

«КАТАРСИС» В СЮЖЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНА Э.М.РЕМАРКА «ВОЗЛЮБИ БЛИЖНЕГО СВОЕГО»

Алиса Сергеевна Поршнева

преподаватель кафедры иностранных языков

Уральский федеральный университет

им. первого Президента России Б.Н.Ельцина

620049, г. Екатеринбург, ул. Софьи Ковалевской, д. 5, ауд. Т-616. alice-porshneva@yandex.ru.

В статье рассматривается взаимосвязь пространственной и сюжетной организации романа Э.М.Ремарка «Возлюби ближнего своего». Автор доказывает, что в анализируемом произведении художественное пространство «ведет» за собой сюжет. Модель сюжетно-пространственного единства романа выстраивается с опорой на категории «катарсис» и «хронотоп перелома», что позволяет доказать пространственную обусловленность важнейших сюжетных поворотов.

Ключевые слова: сюжет; пространство; катарсис; хронотоп перелома; эмиграция; жертвоприношение.

Эрих Мария Ремарк – немецкий писатель, покинувший Германию в конце 1932 г. и проведший всю оставшуюся жизнь в Швейцарии, Франции и США. Опыт жизни в эмиграции во многом сформировал романное творчество второй половины его жизни. В творческом наследии Ремарка есть ряд произведений, посвященных эмигрантам (прежде всего немцам): это романы «Возлюби ближнего своего», «Триумфальная арка», «Ночь в Лиссабоне», «Тени в раю» и незавершенный роман «Земля обетованная».

Следует отметить, что и в русскоязычном, и в немецкоязычном литературоведении эмигрантские романы Ремарка обычно интерпретируются через что-то внешнее по отношению к художественному миру произведения – исторические события 1933-1945 гг., биографию Ремарка или психологические закономерности «вытеснения» собственного травматичного опыта автора. Например, в глазах советской критики романы Ремарка репрезентировали прежде всего антифашистскую и пацифистскую позицию их автора – «ненависть к милитаризму и фашизму, к государственному устройству, которое порождает смертоубийственные боины, преступно и бесчеловечно по своей сути» [Нечепорук 1984: 84]. Разработка антифашистского тематического комплекса у Ремарка выдает, по мысли Т.С.Николаевой, его «социальный пессимизм», «узость исторической мысли Ремарка», «глубокую ограниченность антифашистской концепции

писателя» [Николаева 1983: 10, 45, 78]. В связи с этим советские литературоведы, рассуждая об эмигрантских романах Ремарка, говорили не столько о самих романах, сколько о тех фрагментах исторической реальности, с которыми соотносился романский сюжет. В немецкоязычном ремарковедении лейтмотивом большинства трудов по эмигрантским романам является попытка осмысления их автобиографического элемента не только и не столько как ряда событийных соответствий (как это было у советских критиков), сколько как следствия того, что литературное творчество служило писателю средством решения собственных психологических проблем [см.: Schreckenberger 2001: 38; Baron 2003: 13; Placke 2001: 92-94].

С нашей точки зрения, имеет смысл дополнить оба обозначенных подхода еще одним направлением анализа эмигрантских романов Ремарка, рассмотрев эмиграцию не как тему его произведений, а как единый сюжетно-пространственный комплекс. В настоящей статье этот сюжетно-пространственный комплекс изучается на материале романа «Возлюби ближнего своего» (1941) – первого в эмигрантской пенталогии Ремарка. Мы исходим из того, что художественное пространство данного произведения «ведет» за собой его сюжет. Зависимость сюжета от пространственно-временной организации (а не пространства и времени от сюжета) неоднократно отмечалась теоретиками литературы, напри-

мер: «Изображенное пространство-время – это условия, определяющие характер событий и логику их следования друг за другом» [Тамарченко 2004: 178; здесь и далее выделено мной. – А.П.]. Ю.М.Лотман определяет сюжетное событие как «перемещение персонажа через границу семантического поля» [Лотман 1998: 223], а Н.Д.Тамарченко дополняет это определение следующим образом: «**Событие** – переход персонажа через границу, разделяющую “семантические поля” в тексте (с точки зрения автора и читателя) или части (сферы) пространства-времени в мире (с точки зрения героя, связанной с его представлениями о цели и о препятствиях к ее достижению)» [Тамарченко 2004: 184]. Сюжетное событие – это перемещение героя в качественно другое пространство, и в этом смысле пространственная организация текста оказывается «первичнее» его сюжета.

