ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»**

На правах рукописи

ПОРШНЕВА
Алиса Сергеевна

ЖАНР ЭМИГРАНТСКОГО РОМАНА В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1930–1970-Х ГОДОВ

СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.03
Литература народов стран зарубежья
(немецкая литература)

Диссертация
на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Научный консультант –
доктор филологических наук, доцент
ТУРЫШЕВА Ольга Наумовна

Екатеринбург – 2016

Оглавление

Введение 4

Глава I. Пространство и сюжет как жанрообразующие структуры литературного произведения: к теоретическим основаниям исследования 75

1.1. Художественное пространство как «носитель жанра» 77

1.1.1. Общее понятие пространства 79

1.1.2. Описание художественного пространства у М.М. Бахтина ... 83

1.1.3. Описание художественного пространства в семиотической традиции 88

1.1.4. Мифологическая семантика пространства. Хаос и космос 96

1.1.5. Дом и город 106

1.2. Соотношение пространства и сюжета. Сюжет как «носитель жанра». 120

Глава II. Структура пространства эмиграции в немецком эмигрантском романе: инверсия мифологических характеристик 140

2.1. Пространство наци в художественной концепции немецкого эмигрантского романа 140

2.2. Пространство эмиграции в художественной концепции немецкого эмигрантского романа 150

2.2.1. Центральная зона 150

2.2.2. Периферия I: первое «кольцо» пространства эмиграции 177

2.2.3. Периферия II: второе «кольцо» пространства эмиграции 194

2.2.4. Окраина пространства эмиграции 207

Глава III. Категория события в немецком эмигрантском романе: сюжетно-пространственный комплекс «переход границы» 239

3.1. Переход границы в романе Л. Фейхтвангера «Изгнание» 240

3.2. Переход границы в романе К. Манна «Бегство на север» 264

3.3. Переход границы в романе Э.М. Ремарка «Возлюби ближнего своего» 273

3.4. Переход границы в романе Э.М. Ремарка «Триумфальная арка» .. 281
3.5. Переход границы в романе Э.М. Ремарка «Ночь в Лиссабоне» 289
3.6. Переход границы в романах Э.М. Ремарка «Тени в раю» и «Земля обетованная» 292
3.7. Переход границы в романе К. Манна «Вулкан» 320
Глава IV. Структура пространства как фактор сюжетообразования в немецком эмигрантском романе 363
4.1. Концентрическая структура пространства эмиграции как детерминанта события 363
4.2. Расширение центра в пространстве наци как детерминанта события: «Изгнание» Л. Фейхтвангера 377
4.3. Расширение центра в пространстве эмиграции как детерминанта события в немецком эмигрантском романе 384
4.4. Пространственная обусловленность катарсиса в сюжете немецкого эмигрантского романа 404
4.4.1. Романы с катарсическим сюжетом 406
4.4.2. Романы с некатарсическим сюжетом 421
Заключение 431
Список литературы 442

Введение

Эмигрантский роман сформировался в литературе немецкой эмиграции после 1933 года, когда значительная часть писателей покинула страну в связи с приходом к власти национал-социалистической партии во главе с Адольфом Гитлером. Эмиграция из нацистской Германии представляла собой очень масштабный феномен. Толчком к массовой эмиграции из Третьего рейха стал принятый новым немецким правительством Закон о лишении немецкого гражданства от 14 июля 1933 г., который дал режиму возможность принудительно переводить неугодных лиц в разряд эмигрантов[1]. Эмигрантское сообщество, сформировавшееся в последующие годы, состояло из трех основных категорий.

Первую, самую значительную категорию составляли евреи: в ходе «расовых чисток» рейха основной удар был нанесен именно по еврейскому населению. По закону 1936 года евреям было отказано в гражданстве, праве иметь оружие, владеть многими видами собственности, запрещался брак с лицами арийской расы. В ходе так называемой «ариизации» была проведена поголовная конфискация собственности лиц еврейского происхождения[2]. Массовые репрессии евреев начались после 1938 года[3]. До начала Второй мировой войны Германию покинули 170 тысяч евреев[4]; всего еврейская эмиграция из нацистской Германии составила около 300 тысяч человек[5].

Следующей категорией эмигрантов из Германии стали левые политики Веймарской республики (коммунисты и социал-демократы), а также деятели профсоюзных и христианских организаций, принципиально не согласные с

---

[1] Möller H. Die Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland: Ursachen, Phasen und Formen // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 51.

[2] Языков Е.Ф. История стран Европы и Америки в новейшее время (1918–1945 гг.). – М., 1998. – С. 222.

[3] Новейшая история стран Европы и Америки. XX век : учебник для студентов высш. учеб. заведений : в 2 ч. – Ч. 1: 1900–1945. – М., 2003. – С. 322.

[4] Ватлин А. Третий рейх. – М., 2002. – С. 93.

[5] Möller H. Die Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland: Ursachen, Phasen und Formen // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 48.

режимом. Общая численность таких «идейных» эмигрантов составила 30 тысяч человек[1].

Еще одна группа эмигрантов – видные деятели науки и культуры, не принимавшие нацизм: их количество составило около 5500 человек[2]. Как пишет Ю.И. Архипов, «установление в Германии фашистской диктатуры привело к беспрецедентному в истории факту эмиграции не просто отдельных писателей, но едва ли не целой литературы»[3]. Значительная их часть покинула страну после поджога рейхстага 17 февраля 1933 года: спасаясь от ареста, бежали Арнольд Цвейг, Бертольт Брехт и Елена Вайгель, Франц Вайскопф, Бруно Франк, Альфред Дёблин (в Швейцарию)[4], журналист Вилли Мюнценберг (в Саар)[5].

Всего немецкоязычная эмиграция – с учетом эмигрантов из Австрии и (после 1938 года) Чехословакии – составила более 500 тысяч человек[6].

В ряде исследований отмечается, что большинство эмигрантов переживало в изгнании «экзистенциальный кризис» и «кризис идентичности» – «Existenz- und Identitätskrisen»[7], «экзистенциальную неуверенность»[8], «потерю идентичности»[9]. О подобных явлениях в литературной среде Ю.И. Архипов пишет: «Длительность пребывания на чужбине, выпавшие на долю писателей тяжелые испытания, постоянные опасности, травля, угроза выдачи

---

[1] Möller H. Die Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland: Ursachen, Phasen und Formen // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 48–49.

[2] Ibid.

[3] Архипов Ю.И. Немецкая литература в изгнании // История немецкой литературы: в 5 т. – Т. 5 : 1918–1945. – М., 1976. – С. 426.

[4] Штернбург В. фон. «Как будто все в последний раз». Отрывки из книги о жизни и творчестве Эриха Марии Ремарка // Иностранная литература. – 2000. – № 10. – С. 220.

[5] Sieh: Uka W. Willi Münzenberg – Probleme einer linken Publizistik im Exil // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 44.

[6] Möller H. Die Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland: Ursachen, Phasen und Formen // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 47.

[7] Kinnebrock S. „Man fühlt sich, als wäre man geistig ein lebender Leichnam“. Lida Gustava Heymann (1868–1943) – eine genuin weibliche Exilerfahrung? // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 109.

[8] Koebner T. Vorwort // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 8.

[9] Ibid.

фашистским властям, бегство от надвигающегося лавиной вермахта – это приводило иногда к глубокой душевной депрессии. В эмиграции покончили с собой К. Тухольский, Э. Толлер, С. Цвейг, Э. Вайс, В. Беньямин, В. Газенклевер»[1]. Самоубийства среди эмигрантов были во многом «закономерным завершением процесса взятия под сомнение собственного существования, начавшегося еще с момента бегства из родной страны»[2].

Доминирующим ощущением у эмигрантов была «бездомность» – Unbehaustheit / homelessness[3]. Единственной возможностью ее преодоления была интеграция в социокультурное пространство одной из стран, куда бежали немецкие эмигранты (такие страны обычно называют Zufluchtsland[4] ‘страна, давшая приют’ или Niederlassungsland[5] ‘страна, давшая право проживания’): так, многие немецкие эмигранты, осевшие в Великобритании, отмечали, что там они снова начали испытывать «чувство родины» (Heimatgefühl) – «Англия стала в определенном смысле “домом” <home> для большинства респондентов»[6]. Т. Кёбнер для обозначения этого феномена пользуется термином «удавшаяся аккультурация» – «gelungene Akkulturation»[7].

Эмигрантские биографии, как правило, представляют собой опыт удавшейся или не удавшейся «аккультурации» в принимающей стране. Так, например, Т. Кёбнер в предисловии к 7-му выпуску журнала «Exilforschung» комментирует две из его статей именно с акцентом на эту проблему: «Две

---

[1] Архипов Ю.И. Немецкая литература в изгнании // История немецкой литературы: в 5 т. – Т. 5 : 1918–1945. – М., 1976. – С. 428.

[2] Pfanner H.F. Eine spröde Geliebte. New York aus der Sicht deutscher und österreichischer Exilanten // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 47.

[3] Berghahn M. Continental Britons: German-Jewish Refugees from Nazi Germany. – New York ; Oxfords, 2007. – P. 127.

[4] Behmer M. Vorwort // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 15.

[5] Müssener H. “Meine Heimstatt fand ich hoch im Norden” – “Schweden ist gut – für die Schweden”: Aspekte geglückter und missglückter Integration in Schweden nach 1933 // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 39.

[6] Berghahn M. Continental Britons: German-Jewish Refugees from Nazi Germany. – New York ; Oxfords, 2007. – P. 201.

[7] Koebner T. Vorwort // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 8.

противоположные писательские реакции на опыт эмиграции демонстрируют Арнольд Цвейг и Хильда Шпиль. Сионист Цвейг имел трудности в сближении с Палестиной – страной, давшей ему приют, – и писал об этом. Хильда Шпиль, которая в молодом возрасте уехала в британскую эмиграцию, очень быстро вступила там в стабильные личные и профессиональные контакты и освоила язык, как родной, напротив, привезла с собой огромный интерес к новой культуре и к незнакомой публике»[1]. Некоторые журналисты и общественные деятели пытались способствовать «аккультурации» немецких эмигрантов в принимающих странах – так, например, одной из задач эмигрантской газеты «Pariser Tageblatt» (позже «Pariser Tageszeitung) было помочь читателям с ориентацией в новых условиях[2]. По мнению Й. Стрелки, говорить о полной аккультурации возможно было лишь в единичных случаях, а в подавляющем большинстве случаев эмигранты – в том числе литераторы – не могли чувствовать себя на родине ни в принимающей стране, ни впоследствии в послевоенной Германии[3].

Рассмотрение эмигрантского опыта сквозь призму категории «интеграции» («аккультурации») дает некоторым исследователям основание разграничить два понятия – *Exil* ‘изгнание, эмиграция’ и *Emigration* ‘эмиграция’, первое из которых исключает возможность включения эмигранта в не-немецкий социум[4] и представляет собой «journey of no return»[5] ‘путешествие без возврата’. Т. Штаммен предлагает другой критерий для разграничения этих понятий: «В случае “изгнания” [Exil] отъезд является полностью вынужденным, под давлением извне и поэтому не добровольным, в то время как в случае “эмиграции” [Emigration] тот, кого это коснулось, в

---

[1] Koebner T. Vorwort // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 8.

[2] Roussel H., Winckler L. *Pariser Tageblatt / Pariser Tageszeitung*: Gescheitertes Projekt oder Experiment publizistischer Akkulturation? // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 122.

[3] Strelka J. Probleme der Erforschung der deutschsprachigen Exilliteratur seit 1933 // Colloquia Germanica. – 1977. – Vol. 10, N 2. – S. 144.

[4] Sieh: Frühwald W., Schieder W. Gegenwärtige Probleme der Exilforschung // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 20.

[5] Ibid. – S. 18.

конце концов, сам принимает решение уехать из данной социальной/ политической единицы»[1]. При этом, однако, тексты романов об эмиграции не дают основания для разграничения понятий *Exil* и *Emigration* (оно имеет место только в исторической литературе), поскольку они употребляются как полные синонимы, а «эмигрантами» называются (до момента окончания эмиграции, то есть принятия гражданства одной из стран за пределами континентальной Европы) все герои, вне зависимости от их планов на возвращение в Германию и способности интегрироваться в принимающие страны.

