

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЖЕНСКОЙ СУБЪЕКТИВНОСТИ В РОМАНАХ МЕЛЫ ХАРТВИГ

Ольга Александровна Дронова

доктор филологических наук, заведующая кафедрой русского языка как иностранного Тамбовского государственного университета имени Г.Р. Державина (Тамбов, Россия)

e-mail: oa.dronova2014@yandex.ru

Аннотация. Творчество австрийской писательницы 1920-х – начала 1930-х гг. Мелы Хартвиг было заново открыто читателю в начале 2000-х гг. после долгого периода забвения. Интерес к прозе Хартвиг вызван связью проблематики ее творчества с современными дискуссиями о природе женской субъективности. В рамках статьи проанализированы романы Мелы Хартвиг «Женщина – ничто» и «Я – лишний человек?», отражающие кризис идентичности ее героинь. Обратным полюсом нивелирования личности, «ничто» в этих романах выступает множественность «Я» и смена героинями различных моделей поведения, имеющих игровой или подражательный характер. Воспроизводя традиционные стереотипы о мужской и женской природе, Хартвиг в то же время демонстрирует их исчерпанность. В контексте немецкой и австрийской культуры 1920-х гг. – времени, когда в массмедиа, кино, литературе доминировал образ независимой «новой женщины», – творчество Хартвиг выступало как антитеза и традиционному, и новому взгляду на женщину, ведь и «новая женщина», и «роковая женщина» рубежа веков предстают в ее романах как маски, не отражающие подлинную индивидуальность героини.

Ключевые слова: австрийская литература, Мела Хартвиг, женская субъективность, роман, «новая женщина», игровое начало, двойничество.

После окончания Первой мировой войны все сферы жизни немецкого общества затронула модернизация. Переосмыслению в годы Веймарской республики подверглись и традиционные гендерные представления. Последствия войны, экономический кризис во многом вынудили женщин обрести большую самостоятельность, чем в довоенный период. Кроме этого, на законодательном уровне было закреплено равенство полов, все больше женщин поступали в университеты, возникли новые женские профессии – в первую очередь офисная служащая и стенотипистка. Большое распространение в культуре этого времени получает феномен так называемой «новой женщины» – “die neue Frau”, который изначально возникает в массовой культуре и отражает изменившиеся представления об образе жизни современной женщины – жительницы большого города, *city-girl*. «Новая женщина» была независимой и самостоятельной, следовала моде, посещала кино, театры и кабаре, занималась спортом и ездила на автомобиле. Модный феномен постепенно стал объектом осмысления серьезной литературы, представляя в разных амплуа – от расчетливой карьеристки (в произведениях Йозефа Рота) до «пионера» в области женского равноправия (Марилуизе Фляйсер). В 1920-е гг. появилась целая плеяда женщин-писательниц, исследовавших самосознание своих современниц: Марилуизе Фляйсер (1901–1974), Ирмгард

Койн (1905–1982), Викки Баум (1888–1960), Габриэле Тергит (1894–1982) и др. Образ «новой женщины» достаточно широко исследован на материале творчества писательниц Веймарской республики [Hauhorst; Schüller; Дронова]. Всех этих писательниц ждала трагическая судьба: в условиях нацизма их успешная карьера была прервана, творчество запрещено в Германии и затем забыто. Начиная с 1970-х гг. начался своего рода ренессанс авторов-женщин Веймарской республики – одно за другим издаются и переиздаются неизвестные или забытые произведения женской литературы «золотых двадцатых».

Это возвращение имен продолжается и по сей день. К числу заново открытых авторов первой трети XX в. относится и австрийская писательница Мела Хартвиг (в замужестве – Мела Спира, 1893–1967). Мела Хартвиг проявила себя в различных творческих сферах. Не окончив курса педагогики в университете Вены, она поступила в консерваторию изучать вокал и актерское мастерство. С 1917 по 1921 гг. она выступала как актриса на различных сценах Вены и Берлина, воплощая противоречивые женские характеры европейской драматургии рубежа веков – Лулу, Гедду Габлер, Саломею.