Действие романа «Возлюби ближнего своего» происходит в Европе 1930-х гг., до присоединения Австрии к Германии в 1938 г. Пространство, в котором разворачивается действие, выстраивается и оценивается из перспективы героя-эмигранта (в первую очередь Йозефа Штайнера), в соответствии с ценностными и мировоззренческими ориентирами эмигрантской картины мира. Вследствие этого такое пространство мы можем обозначить как «пространство эмиграции». Оно восходит к мифологической модели мира, поскольку развернуто между его символическим центром (родным городом героя в Германии) и крайней периферией.

Центром пространства эмиграции становится в романе родной город Штайнера. Именно от него герой ведет отсчет пространственных координат. В мифологических и производных от них пространственных моделях символический центр мира – это наиболее позитивно маркированный участок пространства [см. об этом: Топоров 1983: 239; Мелетинский 2000: 216-217], «земной эквивалент точки небесного вращения» [Бидерманн 1996: 60], который может быть представлен храмом, Домом или городом с микрокосмическим статусом Дома. Город же Штайнера становится самой негативно окрашенной точкой эмигрантского пространства, причем эти коннотации закреплены и за самим городом, и за каждым элементом городского пространства в отдельности: «Внезапно перед ним лежал город. <...> Он видел улицы, он видел опасность, невидимую, молчаливую опасность, которая поджидала его на каждом углу, в воротах каждого дома, в каждом лице» [Remarque 1956: 304. Здесь и далее перевод всех цитируемых фрагментов текста мой. – А.П.]. Город в восприятии героя не соот-

ветствует инварианту города-Дома, но продолжает занимать в его картине мира центральное положение: все остальное пространство эмиграции разворачивается именно относительно города и соотносится с ним как с самой опасной точкой.

Крайней периферией пространства эмиграции в романе «Возлюби ближнего своего» является Париж, который наиболее оппозиционен Третьему Рейху. Один из эмигрантов, Мариль, рассказывает: «Мой мальчик, Австрия, Чехословакия, Швейцария – все это маневренная война эмигрантов, но Париж – это позиционная война. Передняя линия окопов. Сюда докатились все волны эмиграции. <...> Париж для всех нас – последняя надежда и последняя судьба» [Remarque 1956: 243]. Во всей Европе именно Париж оказывается тем местом, где полиция наименее интенсивно преследует эмигрантов, а шансы на спасение наиболее высоки: «“Какова здесь полиция?” – “Довольно небрежная. Нужно быть осторожным, конечно, но полиция здесь далеко не такая пронизательная, как в Швейцарии”» [ibid.: 245]. Многим живущим в Париже эмигрантам удается получить и впоследствии продлить разрешение на жительство (Aufenthaltserlaubnis), а некоторым даже разрешение на работу (Arbeitserlaubnis) [ibid.: 244, 247]. Все это поддерживает исключительно положительный статус Парижа в пространстве эмиграции. Эмигрантам Людвигу Керну и Рут Холланд удается чувствовать себя там в относительной безопасности: «Они надеялись на следующий день и чувствовали себя защищенными. В этом городе, который принял всех эмигрантов столетия, веял дух терпимости; в нем можно было голодать, но человек подвергался там преследованиям лишь в той мере, в какой это было необходимо – и уже это значило для них очень много» [ibid.: 263]. Оппозиционность Парижа по отношению к Германии настолько сильна, что Рут заявляет: «И я уже не знаю, где находится Германия» [Remarque 1956: 319].

Нужно отметить, что в реальности Париж и Франция в целом не обладали статусом пространства, «благожелательного» к эмигрантам [см.: Fabian 1981: 200]; однако в художественном мире романа «Возлюби ближнего своего» именно Париж из всех европейских городов оказывается местом, наименее враждебным эмигрантскому сообществу. Географически он находится не на периферии Европы, но в структуре художественного пространства романа Париж – это «передняя линия окопов», **периферия европейского мира, наиболее оппозиционная его нега-**

тивному центру (Третьему Рейху), символическая граница мира эмигрантов.

