притулку і хоче востаннє "побачити" Берлін. Доріс виводить його на прогулянку, вони їздять у транспорті, заходять у ресторан, однак блиск великого міста залишається недосяжним

для сліпого, Бреннер не отримує тих відчуттів, що від розповідей Доріс. Вже повертаючись додому, він чує юнаків, які співають на вулиці, спів стає найкращим і найсильнішим враженням від прогулянки, бо це молоді, сильні і справжні голоси, що наповнюють життям вечірне повітря [3, с. 120]. Проте ліризм цього епізоду знімається у внутрішній репліці Доріс: *"Але ж для цього нам не треба було йти так далеко і скрізь заходити"* [там само]. Останні кроки своєї прогулянки Бреннер намагається бути сильним і пройти сам, так їхній симбіоз із Доріс розривається остаточно.

Берлін після багатьох невдалих спроб нарешті дає Доріс бажане: вона знайомиться із багатим фабрикантом, навколо неї з'являється багато справжніх і дорогих фактур – кімоно з чистого шовку, сумка зі справжньої крокодилової шкіри й білі шовкові туфлі. Доріс може купатися, скільки захоче, мати речі, які роблять її самою дорогою, її прекрасне життя псує лише питання, для кого тепер існує її неймовірна краса. Блаженне існування завершується арештом фабриканта та повернення в квартиру його дружини, і Доріс має з вершин "блиску" спуститися до попереднього животіння.

Від голодної смерті або рішення стати повією Доріс рятує випадковий перехожий, який з вулиці приводить її до себе додому. У нього Доріс залишається на довгий час, дивується його винятковій м'якості й відсутності будь-яких провів сексуальності з його боку. Це змушує Доріс засумніватися у своїй якості: *"Чи я така огидна, що він мене не хоче?"* [3, с. 163], але згодом знову прийти до усвідомлення того, що якість відносна і її можливо підробити. Доріс розуміє, що чоловік вважає її невинною: *"... він дійсно думає, що я незаймана і з кращої сім'ї. Я ж говорю так мало й освічено. "Я втомилася" – кажу я, хто з освічених каже це по-іншому? Я кажу "дякую", кажу "будь ласка" – яка з освічених буде відрізнятися від мене цими словами?"* [3, с. 165].

Ернст, чие ім'я Доріс дуже важко вимовити, чимось відрізняється від більшості попередніх коханців дівчини – з ним вона не асоціює жодної фактури, яка б могла стати метонімічним прізвиськом, їй важко вимовляти саме його ім'я; він не може дати їй нічого надзвичайно розкішного, але нічого й не вимагає від неї. Через деякий час Доріс повністю відмовляється від ідеї блиску, навіть пише прощального листа своїй шубі, тобто її власниці, і навіть збирається відіслати шубу назад. Вона готова повністю присвятити себе Ернсту, недарма він ледь не займає місце поряд із Доріс, яке постійно займала шуба. Дівчина наважується розповісти чоловікові все про себе і погоджується заради нього змінювати своє життя,

але при цьому вона відмовляється йти працювати. *"Любий пане Ернст, я не хочу працювати, я не хочу – будь ласка, я хочу прати гардини й вибивати килими, я хочу чистити наші черевики, і підлогу, і готувати – я готую так охоче, це для мене справжня подія, бо це смакує мені самій і я бачу, як розжевіє ваша шкіряна шкіра, і в мене взагалі з'являється відчуття, що мене звеличує те, що я роблю. Я все робитиму, але працювати я не піду"* [3, с. 184]. Собі дівчина зізнається, що піде працювати, але тільки якщо Ернст втратить роботу й вона зможе забезпечити його виживання. Причиною такої самовідданості Доріс є кохання, нейтральне співіснування у квартирі Ернста майже переростає у подружнє життя, але воно раптово зазнає краху, бо Ернст не може забути свою колишню дружину. У фіналі роману Доріс знову опиняється на вулиці – із шубою, яку вона так і не встигла повернути, перед загрозливою перспективою стати повією чи знову розпочати здобувати свій "блиск".