В конце 1920-х гг. Хартвиг дебютировала как писательница: ее новелла «Преступление» (“Das Verbrechen“, 1927) получила высокую оценку журнала «Литерарише Вельт» и заслужила восторженный отзыв Альфреда

Дёблина. При поддержке Дёблина, а также Стефана Цвейга Мела Хартвиг продолжила писать, опубликовав сборник новелл «Экстазы» (“Ekstasen”, 1928), а затем и дебютный роман «Женщина – ничто» (“Das Weib ist ein Nichts“, 1929), вызвавший достаточно бурную дискуссию. «Женский роман против женщины» – так охарактеризовал его критик-современник (цит. по: [Fraisl: 177]). Второй роман Хартвиг «Я – лишний человек?» (“Bin ich ein überflüssiger Mensch“, написан в 1931 г.) был в 1933 г. отклонен издательством по политическим мотивам. Роман был опубликован лишь в 2001 г., позже переведен на английский язык. Книги Хартвиг были запрещены, а после присоединения Австрии к нацистской Германии Хартвиг была вынуждена эмигрировать в Лондон со своим мужем. В эмиграции они оказались в тяжелых условиях, но дружба с Вирджинией Вулф, которая помогла Хартвиг получить работу, способствовала улучшению ее положения. В эмиграции Хартвиг создала несколько произведений – роман «Утраченная мечта» (“Der verlorene Traum“, 1933–1944), роман «Инферно» (“Inferno“, создавался в 1946–1948, опубликован в 2018 г.), но полноценно вернуться к писательскому творчеству она так и не смогла. В 1950-е гг. в различных сборниках было напечатано лишь несколько ее стихотворений. В возрасте 60 лет Хартвиг

занялась живописью и неожиданным образом обрела успех как художница – ее абстрактные картины стали выставляться в музеях, их приобретали в частные коллекции.

В современной культуре интерес к творчеству Хартвиг возник неслучайно: проблематика женской субъективности в ее произведениях близка вопросам современных гендерных дискуссий о плюральности идентичности женщины и противоречивости ее опыта. Названия романов писательницы «Женщина – ничто» и «Я – лишний человек?» говорят сами за себя: в них воплощается кризис идентичности, переживаемый героинями. Обратной стороной нивелирования личности – статуса «ничто» и «лишнего человека» – становится множественность «Я» героинь Хартвиг, которая воплощается в различных моделях поведения, имеющих ролевой и подражательный характер.

Концепция гендерной роли женщины, в особенности в дебютном романе Хартвиг, соотносима с консервативными высказываниями философов и психологов рубежа веков о пассивности природы женщины, ее неспособности к творчеству. Заглавие романа «Женщина – ничто», как и эпиграф к нему, – это цитата из драматурга К.Ф. Геббеля: «Женщина – ничто, чем-то она может стать только благодаря мужчине»¹ [Hartwig 2002: 5]. Кро-

¹Здесь и далее перевод немецкого текста наш. – О. Д.

ме того, концепция героини отсылает и к работе Отто Вейнингера «Пол и характер» (1903), в которой женщина предстает пассивным существом, живущим инстинктом, легко приспособляющимся к любым обстоятельствам, забывающим прошлое и лишённым всякого «Я» и индивидуальности [Вейнингер].

В образе героини романа Хартвиг ощущается и влияние дилогии Ф. Ведекинда «Лулу» (1904), главную роль в которой сама писательница исполняла на сцене. Имя героини «Бибиана», в котором повторяются два первых слога, созвучно «Лулу», как и мотив смены имен: в пьесе Ведекинда Лулу называют Евой, Нелли, Миньоной. Каждый новый спутник Бибианы дает ей новое имя – Настасья, Биби, Анна, только один из них, музыкант, называет ее настоящим именем. Отсылкой к драме Ведекинда в романе является также мотив переодевания, подчеркивающий игровой характер поведения героини. Герои-мужчины в романе Хартвиг безымянны – авантюрист, музыкант (гений), банкир и политик. Все они воплощают различные грани мужского начала в традиционном понимании – активного, творческого, инициативного, агрессивного. Отношения с каждым из них влекут за собой почти мгновенное преобразование героини, равно способной стать роковой женщиной, музой, прожигательницей жизни или женой бедняка. Каждый раз Бибиана является

творением (“Geschöpf”) мужчины, переход к новой роли включает обучение: русскому языку, игре на фортепиано, механизмам финансовых операций и политической борьбы. Переходя к следующей ипостаси, героиня мгновенно забывает прошлое, каждая новая личина отбрасывается ей как ненужная маска в отношениях с новым партнером. У Бибианы есть «судьба», но нет биографии, ведь у нее напрочь отсутствует память. Смена «роли» происходит на инстинктивном уровне, не является сознательным выбором героини. Ее первая роль – Настасья – *femme fatale* рубежа веков, использующая мужчин для шпионских интриг. После разрыва с музыкантом Бибиана превращается на какой-то момент в «новую женщину», но экономическая независимость не избавляет Бибиану от пассивности и эмоциональной зависимости от мужчины. Вступив в отношения с банкиром, Бибиана мгновенно отстраняется от статуса «новой женщины»: «Она была игрушкой, и ее звали Биби» [Hartwig 2002: 125].