Эмигрантское пространство, развернутое между этими двумя аксиологическими полюсами (родным городом в Германии и Парижем), имеет концентрическое строение, которое обеспечивается поэтапным переходом от «темного» немецкого города к «светлой» границе эмигрантской Европы – Парижу. Такое пространство структурно воспроизводит мифологическую модель мира, а в ценностном отношении «выворачивает» ее наизнанку [подробнее см.: Поршнева 2008: 311].

Как уже было обозначено выше, пространственная организация романа «Возлюби ближнего своего» является определяющей по отношению к его сюжету. Концентрическая структура пространства эмиграции делает, например, невозможным прямое перемещение героя-эмигранта из Германии во Францию, хотя в географическом отношении это вполне реализуемо. Более того, как подчеркивает С. Бен Аммар, Франция в первые годы существования нацистского режима обладала исключительным статусом в эмигрантском мире именно за счет «длинной общей границы между двумя государствами, которая облегчала нелегальный переход границы» [Ben Ammar 2000/2001: 26]. Но у Ремарка ни один герой-эмигрант не перебирается напрямую из Германии во Францию. Прежде чем попасть во Францию, герой *обязательно* должен пройти через чешско-австрийско-швейцарский «пояс» вокруг нацистской Германии (так поступают и Йозеф Штайнер, и Рут Холланд, и Людвиг Керн), поскольку упомянутые страны воспринимаются героями-эмигрантами как первая, а Франция – уже как вторая стадия освобождения от нацизма. Если в Швейцарии, Чехии и Австрии «становится жарко» [Remarque 1956: 243], эти страны объявляются «мышеловками» [ibid.: 278], то Франция – «единственная страна, которая еще осталась для нас в Европе» [ibid.], полиция там «довольно небрежная» [ibid.: 245], а условия для проживания эмигрантов наиболее приемлемые. Поскольку концентрически выстроенное пространство «обязывает» эмигранта удаляться от Третьего Рейха поэтапно, то и маршрут «Германия – Франция» у Ремарка не представлен.

Инвариант сюжета эмигрантского романа в творчестве Ремарка состоит в том, что герой начинает свое движение в какой-то одной точке центробежно ориентированного пространства эмиграции, совершает по нему перемещение в направлении к периферии, в какой-то точке прерывает или завершает свой путь, пытается его осмыслить и определить свое отношение к нему.

В романе «Возлюби ближнего своего» таким местом становится Париж: там завершается эмигрантский период жизни двух героев романа – Людвиг Керн и Рут Холланд. Они получают возможность получить мексиканское гражданство и уехать в Мексику в составе 150 эмигрантов, которых согласилось принять мексиканское правительство. Исключительному статусу этого события соответствует позитивный тон в образе Парижа: как уже отмечалось выше, он изображается как «город для эмигрантов». Описания парижского ландшафта насыщены лексикой света (*sonnig* ‘солнечный’), причем даже в тех случаях, когда действие происходит вечером или ночью (*leuchten* ‘сиять’, *Lichtreklame* ‘световая реклама’, *flammen* ‘пламенеть, вспыхивать’) [Remarque 1956: 260, 257]. Освещенность пространства часто становится у Ремарка одновременно и его оценкой в положительном ключе; темными же обычно являются пространства, «заряженные» по отношению к герою или героям негативно. Показательным примером этого является то, как герой романа «Черный обелиск» Людвиг Бодмер говорит о приходе к власти национал-социалистов: «Ночь накрыла Германию» [Remarque 2005: 458].

Помимо освещенности, Ремарк вводит в текст романа еще одну в ценностном смысле положительную характеристику Парижа. В заключительных строках говорится о его многолюдности: «“Как много людей”. – “Да... очень много людей”» [Remarque 1956: 320]. О многолюдности и наполненности города В.Н.Топоров пишет следующим образом: «Союз города-девы (невесты) с женихом связан с пресуществованием крепости-целомудрия города-девы в полноте богатства, в обилие... в частности, в многолюдие» [Топоров 1987: 127]. Многолюдность Парижа, которую в рамках концепции В.Н.Топорова можно интерпретировать как преобразование и перерождение «города-девы», в финале романа оказывается в одном ряду с кардинальными переменами в жизни Керн и Рут, с их новым рождением для полноценной не-эмигрантской жизни.