Другой важной проблемой немецкой эмиграции был выбор линии поведения после краха национал-социализма. Эмигранты задумывались над этим с конца 30-х годов; публиковались книги, посвященные этому вопросу[2]. В результате оформилось два направления. В рамках первого было предпринято разграничение «наци» и «немцев»[3]: утверждалось, что «Гитлер – это не Германия». Носители этой точки зрения питали надежды на построение в Германии демократии[4]. Этот тип эмигрантского мироощущения был присущ в первую очередь политикам, которые жили «лицом к Германии»[5]. Представители второго направления настаивали на том, что «другой Германии» нет, а наци и немцы – одно и то же[6]: «Гитлер – это Германия»[7]. На основании этих идей была разработана концепция «коллективной вины» (Kollektivschuld)[8]. Впоследствии эта экзистенциальная проблематика нашла в произведениях немецких писателей-эмигрантов свое

---

[1] Stammen T. Exil und Emigration – Versuch einer Theoretisierung // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 15.

[2] Behmer M. Vorwort // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 17.

[3] Stöber R. Das Netzwerk des Exils. Die *Deutschlandberichte der Sopade* und Sebastian Haffners *Germany: Jekyll & Hyde* im Vergleich // Ibid. – S. 221.

[4] Behmer M. “Der Tag danach”: Eine Exildebatte um Deutschlands Zukunft // Ibid. – S. 224–225.

[5] Möller H. Die Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland: Ursachen, Phasen und Formen // Ibid. – S. 48.

[6] Stöber R. Das Netzwerk des Exils. Die *Deutschlandberichte der Sopade* und Sebastian Haffners *Germany: Jekyll & Hyde* im Vergleich // Ibid. – S. 217.

[7] Behmer M. “Der Tag danach”: Eine Exildebatte um Deutschlands Zukunft // Ibid. – S. 235–238.

[8] Sywottek A. Tabuisierung und Anpassung in Ost und West. Bemerkungen zur deutschen Geschichte nach 1945 // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 243.

отражение и послужила материалом для художественной обработки.

Степень разработанности проблемы. Изучение немецкой антинацистской эмиграции в западноевропейских гуманитарных науках охватывает ряд направлений, среди которых наиболее обширно представлены в публикациях следующие.

1. История и социология эмиграции: работы Х. Меллера[1], Р. Штебера[2], М. Бемера[3], В. Фрювальда, В. Шидера[4]. В рамках этого направления ключевой проблемой считается интеграция («аккультурация») эмигрантов в принимающих странах, к которой обращаются В. Фрювальд, В. Шидер, Х. Мюссенер[5], А.В. Рилей[6], Г.И. Зандберг[7], Э. Хильшер[8], Р. Фабиан[9], Б. Луккманн[10], Г.А. Штраусс[11], З. Шнайдер[12], К. тер Хаар[13].

2. Политические аспекты эмиграции: работы Г.А. Вальтера[14], К. Кирхнера[15], Х. Старкулла мл.[16], Г. Пауля[1], К. Затора (о последствиях пакта о

---

[1] Möller H. Die Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland: Ursachen, Phasen und Formen // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 49.

[2] Stöber R. Das Netzwerk des Exils. Die *Deutschlandberichte der Sopade* und Sebastian Haffners *Germany: Jekyll & Hyde* im Vergleich // Ibid. – S. 213.

[3] Behmer M. “Der Tag danach”: Eine Exildebatte um Deutschlands Zukunft // Ibid. – S. 224.

[4] Frühwald W., Schieder W. Gegenwärtige Probleme der Exilforschung // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 10.

[5] Müssener H. “Meine Heimstatt fand ich hoch im Norden” – “Schweden ist gut – für die Schweden”: Aspekte geglückter und missglückter Integration in Schweden nach 1933 // Ibid. – S. 39–53.

[6] Riley A.W. Christentum und Revolution: Zu Alfred Döblins Romanzyklus “November 1918” // Ibid. – S. 91–102.

[7] Sandberg H.-J. Das Los der Fremde: Trauer und Zuversicht als Kategotien der Vermittlung im Werk und Wirken des Emigranten Max Tau // Ibid. – S. 115–121.

[8] Hilscher E. Zur Integration deutscher Emigranten in den französischen Rundfunk nach 1933 // Ibid. – S. 160–167.

[9] Fabian R. Zur Integration deutscher Emigranten in Frankreich 1933–1945 // Ibid. – S. 200–206.

[10] Luckmann B. Exil oder Emigration. Aspekte der Amerikanisierung an der „New School for Social Research“ in New York // Ibid. – S. 227–234.

[11] Strauss H.A. Zur sozialen und organisatorischen Akkulturation deutsch-jüdischer Einwanderer der NS-Zeit in den USA // Ibid. – Hamburg, 1981. – S. 235–259.

[12] Schneider S. Zwischen Scheitern und Erfolg: Journalisten und Publizisten im amerikanischen Exil // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 51–64.

[13] Haar C. ter. Zur Integrationsproblematik emigrierter deutscher Autoren in den Niederlanden // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 54–67.

[14] Walter H.A. Deutsche Exilliteratur: 1933–1950. Bd. 1-2 : Die Vorgeschichte des Exils und seine erste Phase; Weimarische Linksintellektuelle im Spannungsfeld von Aktionen und Repressionen, Flucht aus Deutschland und europäisches Exil der Vorkriegszeit. – Stuttgart, 2017 (in Vorb.).

[15] Kirchner K. Deutsche Politemigranten in der Sowjetunion als Verfasser von Kriegsflugblättern für Deutsche 1941 bis 1945 // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 181–195.

[16] Starkulla jr. H. Politische Emigranten in der verdeckten anglo-amerikanischen Propaganda // Ibid. – S.

ненападении между Германией и СССР для эмигрировавших коммунистов – противников национал-социалистического режима)[2], Э. Кольхаас (о радиопропаганде эмигрировавших немецких коммунистов)[3], П. Штайнбаха (о роли комитета «Свободная Германия» в организации сопротивления национал-социализму)[4], У. Лангкау-Алекс[5], Э. Лёви[6], К. Войгта[7], Э. Лоренца (о возможностях, которыми располагали политические эмигранты, обосновавшиеся в Норвегии)[8], А. Зёлльнера[9], М. Оппенгеймера (о работе немецких профсоюзных деятелей в Великобритании)[10].

3. <u>География эмиграции</u>: работы Г.А. Вальтера[11], В. Фрювальда и В. Шидера[12], Х. Мюссенера[13], К. тер Хаара[14], В. Рёдера[15], Г. Штерна[16], К.

196–210.

[1] Paul G. Lernprozess mit tödlichem Ausgang: Willi Münzenbergs Abkehr vom Stalinismus // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 8 : Politische Aspekte des Exils. – München, 1990. – S. 9–28.

[2] Sator K. Das kommunistische Exil und der deutsch-sowjetische Nichtangriffspakt // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 8 : Politische Aspekte des Exils. – München, 1990. – S. 29–45.

[3] Kohlhaas E. “Die Flamme des Weltbrandes an ihrem Ursprung austreten…” Der kommunistische Deutsche Freiheitssender 29,8 // Ibid. – S. 46–60.

[4] Steinbach P. Nationalkomitee Freies Deutschland und der Widerstand gegen den Nationalsozialismus // Ibid. – S. 61–91.

[5] Langkau-Alex U. „Es gilt, die Menschen zu verändern…“: Zur Politik des Sozialdemokraten Paul Hertz im Exil // Ibid. – S. 142–156; Langkau-Alex U. Zu den Beziehungen zwischen Organisationen der politischen deutschen Emigranten in Frankreich und französischen Organisationen 1933–1940 // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 188–199.

[6] Loewy E. Exil und Rundfunk. Ein Überblick // Ibid. – S. 145–159.

[7] Voigt K. Europäische Föderation und neuer Völkerbund: Die Diskussion im deutschen Exil zur Gestaltung der internationalen Beziehungen nach dem Krieg // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 104–122.

[8] Lorenz E. Möglichkeiten und Grenzen des politischen Exils in Norwegen am Beispiel von Willy Brandt, Heinz Epe, Max Strobl und Jacob Nicolaus Vogel // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 8 : Politische Aspekte des Exils. – München, 1990. – S. 174–184.

[9] Söllner A. Wissenschaftliche Kompetenz und politische Ohnmacht. Deutsche Emigranten im amerikanischen Staatsdienst 1942–1949 // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 136–150.

[10] Oppenheimer M. Aufgaben und Tätigkeit der Landesgruppe deutscher Gewerkschafter in Großbritannien // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 241–254.

[11] Walter H.A. Deutsche Exilliteratur 1933–1950. Bd. 2 : Europäisches Appeasement und überseeische Asylpraxis. – Stuttgart, 1984; Walter H.A. Deutsche Exilliteratur 1933–1950. Bd. 3 : Internierung, Flucht und Lebensbedingungen im Zweiten Weltkrieg. – Stuttgart, 1988.

[12] Frühwald W., Schieder W. Gegenwärtige Probleme der Exilforschung // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 13–14.

[13] Müssener H. „Meine Heimstatt fand ich hoch im Norden“ – „Schweden ist gut – für die Schweden“: Aspekte geglückter und missglückter Integration in Schweden nach 1933 // Ibid. – S. 39–53.

[14] Haar C. ter. Zur Integrationsproblematik emigrierter deutscher Autoren in den Niederlanden // Ibid. – S. 54–67.

[15] Röder W. Sonderfahndungsliste UdSSR. Über Quellenprobleme bei der Erforschung des deutschen Exils in der Sowjetunion // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 8 : Politische Aspekte des Exils. – München, 1990. – S. 92–105.

[16] Stern G. Ob und wie sie sich anpassten: Deutsche Schriftsteller im Exilland USA // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 68–76.

Файльхенфельдта[1], Й. Хана[2], Г.Й. Зандберга[3], Г.У. Петерсена (о Дании как принимающей стране и судьбе немецких эмигрантов до и после вторжения войск вермахта)[4], Э. Лоренца[5], Э. Хильшер[6], П. фон цур Мюлена (о специфике Саара, который «не был типичной принимающей страной для немецких эмигрантов»[7]), Г.П. Крёнера (география эмиграции врачей из Германии и Австрии)[8]. Условия жизни в принимающих и «транзитных» странах, трудности с документами и трудоустройством освещаются в работах Х. Меллера[9], П. фон цур Мюлена[10], Р. Фабиан[11], Г.Г. Кристманна (о трудоустройстве специалистов по романской филологии в различных странах за пределами Германии)[12], Г.Ф. Пфаннера[13], М. Алерса[14], С. Ирига[15] (о проблемах, с которыми сталкивались еврейские эмигранты в Турции, включая враждебность со стороны посольства), Г. Хиршфельда[16], К.Д.

---

[1] Feilchenfeldt K. Amerikanismus und Russlandsehnsucht. Von der Regionalität des „Anderen Deutschland“ // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 77–88.

[2] Khan Y. Wars of displacement: Exile and uprooting in the 1940s // The Cambridge History of the Second World War. – Oxford, 2015. – P. 277–297.

[3] Sandberg H.-J. Das Los der Fremde: Trauer und Zuversicht als Kategorien der Vermittlung im Werk und Wirken des Emigranten Max Tau // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 115–121.

[4] Petersen H.U. Dänemark und die antinazistischen Flüchtlinge 1940 bis 1941 // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 8 : Politische Aspekte des Exils. – München, 1990. – S. 157–173.

[5] Lorenz E. Möglichkeiten und Grenzen des politischen Exils in Norwegen am Beispiel von Willy Brandt, Heinz Epe, Max Strobl und Jacob Nicolaus Vogel // Ibid. – S. 174–184.

[6] Hilscher E. Zur Integration deutscher Emigranten in den französischen Rundfunk nach 1933 // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 160–167.

[7] Mühlen P. von zur. Das Saargebiet 1933–1935 als Etappe der deutschen Emigration // Ibid. – S. 181.

[8] Kröner H.P. Die Emigration deutschsprachiger Mediziner 1933–1945 // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 6 : Vertreibung der Wissenschaften und andere Themen. – München, 1988. – S. 83–97.

[9] Möller H. Die Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland: Ursachen, Phasen und Formen // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 52–53.

[10] Mühlen P. von zur. Das Saargebiet 1933–1935 als Etappe der deutschen Emigration // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 181–187; Mühlen P. von zur. Jüdische und deutsche Identität von Lateinamerika-Emigranten // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 55–67.

[11] 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.

[12] Christmann H.H. Deutsche Romanisten als Verfolgte des Nationalsozialmus // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 6 : Vertreibung der Wissenschaften und andere Themen. – München, 1988. – S. 73–82.