Особое значение в романе приобретает телесность Бибианы, становясь выразителем ее субъективности: «Контуры моего тела – это границы моего сердца», – утверждает она [Hartwig 2002: 8]. Тело играет важную роль в коммуникации между героями: они движутся в полубреду (*taumeln*), совершают аффектированные жесты, падают – пластика героев романа во многом позаимствована

из немного кинематографа. Эмоции мужчин Бибиана ощущает собственным телом: слова заставляют ее дрожать, ощущать боль и холод. В финале романа героиня гибнет во время революции и именно ее тело становится объектом разрушения – оно растоптано толпой, и только лицо остается нетронутым, подобно ничему не выражающей маске.

Лицо, “Gesicht” – один из важнейших лейт-мотивов романа. В портрете героини присутствует «игра» разнообразных сущностей, выражающая множественность ее «Я»: «неразрешимая игра наглой раскованной чувственности рта и светлого узкого недоверия раскосых глаз» [Hartwig 2002: 11]. Под влиянием мужчины портрет Бибианы меняется и приобретает сходство с его лицом. После гибели авантюриста Бибиана видит во сне, как ее отражение в зеркале превращается в лицо погибшего. «Белый огонь», изменяющий черты лица музыканта в минуты вдохновения, появляется под влиянием музыки и на лице Бибианы. Затем лицо Бибианы становится «угловатым» и «жестким», как у банкира. Во всех ситуациях Бибиана превращается в «зеркало», отражающее лишь внешний облик своего спутника:

“Die scheinbar unausschöpflichen Tiefen ihrer Anteilnahme entpuppten sich ihm plötzlich als eine spiegelnde Fläche, die ihm, in rührender Einfalt der Liebe, immer nur sein eigenes Bild entgegenstrahlte“ [Hartwig 2002: 77].

В контексте представлений о «новой женщине» роман Хартвиг казался анахронизмом и провокацией одновременно. «Без стыда и кокетства она противопоставила себя драйву тех деловитых лет», – пишет о ней в наши дни критик Г. фон Високи в связи с недавней публикацией романа Хартвиг «Инферно» [Wysocki]. В то же время роман Хартвиг вовсе не выступает как апология традиционных представлений о женщине. По мере развития сюжета Бибиана начинает осознавать «безрадостную пустоту своего существования», которую она может заполнить лишь связью с новым мужчиной:

“Sie wollte rasend aufspringen, sich wahllos irgendeinem fremden Menschen in die Arme stürzen, besinnungslos in sein Leben hineinspringen, nur um sich selbst zu entkommen, oder sich vor eine Straßenbahn hinwerfen, nur um dieses Nichts in sich zu zermalmen, und konnte sich nicht regen, starrte gelähmt von Grauen immer noch in sich hinein und vermeinte in einen erblindeten Spiegel zu schauen” [Hartwig 2002: 99].

Бибиана осознает игровой, театральный характер своего поведения, воспринимает саму себя как «ничто» и страдает от этого. Поэтому от отношений с политиком Бибиана ожидает, что они станут «прыжком» в настоящую жизнь. Но и политик любит в ней не более чем «милое, нежное, избалованное

Ничто» [Hartwig 2002: 161]. Таким образом, гибель Бибианы становится как будто единственным выходом из ее положения.

Второй роман Хартвиг «Я – лишний человек?» по своей проблематике ближе дискурсам о «новой женщине» в культуре 1920-х гг. Его героиня – тридцатилетняя секретарша Алоизия Шмидт – достаточно близка образам женщин-служащих в «новой деловитости»: она порывает с традициями родительского дома, предпочитая жить самостоятельно, критически отзываясь о традиционных женских обязанностях по быту как о «неблагодарной» и «безнадежной» работе [Hartwig 2001: 38]. Роману свойственна исповедальная интонация, он состоит из откровенных признаний героини, глубоко разочарованной в самой себе. Алоизия считает себя абсолютно посредственной, ничем не примечательной, и, как следствие, «лишней». Шаг за шагом героиня открывает грани собственной посредственности. В первую очередь критике подвергается лицо и тело героини:

“Ich bin nicht schön, ich bin nicht häßlich. Ich habe ein Gesicht, das weder angenehm noch unangenehm auffällt, das werde anziehend noch abstoßend ist, das man einfach nicht beachtet. Ich kann mir, glaube ich, das Geständnis ersparen, daß ich schön sein möchte. Das ist selbstverständlich. Aber ich beteuere, daß ich zuweilen häßlich sein möchte, abstoßend häßlich...” [Hartwig 2002: 5].