В силу этого мы можем квалифицировать Париж как пограничное, рубежное пространство. Попадание туда героев кардинальным образом меняет их судьбу и становится самым важным сюжетным событием. В терминологии М.М.Бахтина эту рубежную зону можно обозначить как «порог» – «проникнутый высокой эмоционально-ценностной интенсивностью» хронотоп, который «может сочетаться и с мотивом встречи, но наиболее существенное его восполнение – это хронотоп кризиса и жизненного перелома» [Бахтин 1986: 280; выделено М.М.

Бахтиным. – А.П.]. Комплекс сюжетных событий, локализованных в данном типе пространства и детерминированных его «переломным» характером, допустимо обозначить, на наш взгляд, термином «катарсис».

Этот термин был введен Аристотелем [Аристотель 1957: 82] для обозначения кульминационного момента трагедии, выросшей из архаических ритуалов обновления и очищения мира посредством принесения в жертву носителя скверны [Фрейденберг 1997: 155]. Впоследствии аристотелевский теоретический конструкт «катарсис» был востребован рядом исследователей, вследствие чего есть ряд терминов, несущих в большей или меньшей степени ту же нагрузку. Сюжетная схема древнегреческой трагедии, проанализированная Аристотелем, была выявлена рядом позднейших исследователей (В.Я.Пропп, А.Ж.Греймас, К.Бремон и др.) и на материале ряда нетрагических и даже недраматических жанров. Это позволяет установить терминологическую синонимию между аристотелевским понятием «катарсис» и его аналогами в позднейших эстетических трудах:

- нехватка – недостача – нарушение – «расторжение договора» [Греймас 2004: 283] – нарушение установленного порядка – «нарушение равновесия» [Бройтман 2004: 66] – коллизия [Тамарченко 2004: 193] – отклонение от нормы;
- катарсис – ликвидация нехватки (недостачи) [Пропп 2001: 27] – гуманизация мира [Греймас 2004: 307] – оправдание мира [Греймас 2004: 307] – компенсация – восстановление договора [там же: 283] – устранение нарушения – обретение – медиация [Хализев 2000: 219].

По мнению В.Е.Хализева, «в литературе наиболее глубоко укоренены сюжеты, конфликты которых по ходу изображаемых событий возникают, обостряются и как-то разрешаются – преодолеваются и себя исчерпывают» [Хализев 2000: 217], то есть сюжеты катарсические.

С категорией катарсиса применительно к художественному миру Э.М.Ремарка целесообразно также связывать категорию «мир героя», которая предполагает рассмотрение персонажей произведения как «живых людей, находящихся в определенных условиях места и времени, совершающих поступки и т.д.» [Тамарченко 2004: 172]. Н.Д.Тамарченко определяет «мир героя» как «художественный» постольку, поскольку <он> ...входит в кругозор героя и (или) представляет собой его окружение. В обоих случаях действительность героя связана... с определенной системой ценностей: с точки зрения героя или с «внутренней», совпадающей с кругозором героя точки зрения наблюдателя (повествовате-

ля, читателя), изображенный мир «реален» и ценности его соотносятся с целями героя» [Тамарченко 2004: 177].

Взаимное наложение категорий «катарсис» и «мир героя» позволяет определить «катарсис» (применительно к романам Ремарка) как гармонизацию и гуманизацию мира героя – субъекта сознания в произведении (термин Б.О.Кормана [см.: Корман 1981: 50]). Говорить о катарсисе возможно даже тогда, когда обстоятельства за пределами «мира героя» остаются неблагоприятными и представляют собой «отклонение от нормы». Медиация, осуществляемая в пределах «мира героя», оказывается необходимым и достаточным условием катарсичности романного сюжета.

«Катарсис» возможен тогда, когда в мире героя происходит «недостача», ликвидации которой подчинено все последующее действие. Такой «недостачей» для героев эмигрантских романов Ремарка становится приход к власти национал-социалистов, что воспринимается ими как глобальное нарушение порядка в мире. Так, в романе «Земля обетованная» Равик о донацистской эпохе говорит так: «двенадцать лет назад, когда мир еще был целым» [Remarque 1998: 110]. Исходя из описанной предпосылки – утраты миром целостности и гармонии, – герои-эмигранты выстраивают свой мир и свое отношение к происходящему: нарушение нормального мироустройства предполагает необходимость его восстановления, но пути к этому каждый герой находит или не находит в индивидуальном порядке.