Німецькомовне літературознавство і критика, що одноставно визначають роман "Дівчина зі штучного шовку" як "Zeitroman" пропонують натомість велику кількість різних інтерпретацій образу Доріс, що знову-таки зумовлює велику кількість додаткових жанрових визначень роману. "Із сумішшю емансипованості й залежності, наївних бажань і заперечення реальності вона є типовою амбівалентною фігурою кризового періоду історії" [1, с. 133], – пише про Доріс К. Бах. Складність образу головної героїні та романного нарративу дозволяють дослідникам визначати роман як "Roman der inneren Zeitgeschichte" – "роман переживання епохи" [2, с. 365], Доріс визначається також як "Girl in Crisis" [там само], частина дослідників наголошує на біографічній складовій поетики. І. Мархлевіц наступним чином підсумовує інтерпретаційні підходи до образу головної героїні: "якщо ряд інтерпретаторів вбачає підстави фіксувати "внутрішній розвиток" головної героїні – при чому залишається спірним питання, чи цей розвиток є позитивним у сенсі процесу створення жіночої ідентичності чи негативним у сенсі психосоціального занепаду, – то інші приходять до визначення, що книга є модерністським Schelmenroman'ом і розвиток протагоністки значною мірою виключається або що в тексті взагалі не можна виявити ознак роману становлення" [6, с. 95–96]. В. Зак, зокрема, потрактовує фінал роману як замкнення кола, повернення Доріс до відправного пункту [6, с. 95].

Видається можливим і ширше тлумачення образу Доріс: вона втілює не єдиний і не універсальний тип дівчини часів Ваймарської республіки, тим більше не є героїнею, яка розвивається, натомість змінює кілька

соціальних іпостасей: дівчина-службовець стає актрисою, потім безробітною міщанкою, утриманкою, зрештою, формально виконує роль дружини досить забезпеченого представника середнього класу. Образ Доріс констатує безвихідь соціального типу "girl" першої третини ХХ століття: дівчина-службовець не може ані змінитися, ані постаріти, щоб вижити, їй потрібно лише змінити свій суспільний статус. Якщо й можливо говорити про еволюцію Доріс, то йдеться про еволюцію працюючої дівчини до самосвідомої домогосподарки – прообразу матері-берегині роду, що посяде своє місце у націонал-соціалістичному дискурсі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Bach Ch. Irmgard Keun – Leben und Schreiben zwischen Hoffnung und Zweifel / Christine Bach // Wege der Emanzipation : bedeutende Frauen im 20. Jahrhundert ; zehn biografische Essays / hrsg. von K. Kaminski. – Würzburg : Königshausen und Neumann, 2009. – S. 121-142.
2. Haunhorst K. Das Bild der neuen Frau im Frühwerk Irmgard Keuns. Entwürfe der Weiblichkeit am Ende der Weimarer Republik / Kerstin Haunhorst. – Hamburg : Diplomica Verlag GmbH, 2008. – 143 S.
3. Keun I. Das kunstseidene Mädchen / Irmgard Keun. – München : List Taschenbuch Verlag, 2003. – 219 S.
4. Krakauer S. Die Angestellten : kulturkritischer Essay / Siegfried Krakauer. – 1. Aufl. – Leipzig [184] : Kiepenheuer, 1981. – 123 S. – (Gustav-Kiepenheuer-Bücherei ; 29).
5. Krakauer S. Das Ornament der Masse / Siegfried Krakauer ; [mit einem Nachwort von K. Witte]. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2004. – 353 S.
6. Marchlewitz I. Irmgard Keun: Leben und Werk / Ingrid Marchlewitz. – Würzburg : Königshausen und Neumann, 1999. – 201 S.
7. Martin A. Kultur der Oberfläche, Glanz der Moderne. Irmgard Keuns Roman Das kunstseidene Mädchen (1932) / Ariane Martin // Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne / hrsg. von M. Luserke-Jaqui. – Berlin [u.a.] : de Gruyter, 2008. – VIII. – S. 349–367.
8. Stöcker H. Die moderne Frau. Skizze / Helene Stöcker // Die Berliner Moderne 1885-1914 / hrsg. von J. Schutte und P. Sprengel. – Stuttgart : Reclam, 2002. – (Mit 60 Abbildungen). – S. 152–158.