По сравнению с героиней первого романа Алоизия более самостоятельна и способна определять собственные стратегии поведения. Она сама выбирает новое безликое имя Луиза Шмидт вместо экзотической Алоизии. В юности она пыталась обратить на себя внимание родителей и учителей – то непослушанием, то излишне усердной учебой, – но ее результат всегда оставался средним. Переживания героини столь интенсивны, обвинения, выдвигаемые самой себе, столь весомы, что можно говорить о своего рода гиперболизации посредственности. Эти соображения заставляют героиню сомневаться и в праве рассказать свою историю:

“...Und das ist meine Geschichte, die ich niederschreiben will, obwohl sie so lächerlich alltäglich, so verzweifelt alltäglich ist, daß sie eigentlich keine Geschichte ist” [Hartwig 2001: 6].

Стоит сказать, что дискурс дезиндивидуализации, безличности, растворенности «Я» в массе очень широко представлен в немецкой литературе 1920-х – начала 1930-х гг. «Новая деловитость» представляет целую галерею непримечательных персонажей, мелких служащих или представителей миллионной армии безработных. Алоизия Шмидт близка этим героям.

Героиня не удовлетворена не только своим внешним обликом и способностями к учебе. Еще более серьезное разочарование

она испытала в юности в отношении своего эмоционального мира, осознав, что неспособна испытать глубокие и яркие чувства. Впервые с собственной бесчувственностью Луиза сталкивается в тот момент, когда ее отец после тяжелого ранения возвращается с фронта, а она не ощущает должного сострадания: «Я не могла объяснить себе эту небрежность, эту неповоротливость моего сердца» [Hartwig 2001: 26]. Столь же приглушенной кажется Луизе и реакция на разрыв со своим единственным возлюбленным Эмилем К.: горе проходит через несколько дней, и героиня заключает, что «никогда не может положить на свое сердце» [Hartwig 2001: 61].

Единственным пространством, где можно испытать эмоции, которых Луизе не хватает в жизни, становится театр. Суть театра – стать тем, кем ты хочешь быть, быть любимым. Ключевую роль в судьбе Луизы играет ее странная дружба с актрисой Элизабет. Родство имен символически отражает двойничество героинь. Элизабет напоминает Бибиану и в определенной степени отражает биографический опыт самой Хартвиг. Под воздействием роли внешний облик и поведение Элизабет меняются столь кардинально, что Луиза не сразу узнает свою подругу. Если у Луизы – как кажется ей самой – отсутствует индивидуальность в силу посредственности, то «Я» Элизабет растворяется в сиюминутном переживании:

“Es war zweifellos ungemein schwierig, unter den unzähligen Traummenschen, die in ihr steckten und die alle in ihr und durch sie inbrünstig zu leben begehrten und unter denen sie vielleicht der geringste, der unansehnlichste war, den einen Menschen herauszufinden, der sie selbst war. Sie war ... nie ganz sie selbst, sie war immer der Mensch, der sie gerade zu sein wünschte, die Heldin des Romans, den sie eben las, die Heldin des Dramas, der Komödie, die sie eben einstudierte...” [Hartwig 2001: 82].

При первом своем появлении в романе Луиза видит Элизабет в зрительном зале и поражается ее сходством с актрисой, играющей Мари Бомарше. При следующей встрече Элизабет изумляет Луизу властными манерами, потому что в этот момент репетирует пьесу «Царица». В то же время Луиза замечает в комнате Элизабет фотографию актрисы, исполнявшей эту роль: Элизабет похожа лишь на фотографию. Элизабет – не художница в истинном смысле, она не творец образов, а примитивный подражатель, копировщик. Элизабет не имела собственного «лица», а лишь «каменную маску» или «зеркало», отражающее чужое «Я» [Hartwig 2001: 91]. Луиза вкладывает в сознание Элизабет свою собственную судьбу: по ее мнению, Элизабет находилась в бесконечном поиске самой себя, как и она, мечтая «быть не той женщиной, какой она была, а той, какой хотела стать, которая была способна столь интенсивно жить и любить, как хотела жить и любить она» [Hartwig

2001: 83]. Таким образом, Луиза и Элизабет – и двойники, и антиподы, отражающие два полюса потери «Я» – абсолютную посредственность и бесконечную смену масок.