[13] Pfanner H.F. Eine spröde Geliebte. New York aus der Sicht deutscher und österreichischer Exilanten // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 40–54.

[14] Ahlers M. “Die Emigranten kämpfen mit Shanghai wie Jacob mit dem Engel” // Ibid. – S. 111–122.

[15] Ihrig S. Nazi Leaks and Intrigues in Second World War Ankara: the Plot to Send Herbert Melzig to a Concentration Camp // The International History Review. – 2016. – Vol. 38, Issue 1. – P. 109–125.

[16] Hirschfeld G. „The defence of learning and science…“: Der Academic Assistance Council in

Крона[1], М. Фурбах-Синани[2], Г. Бергхауса[3] и др.

В сфере изучения немецкой эмигрантской литературы такое «географическое» направление реализуется в работах, посвященных литературным центрам эмиграции. Важнейшим из них был Санари-сюр-Мер на юге Франции, литературный быт которого описывается, например, в статье П.П. Сагава «Санари, столица немецкой литературы в изгнании (1933–1940)»[4]. Кроме Санари, важную роль в этом качестве играл Амстердам, где находились два крупных издательства эмигрантской литературы – Allert de Lange и Emil Querido[5]. Кроме того, другие нидерландские издательства тоже занимались публикацией произведений немецкой литературы – «как на языке оригинала, так и в переводе на голландский»[6]. При этом в литературной критике тех лет преобладали по отношению к эмигрантской литературе «скепсис и критика»[7]. В частности, на роман Клауса Манна «Бегство на север» вышла негативная рецензия[8], свидетельствующая, по мнению К. тер Хаара, о том, что «в 1936 году не могло быть и речи о настоящем взаимопонимании между литературной эмиграцией и влиятельной (благодаря сотрудничеству в важных нидерландских газетах) частью литературной критики»[9]. Два эмигрантских литературных журнала – «Internationale Literatur/Deutsche Blätter» под руководством Иоганнеса Р. Бехера и «Das Wort» под редакцией Вилли Бределя и Фритца Эрпенбекка –

Großbritannien und die wissenschaftliche Emigration aus Nazi-Deutschland // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 6 : Vertreibung der Wissenschaften und andere Themen. – München, 1988. – S. 28–43.

[1] Krohn C.D. „Let us be prepared to win the peace“: Nachkriegsplanungen emigrierter deutscher Sozialwissenschaftler an der New School for Social Research in New York // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 123–135.

[2] Furbach-Sinani M. „Aber meine Feder hat länger gehalten.“ Walter Trier (1890–1951) // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 156.

[3] Berghaus G. Theatre and Film in Exile: German Artists in Britain, 1933–1945. – Oxford, 1989.

[4] Sagave P-P. Sanary, Hauptstadt der deutschen Literatur im Exil // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 58–73.

[5] Haar C. ter. Zur Integrationsproblematik emigrierter deutscher Autoren in den Niederlanden // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 54.

[6] Ibid.

[7] Ibid. – S. 61.

[8] Ibid. – S. 62–63.

[9] Ibid. – S. 63.

издавались в СССР[1]; согласно оценке В. Рёдера, это количество следует считать незначительным[2].

4. Психология эмиграции: работы Г.А. Вальтера[3], М. Бемера[4], С. Киннеброкк[5], С. Хорста, К. Грабски[6], М. Кларка[7], В. Фрювальда, В. Шидера[8], Х. Майманн[9], К. Витте[10] и др. Сюда же примыкают проблемы, связанные с реэмиграцией, в том числе – возвращение политических деятелей и художников в ФРГ и ГДР[11] (работы Х. Меллера, П.П. Сагава[12], К. Косцика[13], В. Фрювальда, В. Шидера, Х. Мюссенера[14], З. Шнайдер[15], Р. Фабиан[16], А. Зёлльнера[17]).

5. Будущее Германии как предмет размышлений эмигрантов: работы Р. Штебера[18], М. Бемера[19], К. Косцика[1], А. Бетца[2], З. Шнайдер[3], М. Винклера[4],

---

[1] Röder W. Sonderfahndungsliste UdSSR. Über Quellenprobleme bei der Erforschung des deutschen Exils in der Sowjetunion // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 8 : Politische Aspekte des Exils. – München, 1990. – S. 97–98.

[2] Ibid. – S. 97.

[3] Walter H.A. Deutsche Exilliteratur: 1933–1950. – Bd. 1-1: Die Vorgeschichte des Exils und seine erste Phase. Die Mentalität der Weimardeutschen. Die „Politisierung“ der Intellektuellen. – Stuttgart, 2003.

[4] Behmer M. Vorwort // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 11.!

[5] См.: Kinnebrock S. “Man fühlt sich, als wäre man geistig ein lebender Leichnam” // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 109.

[6] Horst C., Grabska K. Introduction flight and Exile – Uncertainty in the context of Conflict-Induced displacement // Social Analysis. – 2015. – Vol. 59, Issue 1. – P. 1–18.

[7] Clark M. War, Home, and Permanent Exile: Theodor Adorno’s *Minima Moralia* and William Spanos’s *In the Neighborhood of Zero* // Boundary 2. – 2015. – Vol. 42, N 1. – P. 19–41.

[8] Frühwald W., Schieder W. Gegenwärtige Probleme der Exilforschung // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 21.

[9] Maimann H. Sprachlosigkeit: Ein zentrales Phänomen der Exilerfahrung // Ibid. – S. 31–38.

[10] Witte K. Siegfried Kracauer im Exil // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 146.

[11] См., например: Möller H. Die Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland: Ursachen, Phasen und Formen // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 54–56.

[12] Sagave P-P. Sanary, Hauptstadt der deutschen Literatur im Exil // Ibid. – S. 72–73.

[13] Koszyk K. Das Exil und die Nachkriegspresse // Ibid. – S. 318–330.

[14] Müssener H. „Meine Heimstatt fand ich hoch im Norden“ – „Schweden ist gut – für die Schweden“: Aspekte geglückter und missglückter Integration in Schweden nach 1933 // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 40.

[15] Schneider S. Zwischen Scheitern und Erfolg: Journalisten und Publizisten im amerikanischen Exil // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 60.

[16] 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. 203.

[17] Ibid.

[18] Stöber R. Das Netzwerk des Exils. Die *Deutschlandberichte der Sopade* und Sebastian Haffners *Germany: Jekyll & Hyde* im Vergleich // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 211–222.

[19] Behmer M. “Der Tag danach”: Eine Exildebatte um Deutschlands Zukunft // Ibid. – S. 223–244.

Винклера[4], К. Войгта[5], К.Д. Крона[6], П. фон цур Мюлена[7], Л. Маас[8], В. Бенца[9].

6. Судьбы ученых и деятелей культуры, оказавшихся в эмиграции: работы Г. Борманна (работа о Бенедикте Фреде Дольбине[10]), Т. Книпера (работа о Максе Лингнере[11]), М. Фурбах-Синани (работа о Вальтере Трире[12]), П. Ресслера (работа о Герберте Байере[13]), М. Хадсона, М.Р. Льюка и Г. Вебстера (работы о Курте Швиттере[14]), Б. Зуманна, Г. Штерна (об авторе политических иллюстраций Вильяме Пахнере; о композиторе и авторе ряда либретто Курте Вайле, который с 1935 года жил в США и успешно там адаптировался)[15], Г. Хаарманна (о режиссере Эрвине Пискаторе)[16], Р. Рубини (о научных поисках Ганса Барона и Пауля Оскара Кристеллера)[17], О. дель

---

[1] Koszyk K. Das Exil und die Nachkriegspresse // Ibid. – S. 318–330.

[2] Betz A. „Der Tag danach“: Zur Auseinandersetzung um Deutschland nach Hitler im Pariser Sommer 1939 // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 39–48.

[3] Schneider S. Johannes Steel: Analysen und Konzepte eines populären Journalisten in den USA // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 62–78.

[4] Winkler M. Die civitas hominum als Wolkenkuckucksheim? Ideen zu einer besseren Nachkriegswelt im New Yorker Freundeskreis Erich Kahler, Hermann Broch und Hanna Arendt // Ibid. – S. 88–103.

[5] Voigt K. Europäische Föderation und neuer Völkerbund: Die Diskussion im deutschen Exil zur Gestaltung der internationalen Beziehungen nach dem Krieg // Ibid. – S. 104–122.

[6] Krohn C.D. „Let us be prepared to win the peace“: Nachkriegsplanungen emigrierter deutscher Sozialwissenschaftler an der New School for Social Research in New York // Ibid. – S. 123–135.

[7] Mühlen P. von zur. Programme für ein Nachkriegsdeutschland im lateinamerikanischen Exil // Ibid. – S. 169–180.

[8] Maas L. „Unerschüttet bleibt mein Vertrauen in den guten Kern unsers Volkes“. Der Kommunist Paul Merker und die Exil-Diskussion um Deutschlands Schuld, Verantwortung und Zukunft // Ibid. – S. 181–189.

[9] Benz W. Konzeptionen für die Nachkriegsdemokratie. Pläne und Überlegungen im Widerstand, im Exil und in der Besatzungszeit // Ibid. – S. 201–213.

[10] Bohrmann H. Benedikt Fred Dolbin, der Porträtist eines halben Jahrhunderts // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 134–144.

[11] Knieper T. Max Lingner: Pressezeichner // Ibid. – S. 145–154.

[12] Furbach-Sinani M. „Aber meine Feder hat länger gehalten.“ Walter Trier (1890–1951) // Ibid. – S. 155–171.

[13] Rößler P. Exil daheim: *die neue Linie* und der braune Geist – Beobachtungen zur Avantgarde im Nazi-Deutschland // Ibid. – S. 261–281.

[14] Hudson M. Schwitters’s Ursonate and the Merz Barn Wall // Leonardo Music Journal. – 2015. – Vol. 25. – P. 89–92; Luke M.R. Kurt Schwitters: Space, Image, Exile. – Chicago, IL, 2013; Webster G. Kurt Merz Schwitters: A Biographical Study. – Cardiff, U.K., 1997.

[15] Stern G., Sumann B.V. Mit Zeitschrift und Farbe gegen den Hitler-Staat: William Pachners politische Illustrationen in amerikanischen Zeitschriften // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 98–106; Stern G. Ob und wie sie sich anpassten: Deutsche Schriftsteller im Exilland USA // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 68–76.

[16] Haarmann H. Erwin Piscator in der Sowjetunion (1931–1936). Ein Versuch, künstlerisch zu überleben? // Ibid. – S. 131–142.

[17] Rubini R. A “Crisis” in the Making: The Correspondence of Hans Baron and Paul Oskar Kristeller // European Legacy. – 2016. – Vol. 21, Issue 3. – P. 1–24.

Веччио (о судьбе социолога Курта Вольфа, который парадоксальным образом нашел убежище в Италии)[1], М. Винклера (о социологе и философе Ханне Арендт)[2], Г. Нидхарта (об историке Густаве Майере)[3], Д. Хазельбаха (о социологе Вильгельме Рёпке)[4], Д. Кеттлера, В. Мейа, Н. Штера (о социологе Карле Мангейме)[5].

7. Немецкая эмигрантская публицистика: работы, посвященные биографическим обстоятельствам и общественной деятельности известных публицистов, покинувших Третий рейх (Ю.Х. Шёпса о Фритце Хайманне[6], Г. Штерна о Германе Швабе[7], С. Киннеброкк о Лиде Густаве Хайманн[8], К. Арнольда о журналисте и члене КПГ Лео Бауэре[9], Ю. Шлимпера о Гансе Тойбнере[10], В. Кислинга об Альфонсе Гольдшмидте[11], З. Шнайдер о Иоганнесе Стиле (Штале)[12], К. Холла о Лило Линке[13], Х. Шварц о Марии Ляйтнер[14], К. Витте о социологе и журналисте Зигфриде Кракауэре[15], В. Ука

---

[1] Del Vecchio O. Kurt H. Wolff and Italy: Tracing the Steps of an Elusive Spirit on his Journey Home // Human Studies. – Forthcoming. – URL: http://link.springer.com/article/10.1007/s10746-015-9348-2 (дата обращения: 10.03.2016); Kettler D., Meja V. Sociologist-in-Exile? Kurt H. Wolff in America // Rassegna Italiana di Sociologia. – 2015. – N 1. – P. 123–134.

[2] Winkler M. Die civitas hominum als Wolkenkuckucksheim? Ideen zu einer besseren Nachkriegswelt im New Yorker Freundeskreis Erich Kahler, Hermann Broch und Hanna Arendt // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 88–103.