Финал романа «Возлюби ближнего своего» содержит «катарсическую» семантику восстановления порядка, которая обеспечивается кардинальными переменами в жизни Керна и Рут: они официально и мировоззренчески перестают быть эмигрантами. В роли «хронотопа перелома», в котором осуществляется перерождение героев, выступает город Париж. В символической проекции уже упомянутое многолюдие Парижа – это, по В.Н.Топорову, союз города-невесты с женихом [Топоров 1987: 127], то есть свадьба. Свадьба же, как отмечает О.М.Фрейденберг, – «не событие, которое может когда угодно произойти, в зависимости от склонности жениха и невесты. Это обряд, тождественный триумфу и венчанию на царство, и его приурочение совершенно специфично. Свадьба являет собой не соединяющуюся по любви или рассудку пару: это действие победы над смертью, в котором жених и невеста – царствующие боги, и действие, происходящее в день поединка дня и ночи, или жизни и смерти. Поэтому это дни равноденствий и солнцеворотов, дни смен, дни но-

вых переоценок (говоря по-нашему) вчерашних сил, дни кончающейся и начинающейся жизни» [Фрейденберг 1997: 75]. В символической проекции прощание Людвига и Рут с Европой и многолюдие Парижа соединяются в одно событие – свадьбу, которая проецируется и на героев, и на городское пространство. Рубежный характер этого события соответствует пограничной природе пространства, в котором оно совершается. По Греймасу, «если завязкой всего повествования было расторжение договора, то именно финальный эпизод “свадьбы” после всех перипетий восстанавливает разорванный договор» [Греймас 2004: 283].

Символика «катарсически» окрашенного перерождения в романе «Возлюби ближнего своего» усиливается еще и появлением в тексте романа Триумфальной арки: она прямо названа «воротами в небо» [Remarque 1956: 261] (т.е. воротами в рай), что усиливает «пограничную» семантику как самого города, так и совершающихся в нем событий. Архаическая семантика образа Триумфальной арки – «небесно-загробные ворота» [Фрейденберг 1997: 189]. Ее «специально соорудили для отвращения опасности: это говорит о том, что существование такой арки само по себе уже гарантировало избавление от смерти» [там же: 189-190]. Символическое перерождение героев, смена ими статуса с эмигрантского на неэмигрантский, происходящая в Париже, имеет «катарсическую» семантику «избавления от смерти» во многом за счет подчеркнута «пограничной» символики Арки – «ворот в небо».

Здесь же Ремарк размещает сюжетный компонент, сигнализирующий о достижении баланса между жизнью и смертью: смерть хронологически соединяется с рождением нового человека. В Париже, пройдя все вехи эмигрантского пути, умирает «отец Моритц» – старый Моритц Розенталь, живой символ эмиграции. Его смерть описана как избавление от страданий и обретение покоя: «Оба ангела взяли его под руки, и так отец Моритц, старый странник, ветеран среди эмигрантов, шагнул, утешившись, через ворота, навстречу необычайному свету» [Remarque 1956: 314]. Перед смертью Моритц Розенталь узнает, что в отеле, где он проживает, 14 дней назад родился ребенок, который в силу этого уже по праву рождения считается французом [ibid.: 290-291]. Он выражает желание взглянуть на ребенка, но, когда Эдит Розенфельд приносит его в комнату Моритца, тот уже мертв [ibid.: 314]. Здесь сюжетный комплекс уравнивания смерти рождением имеет еще одну функцию: «новое рождение» Людвига и Рут для неэмигрантской жизни за пределами пространства

эмиграции символически умножается и подтверждается этими двумя предваряющими его событиями – с одной стороны, смертью Моритца как обретением им вечного блаженства и, с другой стороны, рождением ребенка-француза, которому уже не грозит быть лишенным гражданства и испытать тяготы эмиграции.

Наконец, важнейшим сюжетным событием романа, напрямую связанным с его «катарсическим» завершением, становится гибель Йозефа Штайнера. На определенном этапе этот герой с риском для жизни возвращается из Парижа в Германию, чтобы его смертельно больная жена Мария могла умереть спокойно. Своей цели он добивается, но, будучи схваченным по доносу в больнице, после смерти Марии погибает, выбросившись из окна и увлекая за собой офицера гестапо Штайнбренера.