Луиза становится свидетельницей разрыва Элизабет с ее возлюбленным, Эгоном Ц., и впервые видит настоящее «голое» лицо своей подруги: “Es war kein Gesicht, schien mir, es war eine Flamme, es war der lodernde Widerschein eines Herzens, das brannte” [Hartwig 2001: 106]. После разрыва с Эгоном Элизабет застрелилась. Это заставило Луизу осознать, что Элизабет была способна на глубокие чувства, о которых сама она лишь мечтала. Размышляя о трагедии своей подруги, Луиза мысленно меняется местами с Элизабет и обнаруживает все большее сходство с ней. Луиза становится подражательницей Элизабет, принимает на себя ее судьбу и безответно влюбляется в Эгона Ц. Пытаясь сблизиться с ним, Луиза просит его о помощи, и тот принимает ее на работу секретаршей. Луиза хочет испытать, насколько ее сердце способно страдать:

“Ich hatte meinem Herzen zeitlebens seine Trägheit vorgeworfen, aber es war vielleicht nur träg, wenn es glücklich sein musste, es war vielleicht bereit zu verbrennen, wenn es über alle Maßen unglücklich sein durfte” [Hartwig 2001: 114].

В своем подражании любовным страданиям подруги Луиза заходит так далеко, что пытается совершить самоубийство, но в по-

следний момент изменяет свое решение. В отличие от Элизабет и Бибианы, Луиза сознательно выбирает стратегию поведения, возможно, это спасает ее от гибели.

Мотив поиска собственной индивидуальности, игры, множественности «Я» женщины сближает творчество Хартвиг с другой писательницей 1920-х гг. – Ирмгард Койн, в романах которой «Гильги – одна из нас» (“Gilgi – eine von uns”, 1931) и «Девушка из искусственного шелка» (“Das kunstseidene Mädchen”, 1932) речь также идет о выборе различных моделей в поведении женщины. Судьба Гильги близка истории Бибианы: под влиянием отношений с писателем Мартином Бруком Гильги полностью изменяет свой образ жизни и, по сути, отказывается от собственной индивидуальности. Само имя Гильги, ее образ жизни, ее «Я» были проектом героини, который потерял для нее значимость под влиянием страсти. Гильги воспринимает свое новое отражение в зеркале как маску, испытывает чувство отчуждения от самой себя и в финале романа решает вернуться к себе прежней – т. е. к «новой женщине». Игровой характер поведения свойствен и Дорис, другой героине Койн. Вдохновляясь образами и сценами современного кинематографа, с каждым мужчиной Дорис играет разную роль, изображая то неприступную девушку, то роковую соблазнительницу. Она считает себя неординарной личностью, но мечтает о большем – стать звездой (“Glanz”), обрести

высокий социальный статус, красоту, восхищение окружающих. Игровой характер героинь Койн отличается от героинь Хартвиг тем, что игра здесь становится сознательной поведенческой стратегией, выбором героини и способом конструирования своего внешнего и внутреннего облика. У Хартвиг же игра в поведении женщины выступает как своего рода инстинкт: это выражение слабости личности, внутренних регуляторов ее поведения. Койн показывает, как поведение женщины вбирает в себя ролевые модели, навязываемые современными медиа. У Хартвиг смена поведенческих моделей чаще продиктована влиянием Другого. Тем не менее, у обеих писательниц речь идет о поиске их героинями подлинной индивидуальности, для обретения которой необходимо отвергнуть разнообразные маски, навязываемые извне.

Литература

Вейнингер, О. Пол и характер / пер. с нем. М.: Академический проект, 2012.

Дронова, О.А. «Новая деловитость» и роман: проблематика, жанровый диапазон, поэтика. Монография. Тамбов: изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2017.

Fraisl, B. (2002). Nachwort zum Roman “Das Weib ist ein Nichts“. In M. Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*. Graz-Wien: Droschl, 177–189.

Hartwig, M. (2001). *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* Graz-Wien: Droschl.