[3] Niedhart G. Gustav Mayers englische Jahre: Zum Exil eines deutschen Juden und Historikers // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 6 : Vertreibung der Wissenschaften und andere Themen. – München, 1988. – S. 98–107.

[4] Haselbach D. Staat und Markt. Zur intellektuellen Biographie Wilhelm Röpkes // Ibid. – S. 123–136.

[5] Kettler D., Meja V., Stehr N. Schattenseiten einer erfolgreichen Emigration: Karl Mannheim im englischen Exil // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 170–195.

[6] Schoeps J.H. „Jeder Stein ist besudelt“: Der Weg des Journalisten Fritz Heymann aus Nazi-Deutschland in das Amsterdamer Exil // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 83–94.

[7] Stern G. Hermann Schwab: Orthodoxer Jude, liberaler Publizist // Ibid. – S. 95–107.

[8] Kinnebrock S. “Man fühlt sich, als wäre man geistig ein lebender Leichnam” // Ibid. – S. 108–133.

[9] Arnold K. Rückkehr nach Sibirien oder die Macht: Das Schicksal des KPD-Funktionärs, SPD-Politikers und Journalisten Leo Bauer // Ibid. – S. 331–353.

[10] Schlimper J. Für keine Schublade passend: Hans Teubner. Ein Exilant an leitender Stelle im DDR-Journalismus // Ibid. – S. 354–375.

[11] Kießling W. Vom Grunewald nach Woodstock über Moskau. Alfons Goldschmidt im USA-Exil // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 8 : Politische Aspekte des Exils. – München, 1990. – S. 106–127.

[12] Schneider S. Johannes Steel: Analysen und Konzepte eines populären Journalisten in den USA // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 62–78.

[13] Holl K. Lilo Linke (1906–1963). Von der Weimarer Jungdemokratin zur Sozialreporterin in Lateinamerika // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 68–89.

[14] Schwarz H. Maria Leitner – eine Verschollene des Exils? // Ibid. – S. 123–134.

[15] Witte K. Siegfried Kracauer im Exil // Ibid. – S. 135–149.

о Вилли Мюнценберге[1], И. фон дер Люэ об Эрике Манн[2], Ю. Шебера о Герхарте Айслере[3]); работы, очерчивающие закономерности функционирования немецкой публицистики в эмиграции (Г.А. Вальтер[4], М. Бемер[5], Р. Штебер[6], К.Д. Крон[7], Г. Хаарманн[8], З. Шнайдер[9], Х. Руссель и Л. Винклер[10], Э. Кольхаас[11], А. Шпитта[12], К. Холль[13] и др.). В некоторых работах – например, у Б. Зёземанна[14], В. Рёдера[15], М. Оппенгеймера[16], У. Лангкау-Алекс[17], П. фон цур Мюлена[18] – освещается взаимодействие эмигрантской публицистики в частности и общественных деятелей в эмиграции в целом с немецким подпольем.

Писатели, покинувшие Германию после событий 1933 года, интересуют немецких исследователей в нижеперечисленных смысловых плоскостях.

Во-первых, с точки зрения характера переживания художниками

---

[1] Uka W. Willi Münzenberg – Probleme einer linken Publizistik im Exil // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 40–50.

[2] Lühe I. von der. Die Publizistin Erika Mann im amerikanischen Exil // Ibid. – S. 65–84.

[3] Schebera J. The Lesson of Germany. Gerhart Eisler im Exil: Kommunist, Publizist, Galionsfigur der HUAC-Hexenjäger // Ibid. – S. 85–97.

[4] Walter H.A. Deutsche Exilliteratur: 1933–1950. – Bd. 4 : Exilpresse. – Stuttgart, 1978.

[5] Behmer M. Vorwort // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 12.

[6] Stöber R. Das Netzwerk des Exils. Die *Deutschlandberichte der Sopade* und Sebastian Haffners *Germany: Jekyll & Hyde* im Vergleich // Ibid. – S. 213.

[7] Krohn C.D. Vorwort // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 7.

[8] Haarmann H. In der Fremde schreiben. Aspekte der Exilpublizistik // Ibid. – S. 12.

[9] Schneider S. Zwischen Scheitern und Erfolg: Journalisten und Publizisten im amerikanischen Exil // Ibid. – S. 51–64.

[10] Roussel H., Winckler L. *Pariser Tageblatt / Pariser Tageszeitung*: Gescheitertes Projekt oder Experiment publizistischer Akkulturation? // Ibid. – S. 119–135.

[11] Kohlhaas E. “Die Flamme des Weltbrandes an ihrem Ursprung austreten…” Der kommunistische Deutsche Freiheitssender 29,8 // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 8 : Politische Aspekte des Exils. – München, 1990. – S. 51.

[12] Spitta A. Beobachtungen aus der Distanz. Das *Argentinische Tageblatt* und der deutsche Faschismus // Ibid. – S. 185.

[13] Furbach-Sinani M. „Aber meine Feder hat länger gehalten.“ Walter Trier (1890–1951) // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 167.

[14] Sösemann B. Informationen aus dem Untergrund // Ibid. – S. 245–260.

[15] Röder W. Zum Verhältnis von Exil und innerdeutschem Widerstand // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 28–39.

[16] Oppenheimer M. Aufgaben und Tätigkeit der Landesgruppe deutscher Gewerkschafter in Großbritannien // Ibid. – S. 241–254.

[17] Langkau-Alex U. „Es gilt, die Menschen zu verändern…“: Zur Politik des Sozialdemokraten Paul Hertz im Exil // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 8 : Politische Aspekte des Exils. – München, 1990. – S. 142–156.

[18] Mühlen P. von zur. Das Saargebiet 1933–1935 als Etappe der deutschen Emigration // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 181–187.

факта эмиграции. С одной стороны, принятие эмиграции как блага имело место в целом ряде случаев. Преимущественно позитивное восприятие факта эмиграции характерно для Томаса Манна и Эрнста Толлера; первого отъезд в эмиграцию сначала угнетает и приводит в смятение[1], но позже подталкивает к «признанию в космополитизме»[2], и с 1938 года он «больше не может идентифицировать себя с Германией»[3]. С другой стороны – даже при этом практически все писатели стремились к «активному сохранению родного языка», что часто воспринималось как «единственная форма бытия в эмиграции»[4] – в противоположность тем эмигрантам, которые стремились отказаться от использования немецкого языка и тем самым ослабить связь с покинутой родиной[5]. Например, немецкоязычный писатель из Праги Иоганнес Урцидиль «избегал использования английского языка как средства литературной выразительности»[6], так как считал немецкий язык своим «любимым языком», «элементом бытия»[7]. Аналогичную картину можно наблюдать в случае Альфреда Деблина: «Об “удавшейся интеграции” Альфреда Деблина в американское общество во время его проживания в эмиграции в Калифорнии речи идти не может»[8]. А случай Герты Паули, «которая в равной мере публиковала свои книги на немецком и английском и вращалась как в эмигрантских кругах, так и среди местных»[9], у Г. Штерна квалифицируется как «исключительный»[10]. У части писателей, переехавших в США, стремление «сохранить для себя немецкий язык и культуру»[11]

---

[1] Koopmann H. Das Phänomen der Fremde bei Thomas Mann. Überlegungen zu dem Satz: „Wo ich bin, ist die deutsche Kultur“ // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 103–104.

[2] Frühwald W., Schieder W. Gegenwärtige Probleme der Exilforschung // Ibid. – S. 17.

[3] Koopmann H. Des Weltbürgers Thomas Mann doppeltes Deutschland // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 23.

[4] Maimann H. Sprachlosigkeit: Ein zentrales Phänomen der Exilerfahrung // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 34.

[5] Ibid. – S. 33.

[6] Stern G. Ob und wie sie sich anpassten: Deutsche Schriftsteller im Exilland USA // Ibid. – S. 71.

[7] Zitiert nach: Ibid.

[8] Riley A.W. Christentum und Revolution: Zu Alfred Döblins Romanzyklus “November 1918” // Ibid. – S. 91.

[9] Ibid. – S. 73.

[10] Ibid.

[11] Stern G. Ob und wie sie sich anpassten: Deutsche Schriftsteller im Exilland USA // Ibid. – S. 69.

сопровождалось «чувством принудительного пребывания»[1] в Америке, доходившим до «американофобии»[2] – в качестве примера в статье Г. Штерна приводится писатель-сионист Соломон Дембитцер. В случае писателя и журналиста Курта Керстена адаптация к новым условиям в США, по оценке Г. Штерна, была «чисто внешней»[3]. Писатель и литературный критик Юлиус Баб также отмечал невозможность «подключения к Америке»[4], хотя позже, уже перед смертью, находился, по наблюдению Г. Штерна, «на пути к духовной интеграции»[5]. Хелена Майманн в статье, посвященной данной проблеме, приводит свидетельства Альфреда Деблина, Альфреда Польгара, Леонгарда Франка, Эрнста Блоха, Рауля Ауэрнхаймера, Фритца Кортнера, Лиона Фейхтвангера, Карла Цуккмайера, которые отражают травматичный аспект эмиграции, связанный со сменой языковой среды[6]. Майманн отмечает при этом еще и «политическую» мотивацию к сохранению своего языка у писателей-эмигрантов: «сохранить жизнь языку не приобщенной к идеологии, нефашистской Германии»[7]. По определению Г. Хаарманна, немецкий язык для уехавших в эмиграцию выполняет «функцию *коллективной формы бытия* прошлого и настоящего *культурной нации*, которая стояла за Германию просвещения и разума»[8]. Ю. Нираад посвящает свою работу проблематичному восприятию эмиграции у немецкоязычных писателей, переехавших в Израиль и Палестину и сделавших выбор в пользу немецкого языка для продолжения литературной деятельности[9].

Другая тема в исследовании писательской эмиграции связана с анализом их публицистической и общественной деятельности. В

---

[1] Stern G. Ob und wie sie sich anpassten: Deutsche Schriftsteller im Exilland USA // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 69.

[2] Ibid.

[3] Ibid. – S. 70.

[4] Ibid. – S. 71.

[5] Ibid.

[6] Maimann H. Sprachlosigkeit: Ein zentrales Phänomen der Exilerfahrung // Ibid. – S. 34–36.

[7] Ibid. – S. 37.

[8] Haarmann H. In der Fremde schreiben. Aspekte der Exilpublizistik // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 17.

[9] Nieraad J. Deutschsprachige Literatur in Palästina und Israel // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 90–110.

частности, Л. Фейхтвангер рассматривается как «ключевая фигура немецкой политической эмигрантской публицистики во Франции»[1] и как один из основателей Союза немецких писателей в изгнании[2]. Генрих Манн в эмиграции сотрудничает с леволиберальной парижской газетой «La Dépéche de Toulouse»[3], публикует книгу «Ненависть» (о причинах и последствиях захвата власти Гитлером)[4] и становится руководителем Немецкой библиотеки свободы (Deutsche Freiheitsbibliothek)[5], которая создается как «ответ эмигрантов на сожжение книг в Германии»[6]. В числе учредителей Библиотеки – Андре Жид, Лион Фейхтвангер, Люсьен Леви-Брюль, Ромен Роллан и Герберт Уэллс[7]. Клаус Манн является редактором журнала «Die Sammlung»[8], Бертольт Брехт и Лион Фейхтвангер – соредакторами журнала «Das Wort»[9]. Клаус Манн – автор публикации «После свержения Гитлера» в парижской эмигрантской газете «Deutsche Volkszeitung»; в ней он призывает к объединению всех оппозиционных национал-социализму сил[10]. Он публикует статьи политического характера в эмигрантской прессе, выступает с докладами в Европе и США, принимает участи в Конгрессе в защиту культуры[11], активно участвует в дискуссиях по вопросу «перевоспитания» (Re-Education) немцев[12]. Успехом пользуется политическое сочинение

---

[1] Sagave P-P. Sanary, Hauptstadt der deutschen Literatur im Exil // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 60.

[2] Ibid. – S. 61.

[3] Ibid. – S. 63.

[4] Ibid.

[5] Ibid. – S. 61.

[6] Ibid. – S. 64.

[7] Schiller D. Die deutsche Freiheitsbibliothek in Paris // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 8 : Politische Aspekte des Exils. – München, 1990. – S. 205.

[8] Sagave P-P. Sanary, Hauptstadt der deutschen Literatur im Exil // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 61.

[9] Ibid; Holzner J. Geglückte Integration in der UdSSR – gestörte Integration in Österreich. Anmerkungen zu Hugo Hubert // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 123.