Сюжетные линии Штайнера, с одной стороны, и Рут и Людвига – с другой, тесно связаны и дополняют друг друга. Так, в одном из эпизодов романа Людвиг Керн в поисках заработка приходит в дом к швейцарскому богачу Аммерсу, не зная, что тот является тайным шпионом нацистской партии [Remarque 1956: 195-196], и в итоге попадает в тюрьму [ibid.: 207]. Позже Штайнер предпринимает против Аммерса «штрафную экспедицию» (Strafexpedition) [ibid.: 255]: представившись офицером гестапо, он забирает у Аммерса 60 франков якобы в качестве пожертвования на партийные нужды и отчитывает его за то, что он поднял «ненужную шумиху» [ibid.: 253] в истории с эмигрантом Керном. «Недостача», которую претерпевает Керн, компенсируется Штайнером, который только после «штрафной экспедиции» против Аммерса завершает швейцарский этап своей жизни и перебирается во Францию.

Двухчастная структура этой ситуации иллюстрирует взаимную дополнительность судьбы Штайнера, Людвига и Рут. Эти три героя образуют единый частный мир, целостность которого нарушается из-за действий Аммерса в отношении Керна и восстанавливается благодаря авантюре Штайнера.

Свою самую полную реализацию эта дополнительность обретает в событиях, завершающих роман. Штайнер уезжает в Германию и погибает, а Людвиг Керн и Рут Холланд остаются в Париже и получают возможность уехать в Мексику. Необходимые для переезда деньги (более двух тысяч франков) Людвигу и Рут достаются в наследство от Штайнера. Поэтому *жизнь Штайнера становится той жертвой, которой «покупается» избавление от эмигрантского бытия для Рут и Людвига*. Справедливость такого толкова-

ния подтверждается рядом фактов. Во-первых, Штайнер принадлежит к другому поколению: ему около 40 лет, в то время как Рут и Людвиг – представители поколения двадцатилетних. Во-вторых, Штайнер не имеет полноценной семьи: его жена Мария умирает от рака, до этого он не видит ее несколько лет, детей у них нет.

Подобная интерпретация данного сюжетного поворота опирается в том числе и на семантику имен героев. По доносу больничной медсестры Штайнер схвачен людьми из гестапо под руководством офицера Штайнбрэннера, который за несколько лет до этого отправил Штайнера в концентрационный лагерь. Очевидное сходство этих фамилий замечает и сам Штайнбрэннер: «И наши фамилии так замечательно подходят друг к другу – Штайнер и Штайнбрэннер!» [Remarque 1956: 316]. Первая фамилия – Steiner – образована, очевидно, от слова *Stein* ‘камень’; вторая – Steinbrenner – содержит в себе два корня: *Stein* ‘камень’ и *brennen* ‘гореть’. Соотношение фамилий героев прочитывается следующим образом: Штайнбрэннер – это «тот, кто сожжет Штайнера», и первый действительно становится виновником гибели второго. Роман завершается «взаимным» уничтожением этих двух героев (Штайнер после смерти Марии выбрасывается в окно и увлекает за собой Штайнбрэннера). Более того: семантика «сожжения», заложенная в противостоянии Штайнера и Штайнбрэннера, подтверждает тот факт, что гибель Штайнера – это *жертва*, поскольку акт жертвоприношения еще с архаических времен включал в себя сожжение жертвенного животного или мучного изделия [Фрейденберг 1997: 58]. О.М.Фрейденберг отмечает, что в архаической картине мира пребывание в огне было связано не только со смертью и погребальным костром, но и с новым рождением и обновлением; это свидетельствует о «единстве образов еды, жертвоприношения, священного варевы и убийства, разрывания, бессмертия» [там же: 61]. «Самый огонь – алтаря, костра или печи – получил семантику того начала, которое родит и оживляет; отсюда – семантика погребального костра как частный случай регенерационной сущности огня» [там же: 61]. В силу этого жертвоприношение Штайнера связано с новым рождением Людвиг и Рут самой своей сущностью, а не только фактом наследования молодыми героями денег на переезд.