Hartwig, M. (2002). *Das Weib ist ein Nichts*. Graz-Wien: Droschl.

Haunhorst, K. (2008). *Das Bild der Neuen Frau im Frühwerk Irmgard Keuns. Entwürfe von Weiblichkeit am Ende der Weimarer Republik*. Hamburg: Diplomica Verlag GmbH.

Schüller, L. (2005). *Vom Ernst der Zerstreung. Schreibende Frauen an Ende der Weimarer Republik: Marieluise Fleißer, Irmgard Keun und Gabriele Tergit*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

Wysocki, G. (2019, February 20). O-Töne des Unbewussten. Eine große Autorin der Moderne: Mela Hartwig war eine Pionierin im Beschreiben weiblicher Gefühlswelten// *Zeit online* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.zeit.de/2019/09/inferno-mela-hartwig-buch-weibliche-gefuehle> (дата обращения: 03.12.2020).

References

Dronova, O.A. (2017). “*Novaya delovitost*” i roman: *problematika, zhanrovyy diapazon, poetika* [“Neue Sachlichkeit” and novel: problem, genre, poetics]. Tambov: Derzhavin *Tambov State University*.

Fraisl, B. (2002). Nachwort zum Roman “Das Weib ist ein Nichts” [Epilogue to the novel “The woman is nothing”]. In M. Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts* [The woman is nothing]. Graz-Wien: Droschl, 177-189.

Hartwig, M. (2001). *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* [Am I a redundant human being?]. Graz-Wien: Droschl.

Hartwig, M. (2002). *Das Weib ist ein Nichts*. [The woman is nothing]. Graz-Wien: Droschl.

Haunhorst, K. (2008). *Das Bild der Neuen Frau im Frühwerk Irmgard Keuns. Entwürfe von Weiblichkeit am Ende der Weimarer Republik*. [The picture of a “new woman” in the early works by Irmgard Keun. Projects of femininity at the end of Weimar Republic]. Hamburg: Diplomica Verlag GmbH.

Schüller, L. (2005). *Vom Ernst der Zerstreung. Schreibende Frauen an Ende der Weimarer Republik: Marieluise Fleißer, Irmgard Keun und Gabriele Tergit* [To the seriousness of dispersion. Writing women at the end of Weimar Republic: Marieluise Fleißer, Irmgard

Keun und Gabriele Tergit]. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

Weininger, O. (2012). *Geschlecht und Charakter* [Sex and Character]. Moscow: Akademicheskij projekt.

Wysocki, G. (2019, February 20). *O-Töne des Unbewussten. Eine große Autorin der Moderne: Mela Hartwig war eine Pionierin im Beschreiben weiblicher Gefühlswelten*. [O-sound of the subconsciousness. A great author of modernism: Mela Hartwig was a pioneer in the description of feminine emotional world]. *Zeit online*. Retrieved from: <https://www.zeit.de/2019/09/inferno-mela-hartwig-buch-weibliche-gefuehle> (date of access: 03.12.2020).

REPRESENTATION OF FEMALE SUBJECTIVITY IN THE NOVELS OF MELA HARTWIG

Olga A. Dronova, Doctor of Philology, Head of the Department for Russian as a Foreign Language, Tambov State University named after G.R. Derzhavin (Tambov, Russia); e-mail: oa.dronova2014@yandex.ru.

Abstract. The work of the Austrian writer of the 1920s – early 1930s, Mela Hartwig, was rediscovered by the reader in the early 2000s after a long period of oblivion. Interest in Hartwig’s prose is caused by the connection of the problems of her work with contemporary discussions about the nature of female subjectivity. The article analyzes the novels of Mela Hartwig “The Woman is nothing” and “Am I a redundant human being?”, reflecting the identity crisis of her heroines. The reverse pole of the erasing of the personality in these novels is the multiplicity of “Self”, various behavior models that have a character of play or imitation. Reproducing traditional stereotypes about male and female nature, Hartwig at the same time demonstrates their exhaustion. In the context of the German and Austrian culture of the 1920s – the time when the image of an independent “new woman” dominated the mass media, cinema, and literature – Hartwig’s work acted as the antithesis of both the traditional and the new view of women, because both the “new woman” and the “femme fatale” of the turn of the century appear in her novels as masks that do not reflect the true identity of her heroine.

Key words: Austrian literature, Mela Hartwig, novel, female subjectivity, “new woman”, playfull character, doubleness.