[10] Betz A. „Der Tag danach“: Zur Auseinandersetzung um Deutschland nach Hitler im Pariser Sommer 1939 // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 39.

[11] Winkler L. „Die Krise und die Intellektuellen“: Klaus Mann zwischen ästhetischer Opposition und republikanischem Schriftstellerethos // Ibid. – S. 50.

[12] Ibid. – S. 51–52.

Томаса Манна «Внимание, Европа»[1]; в 1930-е годы он «публично выступает против национал-социализма»[2]; кроме того, он уделяет внимание юридическим вопросам[3]. Герман Кестен с 1933 по 1940 год руководит в Амстердаме эмигрантским издательством «Allert de Lange»[4]. Георг Германн в своей публикации «Эмигранты» «бросает горькие упреки тем демократиям, которые отгородились от 400 000 еврейских беженцев. По его словам, их перебрасывали через границы, как теннисные мячи через сетку»[5]. Вызывает интерес расхождение в позициях писателей относительно организации сопротивления национал-социализму – например, в статье К. Файльхенфельдта освещается разное отношение Б. Брехта и Т. Манна к деятельности комитета «Свободная Германия» («Freies Deutschland») и движения «Другая Германия» («Anderes Deutschland»)[6].

Наиболее тесным «сотрудничество литераторов и политиков»[7] было в Мексике; Л. Маас называет его «уникальным»[8]: «Анна Зегерс и Бруно Фрай, Эгон Эрвин Киш и Александр Абуш – назовем только некоторые из самых известных имен – жили и работали здесь рядом друг с другом и нередко совместно»[9].

Г. Шайт пытается обнаружить соответствующие тенденции в австрийской эмигрантской литературе и приходит к выводу, что она

---

[1] Sagave P-P. Sanary, Hauptstadt der deutschen Literatur im Exil // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 68.

[2] Koopmann H. Das Phänomen der Fremde bei Thomas Mann. Überlegungen zu dem Satz: „Wo ich bin, ist die deutsche Kultur“ // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 106.

[3] Sprecher T. „Mehr Recht, mehr Glück“: Thomas Mann und das Recht im Exil // Publications of the English Goethe Society. – 2015. – Vol. 84, Issue 1. – P. 1–17.

[4] Schoeps J.H. „Jeder Stein ist besudelt“: Der Weg des Journalisten Fritz Heymann aus Nazi-Deutschland in das Amsterdamer Exil // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 92.

[5] Nussbaum L. „Das Kleidungsstück der europäischen Geistigkeit ist einem besudelt worden…“ Georg Hermann – Jettchen Geberts Vater – im Exil // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 232.

[6] Feilchenfeldt K. Amerikanismus und Russlandsehnsucht. Von der Regionalität des „Anderen Deutschland“ // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 81–82.

[7] Maas L. „Unerschüttet bleibt mein Vertrauen in den guten Kern unsers Volkes“. Der Kommunist Paul Merker und die Exil-Diskussion um Deutschlands Schuld, Verantwortung und Zukunft // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 182.

[8] Ibid.

[9] Ibid.

«относительно мало участвовала» в антинацистской общественной борьбе[1]. Ряд писателей «мыслили себя – по крайней мере в эмиграции – не столько австрийскими, сколько “интернациональными” писателями, которые хотели участвовать в мировой культуре без посредничества национальной»[2]. В частности, Роберт Музиль делает во время Конгресса в защиту культуры «провокационное» заявление, в котором объявляет себя «неполитическим» автором[3]. Г. Шайт также ставит вопрос о политических позициях Стефана Цвейга («открытый миру либерализм»[4]) и Йозефа Рота[5] и утверждает следующее: «Среди австрийских эмигрантов контакт и сотрудничество с Народным фронтом у таких писателей, как Рот или Верфель, были возможно только на хрупкой основе нечетко определяемой австрийской культурной традиции и австрийского гуманизма, скорее интуитивно осознаваемого, чем рационально обоснованного»[6]. Австрийская литература в эмиграции квалифицируется, таким образом, как существенно менее «политически активная», чем немецкая, и антинацистские позиции австрийских писателей Г. Шайт противопоставляет «“организованному” антифашизму немецких эмигрантов»[7].

Наконец, в-третьих, творчество писателей-эмигрантов рассматривается как хроника текущих событий, отражение реалий антинацистской эмиграции. Именно в таком смысле М. Бемера, например, интересует фигура Фридриха Беньямина, героя романа «Изгнание»: «Литературное осмысление бессмысленности письма в антинацистской эмиграции осуществляется, например, у Лиона Фейхтвангера. В своем грандиозном романе о современности “Изгнание”, завершенном в августе 1939 года, Фридрих Беньямин, один из центральных персонажей, прежде –

---

[1] Scheit G. Vom Habsburgischen Mythos zum Mythos der Masse. Über einige Voraussetzungen und Besonderheiten der österreichischen Exilliteratur // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 197.

[2] Ibid. – S. 198.

[3] Ibid.

[4] Ibid. – S. 213.

[5] Ibid. – S. 208–209.

[6] Ibid. – S. 209.

[7] ibid. – S. 216–217.

“звездный журналист” в Берлине, а теперь – сотрудник вымышленной, но явно списанной с *Pariser Tageblatt* эмигрантской газеты, подводит итоги своей работы»[1]. Приводя размышления Беньямина, свидетельствующие о неверии в эффективность политической журналистики в эмиграции, М. Бемер резюмирует: «В эмиграции письмо было для многих в основном средством “самотерапии”, или, как однажды сформулировал Людвиг Маркузе, “хорошим способом не задохнуться для пишущего и его столь же беспомощных читателей”»[2]; Л. Фейхтвангер же в литературной форме зафиксировал этот аспект функционирования эмигрантской прессы, создав роман «о судьбе журналиста, эмигрировавшего и похищенного отрядом национал-социалистов»[3]. Другим примером такого взгляда может служить статья К. Файльхенфельдта, посвященная идеям «другой Германии». Обращаясь к творчеству Эрнста Глезера, Ганса Йоста, поэзии Иоганнеса Р. Бехера и драматургии Брехта, он обнаруживает, что в литературных произведениях в качестве образов «другой Германии» могут фигурировать Америка и СССР[4]: общественная дискуссия 1930-х годов находит свое отражение в литературе. В этой же работе имеет место установление следующей параллели между реальностью эмиграции и литературным творчеством писателей-эмигрантов: «То, что Томас Манн в последнем томе тетралогии об Иосифе наделил заглавного героя чертами Франклина Д. Рузвельта, не подлежит сомнению»[5]. Утверждение, что в романной тетралогии Т. Манна изображена «американская реальность в колорите библейского материала»[6], укладывается в рамки обозначенной тенденции – восприятия писателей-эмигрантов в первую очередь как хронистов эпохи. Г.

---

[1] Behmer M. Vorwort // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 13.

[2] Ibid. – S. 14.

[3] Sagave P-P. Sanary, Hauptstadt der deutschen Literatur im Exil // Ibid. – S. 62.

[4] Feilchenfeldt K. Amerikanismus und Russlandsehnsucht. Von der Regionalität des „Anderen Deutschland“ // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 82–85.

[5] Ibid. – S. 84; см. об этом также: Koopmann H. Das Phänomen der Fremde bei Thomas Mann. Überlegungen zu dem Satz: „Wo ich bin, ist die deutsche Kultur“ // Ibid. – S. 112.

[6] Feilchenfeldt K. Amerikanismus und Russlandsehnsucht. Von der Regionalität des „Anderen Deutschland“ // Ibid. – S. 84.

Коопманн также видит в романе «Лотта в Веймаре», написанном в эмиграции, реакцию на разворачивающиеся события: «Роман содержит множество актуальных и политически значимых намеков. В седьмой главе происходит, возможно, самый жесткий расчет с немцами…»[1]. В «Докторе Фаустусе» Т. Манн, согласно Г. Коопманну, выражает «ужас и отвращение к немецкому»[2]. В этом романе «появляется воплощенный дьявол, идентифицируемый со злой Германией»[3], а фигура Серениуса Цейтблома – это «прозрачная маска хрониста Томаса Манна»[4]. Заглавный герой тетралогии «Иосиф и его братья» тоже является, согласно Г. Коопманну, «тайным автопортретом» Томаса Манна[5], а его переселение в Египет и возвышение там – свидетельство того, «что именно чужбина была теперь для него [Манна] родной, …тем, чем раньше была Германия»[6]. Роман А. Зегерс «Транзит» рассматривается А. Нойхаус-Кох как «репрезентативный роман»[7], художественно фиксирующий «фазу утраты надежд, растущего отчаяния и краха»[8].

Этот подход применяется и к К. Манну. Его роман «Вулкан», по словам Л. Винклера, представляет собой хронику эмиграции: «“Вулкан”, написанный в 1933–1939 гг., создан как монтаж культурных центров и мест действия в эмиграции: действие разворачивается в Париже, Цюрихе, Праге, Амстердаме и Нью-Йорке, привлечен театр военных действий испанской гражданской войны. В центре внимания находится группа эмигрировавших писателей, актеров, журналистов и ученых вокруг лирика Мартина Корелла в Париже»[9]. Кроме этого, К. Манн воссоздает в «Вулкане» атмосферу fin de

---

[1] Koopmann H. Das Phänomen der Fremde bei Thomas Mann. Überlegungen zu dem Satz: „Wo ich bin, ist die deutsche Kultur“ // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 110.

[2] Ibid. – S. 111.

[3] Ibid.

[4] Ibid. – S. 111–112.

[5] Ibid. – S. 112.

[6] Ibid. – S. 112–113.

[7] Neuhaus-Koch A. Krisen des Exils. Anna Seghers’ Exilroman *Transit* // Klassiker der deutschen Literatur: Epochen-Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart. – Würzburg, 1999. – S. 233.

[8] Ibid.

[9] Winkler L. „Die Krise und die Intellektuellen“: Klaus Mann zwischen ästhetischer Opposition und

siècle, с которой он, по свидетельству Л. Винклера, познакомился в Берлине 1920-х годов[1]. Герои романа, для которых Винклер обнаруживает прототипы в окружении К. Манна, представляют собой «различные интеллектуальные типы»[2], характерные для эпохи 1930-х годов.

По словам В. Фрювальда и В. Шидера, литературоведение интересуется, прежде всего, биографическим контекстом создания тех или иных произведений в годы эмиграции, а также биографическими обстоятельствами их авторов[3]. «Литературная продукция» трактуется в первую очередь как один из «двух главных источников»[4] для изучения феномена интеграции. В работе В. Кёпке роман Л. Фейхтвангера «Изгнание» также рассматривается как источник сведений о жизни в эмиграции, а именно – о трудностях, с которыми сталкивались женщины и которые нашли отражение в сюжетной линии Анны Траутвайн[5].

В этой связи следует отметить статью Г. Коопманна «Двойная Германия космополита Томаса Манна», в которой представлен обратный порядок причинно-следственных связей. В то время как основная масса работ об авторах-эмигрантах посвящена влиянию эмиграции на содержательную сторону их творчества, Коопманн выводит специфику восприятия Германии (и, соответственно, эмиграции) Т. Манном из особенностей его художественного мышления. Важной чертой его повествовательной манеры Коопманн считает «повествовательные неточности, изобразительную недостаточность, которую оно [творчество Манна], таким образом, сохраняет со всей половинчатостью и условностью»[6]: «Речь идет совсем не о вопросах

---

republikanischem Schriftstellerethos // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 54.

[1] Ibid.

[2] Ibid.

[3] Frühwald W., Schieder W. Gegenwärtige Probleme der Exilforschung // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 11.

[4] Müssener H. „Meine Heimstatt fand ich hoch im Norden“ – „Schweden ist gut – für die Schweden“: Aspekte geglückter und missglückter Integration in Schweden nach 1933 // Ibid. – S. 39.

[5] Köpke W. Die würdige Greisin. Martha Feuchtwanger als Beispiel // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 212.

[6] Koopmann H. Des Weltbürgers Thomas Mann doppeltes Deutschland // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 14.