С другой стороны, имя Йозефа Штайнера соотнесено не только с фамилией его врага Штайнбрэннера, но и с именем его жены Марии. Имена Йозефа и Марии Штайнер отсылают, вероятно, к именам библейских Иосифа и девы Марии. С учетом поколенческой разницы «новое рождение»

Людвиг и Рут, символическими родителями которых являются Мария и Йозеф Штайнеры, ассоциативно связывается с рождением Иисуса (сына Марии и Иосифа), что подтверждает исключительную значимость этого события для романного сюжета. Причем в данном случае библейский контекст дополнен семантикой жертвоприношения старшего поколения во имя младшего.

Сюжет Йозефа Штайнера, который является составной частью комплекса жертвоприношения, выводится из соотнесения его имени с фамилией «Штайнбрэннер» и именем «Мария» – такое художественное решение Ремарка представляет собой реликт архаических представлений о мире. Как отмечает О.М.Фрейденберг, «основной закон мифологического, а затем и фольклорного сюжетостроения заключается в том, что значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам означает» [Фрейденберг 1997: 223].

Все это дает основания поставить под сомнение такие трактовки романного сюжета, в которых говорится, что Людвиг и Рут обретают возможность начать новую жизнь за пределами Европы в силу своей «способности освободиться от прошлого» [Schreckenberger 2001: 33], а Штайнер и другие герои старшего поколения такой способности лишены и поэтому обречены на гибель. В развитии романного сюжета линии Рут, Людвиг и Штайнера не противопоставлены, а тесно взаимосвязаны и взаимно детерминированы. Едва ли можно говорить о «случайном» характере спасения Людвиг и Рут (как это делает И.Шлössер [Schlösser 2001: 18]). Заложенная в сюжете символика жертвоприношения дает возможность толковать события романа «Возлюби ближнего своего» следующим образом: герои старшего поколения Мария и Йозеф Штайнер не имеют полноценной семьи вследствие болезни и неблагоприятных исторических обстоятельств, но **их жизнь приносится в жертву во имя «нового рождения» героев младшего поколения – Людвиг Керн и Рут Холланд**, которым благодаря этой жертве дана возможность освободиться от травмы нацизма и восполнить «потерю» старшего поколения.

Концентрация всех рассмотренных событий, наделенных символическим значением «нового рождения» и восстановления порядка в мире, – «свадьба», смерть Моритца как преодоление эмигрантского бытия и компенсация смерти рождением ребенка-неэмигранта, появление Арки как «ворота в небо», увязанные в одно событие

жертвоприношение Штайнера и «выход» из эмиграции Людвиг и Рут, – в рубежном пространстве Парижа придает сюжету романа «Возлюби ближнего своего» «катарсическое» звучание.

Это, в свою очередь, подтверждает справедливость выбранной нами исследовательской линии – рассмотрения катарсиса как гуманизации частного мира героя произведения. И читателю, и автору романа «Возлюби ближнего своего» известно, что историческая коллизия, вызвавшая к жизни эмиграцию и сформировавшая соответствующие обстоятельства жизни героев-эмигрантов, в его финале себя не исчерпывает. Национал-социализм продолжает набирать силу, эмигрантское сообщество продолжает существовать. Но в частном мире центральных персонажей травма, вызванная существованием национал-социализма, уже преодолена, и этого оказывается достаточно, чтобы обеспечить «катарсическую» семантику финала произведения.

Наличие в сюжете романа «Возлюби ближнего своего» «катарсического» элемента – прямое следствие наличия в его художественном пространстве «порогового», или «переломного», хронотопа. Под этим термином мы вслед за М.М.Бахтиным понимаем пространственную структуру особого типа, которая носит рубежный характер и заставляет героя проходить через определенные метаморфозы, в результате чего ликвидируется возникшая в начале «нехватка». В силу этого «катарсичность» сюжета произведения оказывается пространственно обусловленной; тип сюжета выводится из типа пространственной организации. С другой стороны, «пороговая» сущность анализируемого в настоящей статье событийного ряда романа подтверждает рубежный характер парижского пространства и «поддерживает» статус Парижа как границы пространства эмиграции. Эмиграция, таким образом, не только предоставляет Э.М.Ремарку тематический материал для художественной обработки, но и формирует в его романах единый сюжетно-пространственный комплекс, в рамках которого катарсис – компонент *сюжета* – оказывается *пространственно* детерминированным.