достоверной передачи, то есть достижения или недостижения точности, а о своеобразной неспособности точно и прямо описывать средние состояния, чувства и поведенческие состояния как таковые. <…> Вместо однозначного наименования речь снова и снова заходит о промежуточных значениях»[1]. Эта особенность творческой манеры Манна определила, согласно Коопманну, его восприятие Германии в целом и в годы эмиграции в частности: «Начиная со времени раннего творчества, можно было ожидать, что его отношение к Германии будет таким же двусмысленным, что для него не существовало Германии как константной величины, в лучшем случае была смесь противоположностей, подобно тому как …Будденброки точно так же были лишь тем, что одновременно воплощали Томас и Христиан»[2]. Суть такого «двойного» восприятия Германии Г. Коопманн излагает следующим образом: «Отныне для него существует двойная Германия; одна, сомнительная и достойная проклятия, жила там, где раньше была добрая и великая Германия; подлинная же, Германия немецкой культуры, напротив, находилась вне той, а точнее – вокруг самого Томаса Манна»[3] (что подтверждается его словами «Где я – там немецкая культура»[4]). Такой подход дает основания квалифицировать работу Г. Коопманна как исключение на фоне общей тенденции – объяснять условиями и восприятием эмиграции творчество писателей интересующего нас периода, а не наоборот.

Интересно, что немецкие исследователи обнаруживают в эмигрантской литературе в первую очередь черты и следы влияния уже сформировавшихся ранее литературных направлений – экспрессионизма, модернизма, реализма (в том числе социалистического реализма)[5]; декларируется даже преемственность тематики: «Тематические разработки бегства и спасения во

---

[1] Koopmann H. Des Weltbürgers Thomas Mann doppeltes Deutschland // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 14.

[2] Ibid. – S. 17.

[3] Ibid. – S. 22.

[4] Zitiert nach: Ibid. – S. 23.

[5] Sieh: Kleinschmidt E. Schreibpositionen. Ästhetikdebatten im Exil zwischen Selbstbehauptung und Verweigerung // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 6 : Vertreibung der Wissenschaften und andere Themen. – München, 1988. – S. 192–194.

многом определяют уже литературу поздней фазы Веймарской республики»[1]. О влиянии эмиграции на эстетику покинувших страну писателей говорится, например, следующее: «Эмиграция была воспринята в качестве эстетического вызова теми, кого это коснулось, только в очень незначительной степени»[2]. Э. Кляйншмидт приводит примеры того, как писатели намеревались использовать условия эмиграции для серьезных изменений в своей эстетической практике: «Брехт …хочет не только извлечь из эмиграции простые содержательные аспекты, но и сделать ее эстетически несущей конфигурацией письма»[3]; «Тезис Фейхтвангера об эмиграции как трудной, но вполне продуктивной школе для писателя, изгнанного из родного языкового и культурного пространства – потому что “взгляд становится свободнее и охватывает большое, существенное”, – а также тезис Деблина об эмиграции как “боевом крещении” – не более чем пустые общие формулы. Они вряд ли годятся в качестве содержательной оценки того, как по-особенному следовало писать в эмиграции»[4]. Г. Шайт применительно к австрийскому писателю Роберту Музилю также пишет о том, что структура его романов сформировалась еще до эмиграции и впоследствии не претерпела изменений[5]. Относительно же немецкой литературы Шайт констатирует усиление ее сатирического звучания[6], а Г. Хаарманн – ее сближение с публицистикой[7]; литературная критика тоже становится в этот период «непосредственным вкладом в политическую борьбу»[8]. Отдельные темы, затрагиваемые в работах по эмигрантской литературе, – рецепция

---

[1] Kleinschmidt E. Schreibpositionen. Ästhetikdebatten im Exil zwischen Selbstbehauptung und Verweigerung // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 6 : Vertreibung der Wissenschaften und andere Themen. – München, 1988. – S. 207.

[2] Ibid. – S. 192.

[3] Ibid. – S. 199.

[4] Ibid.

[5] Scheit G. Vom Habsburgischen Mythos zum Mythos der Masse. Über einige Voraussetzungen und Besonderheiten der österreichischen Exilliteratur // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 203.

[6] Scheit G. Die Satire als archimedischer Punkt // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 21–22.

[7] Ibid. – S. 16.

[8] Grünewald M. Literaturkritik in Exilzeitschriften: *Die neue Weltbühne* // Ibid. – S. 139.

творчества Лессинга у авторов-эмигрантов[1], взаимодействие реалистического и модернистского у авторов, принадлежавших к «Народному фронту»[2], проблемы перевода отдельных произведений, созданных в эмиграции[3], и др., – не относятся к проблеме жанра. Жанровые новации в немецкой литературе, вызванные к жизни именно масштабной эмиграцией 1930-х годов, остались за пределами внимания немецкого литературоведения. Даже обширный труд Г.А. Вальтера «Немецкая эмигрантская литература 1933–1950 гг.» не затрагивает жанровые вопросы. Б. Баннаш и Г. Рохус замечают, что «типичным жанром эмигрантской литературы» является исторический роман[4] – жанр, существовавший задолго до массовой эмиграции 1930-х годов. А. Нойхаус-Кох так объясняет особую роль исторического романа для эмигрантской литературы: «Исторический роман в условиях эмиграции проходит решающую эволюцию. Он становится инструментом борьбы с национал-социалистической фальсификацией истории; история образует облачение для актуальных проблем современности, так что исторический роман становится значимым злободневным комментарием»[5]. Исторический роман является едва ли не единственной разновидностью романа, изучаемой в жанровом аспекте историками эмигрантской литературы.

В. Фрювальд и Ф. Шидер, размышляя об актуальных проблемах исследования эмиграции исторической и смежными гуманитарными науками, задаются вопросом, изучались ли уже «структурообразующая роль эмиграции», «литературная топология эмиграции или как минимум эмиграция как структурная предпосылка литературы»[6], и не дают на этот вопрос положительного ответа. Это во многом справедливо и сегодня – по

---

[1] Davies S. Exile And Enlightenment: The Appropriation of Lessing, 1929–1959 // Forum for Modern Language Studies. – 2015. – Vol. 51, Issue 2. – P. 186–211.

[2] Bivens H. Epic and Exile: Novels of the German Popular Front, 1933–1945. – Evanston, 2015.

[3] Alix-Nicolaï F. Exile drama: The translation of Ernst Toller's Pastor Hall (1939) (Note) // Translation and Literature. – 2015. – Vol. 24, Issue 2. – P. 190–202.

[4] Bannasch B., Rochus G. Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur: Von Heinrich Heine bis Herta Müller. – Berlin, 2013. – S. 68.

[5] Neuhaus-Koch A. Krisen des Exils. Anna Seghers' Exilroman *Transit* // Klassiker der deutschen Literatur: Epochen-Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart. – Würzburg, 1999. – S. 233.

[6] Frühwald W., Schieder W. Gegenwärtige Probleme der Exilforschung // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 15.

меньшей мере в том, что касается теоретического осмысления жанра эмигрантского романа.

Обозначенная особенность – то, что жанровый аспект при изучении эмигрантской литературы зарубежными исследователями не вполне учитывается и, как следствие, жанровая структура эмигрантского романа не была описана, – связана со спецификой подхода к жанру в западноевропейской науке. В.М. Головко описывает сложившуюся ситуацию так: «Проблема жанра, актуализированная в свое время учеными формальной школы и М.М. Бахтиным, в отечественной науке после очевидного теоретического “застоя” последних десятилетий XX – начала XXI в. постепенно выдвигается в центр художественной гносеологии, а в зарубежном литературоведении она интерпретируется чаще всего в парадигме постмодернистской эстетики (П. Рикер, В. Изер, Г. Яусс, П. Шонди, Р. Барт, В. Гейзенберг, Е. Бетти, Р. Божанкова и др.), оставаясь на “частнозначимой периферии литературоведения”, или в аспекте социологии литературы (П. Бурдье)»[1]. Здесь же В.М. Головко приводит такое доказательство, как отсутствие статьи «Жанр» в энциклопедическом справочнике «Современное зарубежное литературоведение» (1996)[2]. Относительно современной ситуации В.М. Головко высказывается так: «Сейчас ситуация существенно не изменилась, и в зарубежном литературоведении признаков возрождения и обновления жанрового подхода к литературному тексту не наблюдается»[3].

Обозначенная нами лакуна в изучении немецкой эмигрантской литературы – невыделенность эмигрантского романа как особой жанровой единицы в зарубежных исследованиях – во многом связана именно с этим пониженным вниманием к жанровым вопросам (хотя и нельзя утверждать, что в западноевропейской традиции оно полностью отсутствует). Помимо этого, играет существенную роль то, какие компоненты художественной

---

[1] Головко В.М. Герменевтика литературного жанра : учеб. пособие. – М., 2013. – С. 4.
[2] См.: Там же.
[3] Там же.

реальности считаются жанрообразующими. Выделение хронотопа в целом и пространства в частности в качестве ключевых факторов жанрообразования произошло в рамках отечественной научной традиции – прежде всего, в трудах М.М. Бахтина и Н.Л. Лейдермана. В.М. Головко, ориентируясь, как он неоднократно подчеркивает, на русскую филологическую традицию, квалифицирует хронотоп как один из «формирующих факторов»[1] жанра: «Жанроформирующую функцию времяпространства в художественном произведении мы в свое время маркировали понятием “концептуальный хронотоп”, имея в виду родо-жанровую специфику моделирования времени в литературе»[2]. Жанрообразующим потенциалом обладает и «взаимозависимость хронотопа и сюжета», которая является «содержательной эстетической формой выражения различных оценочных отношений к изображаемому»[3].

Показательны в этом плане следующие факты. Во-первых: как отмечает А.В. Ерохин, в немецком литературоведении последних двух десятилетий имеет место «пространственный поворот»: повышенное внимание уделяется пространственным аспектам литературных произведений – как XX века, так и более ранних эпох (в том числе, например, романов Гете)[4]. Однако ни в одном из примеров таких исследований, приводимых в статье А.В. Ерохина, не фигурирует связь пространства с жанром. Во-вторых: современный исследователь Сильвио Вьетта предлагает строить типологию текстов, в основании которой – понятие «общей апперцептивной доминанты»[5]. Вьетта выделяет эмотивную, имагинативную, мнемоническую и др. группы текстов; А.И. Жеребин в связи с этим отмечает, что художественные произведения внутри каждой группы «сходны …прежде всего на уровне пространственно-

---

[1] Головко В.М. Герменевтика литературного жанра : учеб. пособие. – М., 2013. – С. 36.
[2] Там же. – С. 37.
[3] Там же. – С. 93.
[4] Ерохин А.В. «Пространственный поворот» в парадигме современных исследований художественного текста в Германии // Ежегодник Российского союза германистов. – Т. 7. – М., 2010. – С. 36–39.
[5] Жеребин А.И. К проблеме внежанровой классификации текстов в немецком литературоведении (Сильвио Вьетта) // Ежегодник Российского союза германистов. – Т. 5. – М., 2009. – С. 42.

временной структуры»[1]. При этом Вьетта отстраняется как от традиции жанровой классификации литературных произведений, так и от использования категории «художественного направления»[2]. Пример Вьетты иллюстрирует, что связки между хронотопом и жанром в западноевропейской научной традиции не наблюдается. А именно подход к жанру, в рамках которого ключевым фактором жанрообразования выступает хронотоп, позволяет адекватно описать жанровую природу эмигрантского романа.

Литературным осмыслением эмиграции занимались писатели очень разные по своим мировоззренческим и творческим установкам, что, однако, не препятствует сравнительному анализу созданных ими произведений об эмигрантах.

В качестве материала исследования нами были выбраны романы трех авторов-эмигрантов – Эриха Марии Ремарка, Лиона Фейхтвангера и Клауса Манна. Из них наиболее читаемым является Э.М. Ремарк. Популярность писателя связывают, в первую очередь, с его самым знаменитым романом «На Западном фронте без перемен» (1928): «Ни один немецкоязычный роман не имел в нашем столетии такого успеха, как “На Западном фронте без перемен”. <…> И по сей день в разных странах роман переводят заново, а в Германии читатели ежегодно покупают от 40 до 50 тысяч экземпляров, хотя после первого издания прошло уже семьдесят лет»[3]. Однако данным романом круг активно читаемых произведений Ремарка не ограничивается: «За рубежом сочинения Ремарка постоянно выходят и в новых переводах. Общий годовой тираж, по приблизительным оценкам, выражается цифрой в несколько миллионов. И спустя почти три десятилетия после смерти писателя он не забыт, его читают во всем мире»[4].

---

[1] Жеребин А.И. К проблеме внежанровой классификации текстов в немецком литературоведении (Сильвио Вьетта) // Ежегодник Российского союза германистов. – Т. 5. – М., 2009. – С. 42.

[2] Там же. – С. 37.

[3] Штернбург В. фон. «Как будто все в последний раз». Отрывки из книги о жизни и творчестве Эриха Марии Ремарка // Иностранная литература. – 2000. – № 10. – С. 210.

[4] Там же. – С. 256.

При этом в России и СССР литературоведческий интерес к творчеству писателя был заметно слабее интереса читательского. На сегодняшний день существует только одна посвященная его произведениям русскоязычная монография – «Творчество Ремарка-антифашиста» Т.С. Николаевой (1983). Кроме того, романам Ремарка посвящено несколько десятков статей, где анализируются отдельные содержательные аспекты его произведений.

Для подавляющего большинства исследователей Ремарк является в первую очередь «потерянным» писателем, сформировавшимся «под влиянием первой мировой войны, ее политических и экономических последствий»[1]; принадлежностью к «потерянному поколению» объясняют присущие Ремарку «представление о мире как непроницаемом хаосе»[2], «пацифизм и политический нейтрализм»[3]. Разрабатывать тему эмиграции Ремарк продолжает вплоть до самой смерти в 1970 г.; последний роман его эмигрантской пенталогии – «Земля обетованная» – остается незавершенным. Д.В. Затонский в связи с этим отмечает, что писатель всегда «тематически …отстает от современности»[4].

Эмигрантские романы Э.М. Ремарка рассматриваются историками литературы преимущественно в следующих аспектах:

- проблемно-тематическом: констатируется факт неоднократного обращения писателя к теме национал-социализма и выраженный антинацистский пафос его романов[5];
- биографическом: подчеркивается автобиографизм романного творчества Ремарка, в том числе автобиографическая основа его

---

[1] Затонский Д.В. Ремарк // История немецкой литературы: в 5 т. – Т. 5 : 1918–1945. – М., 1976. – С. 198.

[2] Там же. – С. 203.

[3] Нечепорук Е.М. Эрих Мария Ремарк // История зарубежной литературы XX века. – М., 1984. – С. 85.

[4] Затонский Д.В. Ремарк // История немецкой литературы: в 5 т. – Т. 5 : 1918–1945. – М., 1976. – С. 205.

[5] См., например: Николаева Т.С. Творчество Ремарка-антифашиста. – Саратов, 1983. – С. 107–129; Книпович Е. Послесловие // Иностранная литература. – 1971. – № 12. – С. 179–182; Харитонов М. Герой Ремарка в поисках опоры // Ремарк Э.М. Триумфальная арка. – М., 1982. – С. 3–10; Сучков Б. Книга, которая судит // Иностранная литература. – 1955. – № 4. – С. 201–208; Затонский Д.В. Ремарк // История немецкой литературы: в 5 т. – Т. 5 : 1918–1945. – М., 1976. – С. 198–214, и др.

эмигрантских романов[1];

– психоаналитическом: утверждается, что написание ряда романов было для него в первую очередь «проговариванием» травматичного опыта эмиграции[2].

Системных наблюдений над поэтикой эмигрантских романов Ремарка не проводилось, так как в поле зрения исследователей в этом аспекте попадал только роман «Триумфальная арка»[3]. Что касается практики преподавания истории зарубежной литературы XX века, то здесь творчество Ремарка представляет собой материал для изучения только «антивоенной и антифашистской темы»[4].

В контексте общей эмигрантской ситуации 1933–1945 годов Э.М. Ремарка обычно не рассматривают. Так, например, в статье П.П. Сагава, посвященной жизни деятелей немецкой культуры во французской эмиграции[5], выделены разделы, посвященные Лиону Фейхтвангеру, Генриху Манну, Томасу Манну и Людвигу Маркузе, но имя Ремарка там не фигурирует, несмотря на то что он тоже является выдающимся деятелем немецкой культуры и до 1939 года часто и подолгу жил во Франции. Для

---

[1] См., например: Schreckenberger H. „Durchkommen ist alles“. Physischer und psychischer Existenzkampf in Erich Maria Remarques Exil-Romanen // Text + Kritik. – 2001. – № 149. – S. 30–41; Харитонов М. Герой Ремарка в поисках опоры // Ремарк Э.М. Триумфальная арка. – М., 1982. – С. 3; Николаева Т.С. Творчество Ремарка-антифашиста. – Саратов, 1983. – С. 107–129, Бабков М.Ю. Переосмысление христианских заповедей в контексте новой эпохи или новый гуманизм Ремарка (на материале романа «Триумфальная арка») // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. – Т. 2. – М., 2006. – С. 284–289 (об автобиографической природе образа Равика) и др.

[2] См.: Schreckenberger H. „Durchkommen ist alles“. Physischer und psychischer Existenzkampf in Erich Maria Remarques Exil-Romanen» // Text + Kritik. – 2001. – № 149. – S. 30–41; Placke H. Nazizeit, Exil und Krieg in E.M. Remarques Roman „Die Nacht von Lissabon“ (1961) – das Sich-Erinnern und Aussprechen // U. Heukenkamp (Hrsg.). Schuld und Sühne? Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945–1961). – Amsterdam ; Atlanta, 2001. – S. 91–102; Schreckenberger H. Erich Maria Remarque im amerikanischen Exil // Th.F. Schneider (Hrsg.). Erich Maria Remarque. Leben, Werk und weltweite Wirkung. – Osnabrück, 1998. – S. 264; Orlowski H. „Die Grenze der Zwei. Oder auf der Flucht vor der Trivialität“: zu den Romanen von Erich Maria Remarque // Th.F. Schneider. (Hrsg.). Erich Maria Remarque. Leben, Werk und weltweite Wirkung. – Osnabrück, 1998. – S. 13–26.

[3] См.: Харитонов М. Герой Ремарка в поисках опоры // Ремарк Э.М. Триумфальная арка. – М., 1982. – С. 3–10; Bousch D. Die Imago Paris in den Exilromanen Remarques und die Rezeption in Frankreich // Th.F. Schneider (Hrsg.). Erich Maria Remarque. Leben, Werk und weltweite Wirkung. – Osnabrück, 1998. – S. 371–384; Schlösser I. Die Darstellung des Exils bei Erich Maria Remarque : [Magisterarbeit]. – Köln, 2001, и др.

[4] Михальская Н.П., Дудова Л.В. Концепция курса «История зарубежной литературы XX века» // Зарубежная литература XX века : практикум по курсу «История зарубежной литературы» по специальности 021700 – филология / сост. и общ. ред. Н.П. Михальской, Л.В. Дудовой. – 3-е изд. – М., 2003. – С. 6.

[5] Sieh: Sagave P-P. Sanary, Hauptstadt der deutschen Literatur im Exil // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 58–73.

иллюстрации кризиса идентичности, который переживали эмигранты и в первую очередь эмигрировавшие из Германии интеллектуалы, В. Фрювальд и В. Шидер обращаются в первую очередь к фигуре С. Цвейга, а Ремарк в этом контексте не упомянут (хотя о кризисном самоощущении эмигранта он писал)[1]. Карел тер Хаар, говоря о «литературной эмиграции», приводит такие имена, как Элизабет Августин, Вольфганг Кордан, Хайнц Вилек, Конрад Мерц[2], но не упоминает Ремарка. В статье Гая Штерна «Как они приспособились и приспособились ли вообще: немецкие писатели в эмиграции в США» Ремарк тоже не фигурирует, хотя Штерн пишет как раз о живших в американской эмиграции литературных деятелях и журналистах – таких как Бертольт Брехт, Хильда Шпиль, Альфред Нойманн, Йоханнес Урцидиль, Герта Паули[3], Соломон Дембитцер[4], Юлиус Баб[5]. У других исследователей предметом исследовательского интереса становится эмигрантский опыт Томаса Манна (Гельмут Коопманн)[6], Макса Тау (Ганс-Иоахим Зандберг)[7]. Вопрос о том, является ли «удавшейся» (geglückt)[8] интеграция А. Дёблина в американское социокультурное пространство, ставится в статье Э. Рилея «Христианство и революция: О романном цикле Альфреда Дёблина “Ноябрь 1918 года”». К имени же Ремарка в связи с феноменом «эмигрантской литературы» (Exilliteratur, exile literature) и проблемой эмигрантского мироощущения обращаться не принято. И. Шлёссер отмечает, что Ремарк не воспринимается как автор-эмигрант

---

[1] Frühwald W., Schieder W. Gegenwärtige Probleme der Exilforschung // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 21.

[2] Haar C. ter. Zur Integrationsproblematik emigrierter deutscher Autoren in den Niederlanden // Ibid. – S. 63.

[3] Stern G. Ob und wie sie sich anpassten: Deutsche Schriftsteller im Exilland USA // Ibid. – S. 68.

[4] Ibid. – S. 69.

[5] Ibid. – S. 71.

[6] Koopmann H. Das Phänomen der Fremde bei Thomas Mann. Überlegungen zu dem Satz: “Wo ich bin, ist die deutsche Kultur” // Ibid. – S. 103–114; Koopmann H. Des Weltbürgers Thomas Mann doppeltes Deutschland // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 13–29.

[7] Sandberg H.-J. Das Los der Fremde: Trauer und Zuversicht als Kategotien der Vermittlung im Werk und Wirken des Emigranten Max Tau // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 115–121.

[8] Riley A.W. Christentum und Revolution: Zu Alfred Döblins Romanzyklus “November 1918” // Ibid. – S. 91.

(Exilautor)[1].

В. фон Штернбург находит этому объяснение в невключенности Ремарка в литературную среду его времени: еще в период огромного успеха романа «На Западном фронте без перемен» обращает на себя внимание «молчание многих мэтров», которое «вызывает у него горечь и досаду». Ремарк, по словам фон Штернбурга, «явно ошеломлен реакцией Томаса Манна, чей роман “Волшебная гора” он ставит очень высоко. <…> Бертольт Брехт, Генрих Манн, Франц Верфель, Альфред Дёблин, Лион Фейхтвангер, Роберт Музиль, часто высказывавшиеся в статьях, письмах, дневниковых записях о произведениях своих современников, тоже не оставили сколько-нибудь обоснованных суждений о творческих способностях своего самого читаемого современника. И тому были причины. Роман Ремарка шел нарасхват, и многие признанные мастера лишались дара слова, глядя на незавидные тиражи собственных произведений. Интеллектуальная элита судила о Ремарке с нравственных и политических позиций – и крайне редко с литературных»[2]. Он же, в свою очередь, признавался в письме в ненависти к «окололитературной среде»[3]. Эта тенденция усилилась в период эмиграции, когда у большинства писателей-эмигрантов вызывал недоумение образ жизни Ремарка: «Для них, испытывавших в эмиграции нужду и помнивших, что в Европе идет война, что там убивают людей и бомбят города, были неприемлемы эпикурейские привычки и манеры спутника голливудских звезд, жившего в Калифорнии с ними по соседству»[4]. «Его успех, его богатство, его “небуржуазный” стиль жизни»[5] стали, по Штернбургу, первой причиной того, что фигура Ремарка не рассматривалась в контексте немецкой эмигрантской литературы.

В качестве второй причины исследователь называет дистанцированность

---

[1] Schlösser I. Die Darstellung des Exils bei Erich Maria Remarque : [Magisterarbeit]. – Köln, 2001. – S. 4.

[2] Штернбург В. фон. «Как будто все в последний раз». Отрывки из книги о жизни и творчестве Эриха Марии Ремарка // Иностранная литература. – 2000. – № 10. – С. 215.

[3] Там же.

[4] Там же.

[5] Там же. – С. 217.