Список литературы

Аристотель. Об искусстве поэзии / пер. В.Г.Аппельрот // Аристотель. Поэтика. М.: Гослитиздат, 1957. С.37-138.

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1986. С.121-290.

Бидерманн Г. Город // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. С.60-61.

Бройтман С.Н. Историческая поэтика // Теория литературы: учеб. пособие: В 2 т. / Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Т. 2. М.: Академия, 2004. 360 с.

Греймас А.Ж. В поисках трансформационных моделей // Греймас А.Ж. Структурная семантика: поиск метода. М.: Академический проект, 2004. С.278-319.

Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма: межвуз. сб. Куйбышев, 1981. С.39-54.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993). СПб.: Искусство, 1998. С.14-285.

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Восточная литература, 2000. 408 с.

Нечепорук Е.М. Эрих Мария Ремарк // История зарубежной литературы XX века / под ред. В.Н.Богословского, З.Т.Гражданской. М.: Просвещение, 1984. С.84-90.

Николаева Т.С. Творчество Ремарка-антифашиста. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1983. 134 с.

Поршнева А.С. Динамика эмигрантского пространства в романах Э.М.Ремарка «Возлюби ближнего своего» и «Ночь в Лиссабоне» // Вестник Чувашского университета. 2008. № 4. С. 303-311.

Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. 144 с.

Тамарченко Н.Д. Литература как продукт деятельности: теоретическая поэтика // Теория литературы: учеб. пособие: В 2 т. / Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Т. 1. М.: Академия, 2004. С.106-473.

Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227-284.

Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М.: Наука, 1987. С. 121-132.

Фрейденоберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

Хализев В.Е. Теория литературы. Изд. 2-е. М.: Высш. шк., 2000. 398 с.

Baron V. Erich Maria Remarque „Die Nacht von Lissabon“: Menschen auf der Flucht. Osnabrück : Gymnasium Carolinum [Facharbeit], 2003. 20 S.

Ben Ammar S. Das Dritte Reich und die Emigration in zwei Romanen von Erich Maria Remarque: „Arc de Triomphe“ und „Zeit zu leben und Zeit zu sterben“: [Diplomarbeit]. Lille : Université Charles de Gaulles, 2000/2001. 89 S.

Fabian R. Zur Integration deutscher Emigranten in Frankreich 1933-1945 // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933-1945. Hamburg, 1981. S. 200-206.

Placke H. Nazizeit, Exil und Krieg in E. M. Remarques Roman „Die Nacht von Lissabon“ (1961) – das Sich-Erinnern und Aussprechen // Ursula Heukenkamp (Hrsg.). Schuld und Sühne? Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nach-

kriegszeit (1945-1961). Amsterdam ; Atlanta, 2001. S. 91-102.

Remarque E. M. Das gelobte Land. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1998. 442 S.

Remarque E.M. Der schwarze Obelisk: Книга для чтения на немецком языке. СПб.: КОРОНА принт, КАРО, 2005. 480 S.

Remarque E. M. Liebe deinen Nächsten. Wien ; München ; Basel : Verlag Kurt Desch, 1956. 320 S.

Schlösser I. Die Darstellung des Exils bei Erich Maria Remarque : [Examensarbeit]. Köln : Universität, 2001. 113 S.

Schreckenberger H. „Durchkommen ist alles“. Physischer und psychischer Existenzkampf in Erich Maria Remarques Exil-Romanen // Text + Kritik. № 149. 2001. S. 30-41.

“CATHARSIS” IN THE PLOT-SPATIAL ORGANIZATION OF E.M. REMARQUE’S NOVEL “LOVE YOUR NEIGHBOR”

Alice S. Porshneva

Teacher of English Languages Department

Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin, Ekaterinburg

The article deals with the correlation of the spatial structure and the plot of E.M. Remarque’s novel “Love Your Neighbor”. The author argues that in the novel being analyzed the space “leads” the plot. The model of plot-spatial unity is based on such categories as “catharsis” and “chronotope of change”. This method gives an opportunity to prove the spatial conditionality of the most important turns of plot.

Key words: plot; space; catharsis; chronotope of change; exile; offering.