Ремарка от общественной деятельности писателей-эмигрантов, которая позволяла им ощущать свою солидарность перед лицом общей угрозы, образуемой национал-социализмом. По словам Штернбурга, «Ремарк хранит молчание. И не будет высказываться еще долго. Не станет в ближайшие годы писать ни в один из многочисленных эмигрантских журнальчиков, влачащих жалкое существование в Париже, Лондоне, Амстердаме, Праге… Как и в годы перед крушением республики, его подписи не найти под воззваниями и призывами антифашистских организаций. В середине 30-х немецкие эмигранты страстно полемизируют друг с другом по вопросу создания “Народного фронта”, союза либеральной буржуазии, социал-демократов и коммунистов, который должен преградить дорогу европейскому фашизму. Генрих Манн – идейный лидер этого движения. Лиона Фейхтвангера бурная дискуссия побуждает поехать в 1936 году в Россию…»[1]. Эту особенность в поведении Ремарка отмечает и Д.В. Затонский: «Он никогда не примыкал ни к какому направлению и, казалось, не следовал ничьему примеру. У него свой, очень специфический круг проблем, свои, “ремарковские”, герои, своя манера видеть и рисовать действительность»[2]. В литературных центрах немецкой эмиграции – таких, как Санари сюр Мер во Франции («где сплоченной писательской колонией жили Г. Манн, Р. Шикеле, Л. Фейхтвангер, А. Цвейг, Э. Толлер, В. Газенклевер, Г. Кестен, А. Керр и др.»[3]), – Ремарк не появлялся, с основанным в 1933 году в Париже Союзом немецких писателей[4] не контактировал, в «выработке единой программы антифашистской борьбы» и в подготовке и проведении Международного конгресса в защиту культуры[5] не участвовал. Вследствие этого эмигрантское писательское сообщество не воспринимало Ремарка как одного из «своих» и

---

[1] Штернбург В. фон. «Как будто все в последний раз». Отрывки из книги о жизни и творчестве Эриха Марии Ремарка // Иностранная литература. – 2000. – № 10. – С. 221.

[2] Затонский Д.В. Ремарк // История немецкой литературы: в 5 т. – Т. 5 : 1918–1945. – М., 1976. – С. 213.

[3] Архипов Ю.И. Немецкая литература в изгнании // История немецкой литературы: в 5 т. – Т. 5 : 1918–1945. – М., 1976. – С. 434.

[4] Там же.

[5] Там же.

не высказывалось о его романах. При этом его творчество не в меньшей степени, чем творчество других писателей-эмигрантов, репрезентирует закономерности литературного процесса в эмиграции – по меньшей мере в том его аспекте, который связан с романом об эмиграции.

В отличие от Ремарка, Лион Фейхтвангер воспринимается как писатель, связанный с культурным контекстом немецкой эмиграции. Это во многом обусловлено его «организационной» принадлежностью к литературному сообществу немецких эмигрантов – проживанием в эмигрантских литературных центрах (например, Санари на юге Франции[1]), сотрудничеством с другими писателями-эмигрантами и т.д. В литературном журнале «Neue Weltbühne», одним из наиболее долго (с момента захвата власти Гитлером до начала Второй мировой войны) просуществовавших печатных органов немецкой эмиграции[2], рецензии на произведения Фейхтвангера публиковались пять раз[3]. Свою задачу «Neue Weltbühne» видела именно в том, чтобы «обсуждать книги эмигрировавших авторов»[4].

Он покинул Германию в 1933 году, первые несколько лет эмиграции провел во Франции, позже переехал в США[5]. Если Ремарк сознательно оставил страну в январе 1933 года, то в случае Фейхтвангера большую роль сыграли благоприятно сложившиеся обстоятельства: «Когда сжигались книги, Фейхтвангера не было в Германии. Возвращаясь в марте из продолжавшейся несколько месяцев лекционной поездки по США, он задержался в Швейцарии и Южной Франции. На свое счастье! Ведь нацисты ненавидели его как автора “Успеха”, первого ярко выраженного антифашистского романа, и могло статься, что писателю, склонному к созерцательности и пассивности, не удалось бы вовремя эмигрировать, разве

---

[1] Sieh: Köpke W. Die würdige Greisin. Martha Feuchtwanger als Beispiel // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 215.

[2] Sieh: Grünewald M. Literaturkritik in Exilzeitschriften: *Die neue Weltbühne* // Ibid. – S. 136.

[3] Ibid. – S. 137.

[4] Ibid.

[5] Сучков Б.Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б.Л. Собр. соч. : в 3 т. – Т. 2 : Литературные портреты. – М., 1985. – С. 381.

что по счастливой случайности»[1]. После начала Второй мировой войны Фейхтвангер попал в лагерь для интернированных, откуда вскоре бежал[2]. Всю оставшуюся жизнь он прожил в эмиграции и умер в 1958 году в Калифорнии. Как и Ремарк, Фейхтвангер имел возможность вести там комфортную и спокойную жизнь, поскольку переводы его произведений появились в США еще до его эмиграции и пользовались успехом. (Тем же немецким писателям, которые ранее не переводились на английский язык и не издавались в Америке, приходилось с большим трудом добиваться переводов и жить в нужде[3].)

В рамках деления немецкой антитоталитарной литературы на «книги, где фашизм изображался как неизбежное и непреодолимое метафизическое зло» и «книги, <…> где фашизм изображался как зло совершенно конкретное, обусловленное определенной расстановкой классовых сил»[4], Фейхтвангер обычно попадал во вторую группу. Согласно устоявшейся точке зрения, «его волновал и занимал один-единственный вопрос – о путях, перспективах и движущих силах социальных изменений, свидетелем которых он был. В разные периоды жизни он отвечал на него по-разному, но всегда раздумья над судьбами человечества составляли пафос его духовных и творческих исканий и понуждали пристально вглядываться в меняющуюся картину мира»[5].

Основным направлением творчества Фейхтвангера принято считать историческую романистику (романы «Еврей Зюсс», «Безобразная

---

[1] Хильшер Э. Из «Зала ожидания» в поезд на Москву: О Лионе Фейхтвангере // Хильшер Э. Поэтические картины мира. – М., 1979. – С. 167–168.

[2] Рачинская Н.Н. Лион Фейхтвангер. – М., 1965. – С. 42.

[3] Pfanner H.F. Eine spröde Geliebte. New York aus der Sicht deutscher und österreichischer Exilanten // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 48.

[4] Гугнин А.А., Карельский А.В. Литература Германии // Зарубежная литература XX века : учеб. для вузов по направлению и специальности «Филология» / под ред. Л. Г. Андреева. – М., 1996. – С. 437.

[5] Сучков Б.Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б.Л. Собр. соч. : в 3 т. – Т. 2 : Литературные портреты. – М., 1985. – С. 301. Кроме указанного собрания сочинений, эта работа Б.Л. Сучкова опубликована в следующих изданиях: Сучков Б.Л. Фейхтвангер // История немецкой литературы: в 5 т. – Т. 5 : 1918–1945. – М., 1976. – С. 543–566; Сучков Б.Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б.Л. Лики времени. Ф. Кафка, С. Цвейг, Г. Фаллада, Л. Фейхтвангер, Т. Манн. – М., 1969. – С. 241–334 (более полная версия).

герцогиня», трилогия об Иосифе Флавии, «Гойя», «Лже-Нерон»)[1], которой посвящено большинство работ по его творчеству (труды Л.М. Глизериной[2], И.Т. Изотова[3], Т.С. Николаевой[4], Г.В. Соколовой[5], Е.М. Тренина[6] и др.). При этом исследователи неоднократно отмечают, что он «переносит в прошлое …конфликты и проблемы современности»[7], допускает «осовременивание истории»[8], использует «исторический материал как “маскарадный костюм” и “средство стилизации”»[9]. Эта «концепция исторического романа как романа прежде всего о современности»[10], «исторического романа, где проблемы XX столетия как бы подчиняли себе исторический материал»[11], окончательно сложилась у Фейхтвангера, по свидетельству Н.Н. Рачинской, в 30-е годы. На сегодняшний день считается признанным фактом, что Фейхтвангер «создал новый тип исторического интеллектуального романа»[12]. По словам Б.Л. Сучкова, «известность он завоевал главным образом как автор исторических романов, но, по сути, лишь одна современность приковывала к себе властно и неотвратимо его внимание»[13]. Согласно Г. Шайту, в основе концепции исторического романа у Фейхтвангера лежат идеи постоянного противостояния «духа и власти, разума немногочисленных просвещенных

---

[1] См.: Апт С. Послесловие // Хильшер Э. Поэтические картины мира. – М., 1979. – С. 191–192; Николаева Т.С. Проблема прогрессивной исторической личности в романе Л. Фейхтвангера «Лисы в винограднике» // Реализм в зарубежных литературах XIX–XX веков. К проблемам жанра : межвуз. науч. сб. – Саратов, 1983. – С. 19.

[2] Глизерина Л.М. Еврейский мир в романе Лиона Фейхтвангера «Еврей Зюсс» // Концептосфера: индивидуальное, национальное, универсальное. – Йошкар-Ола, 2005. – С. 51–55.

[3] Изотов И.Т. Ранние исторические романы Лиона Фейхтвангера. – М., 2010.

[4] Николаева Т.С. Роман Л. Фейхтвангера «Мудрость чудака»: к вопросу об исторической концепции // Реализм в зарубежных литературах XIX–XX веков. – Саратов, 1986. – С. 48–61.

[5] Соколова Г.В. К проблеме характера в исторических романах Лиона Фейхтвангера // Вестник Ленингр. ун-та. – Сер. 2, История, языкознание, литературоведение. – 1990. – Вып. 4. – С. 81–82.

[6] Тренин Е.М. Л. Фейхтвангер, А. Деблин и Ст. Цвейг об историзме и вымысле в историческом романе // Реализм в зарубежных литературах XIX–XX веков. – Саратов, 1986. – С. 72–80.

[7] Сучков Б.Л. Томас Манн // Сучков Б.Л. Собр. соч. : в 3 т. – Т. 2 : Литературные портреты. – М., 1985. – С. 69.

[8] Сучков Б.Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б.Л. Лики времени. Ф. Кафка, С. Цвейг, Г. Фаллада, Л. Фейхтвангер, Т. Манн. – М., 1969. – С. 269.

[9] Kleinschmidt E. Schreibpositionen. Ästhetikdebatten im Exil zwischen Selbstbehauptung und Verweigerung // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 6 : Vertreibung der Wissenschaften und andere Themen. – München, 1988. – S. 201.

[10] Рачинская Н.Н. Лион Фейхтвангер. – М., 1965. – С. 35.

[11] Там же. – С. 84.

[12] Гиривенко А.Н. Feuchtwanger, Lion – Фейхтвангер, Лион // Гиривенко А.Н. Немецкая литература от древности до наших дней : словарь-справочник. – М., 2003. – С. 67.

[13] Сучков Б.Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б.Л. Собр. соч. : в 3 т. – Т. 2 : Литературные портреты. – М., 1985. – С. 301.

гуманистов и безумия черни и ее вождей»[1]. Этим Шайт объясняет «неисторичность» исторических романов Фейхтвангера: «Поскольку этот дуализм в глазах Фейхтвангера оставался на протяжении истории неизменным или снова и снова повторялся, то для его концепции исторического романа различия между прошлыми эпохами и современностью не могли стать ни проблемой, ни основанием для эпического изображения, а были только поводом для маскировки»[2]. Г. Лукач тоже отмечает связь исторических романов Фейхтвангера с современностью и, в частности, называет написанный на античном материале роман «Лже-Нерон» «убийственно точной сатирой на Гитлера»[3]. При этом, однако, Лукач упрекает это произведение в том, что оно «дает выражение только непосредственным чувствам против гитлеризма»[4] и не анализирует причины, сделавшие возможным массовую поддержку тоталитарной диктатуры в Германии. Романы трилогии «Зал ожидания» Лукач ценит выше исторических романов Фейхтвангера, поскольку они с обозначенной задачей справляются[5].

Помимо исторических романов, Фейхтвангер является автором романной трилогии «Зал ожидания», в которую вошли «Успех», «Семья Опперман» и «Изгнание», – «произведения, объединенные единством антифашистской темы»[6]. Б.Л. Сучков комментирует название трилогии следующим образом: «Свою трилогию Фейхтвангер назвал “Зал ожидания”, уподобляя современное человечество пассажирам, ждущим отправки поездов на огромной станции истории. <…> …он считает своим долгом указать современникам на ту кассу, где, по его мнению, продается транзитный билет

---

[1] Scheit G. Die Satire als archimedischer Punkt // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 35.

[2] Ibid. – S. 36.

[3] Ibid.

[4] Ibid. – S. 37.

[5] Ibid. – S. 38.

[6] Сучков Б.Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б.Л. Собр. соч. : в 3 т. – Т. 2 : Литературные портреты. – М., 1985. – С. 341.

на главный поезд истории»[1]. Говоря о трилогии в целом и о романе «Изгнание» в частности, исследователи обращают внимание, во-первых, на отражение в этих произведениях событий актуальной немецкой истории, а также на достаточно точное изображение в них условий жизни в эмиграции[2]; во-вторых – на их выраженный антинацистский пафос; в-третьих – на наличие у Фейхтвангера героев, служащих выразителями его левых политических убеждений (Каспар Прекль в «Успехе», Ганс Траутвайн в «Изгнании»[3]). Эти убеждения, а также наличие в романах Фейхтвангера таких героев позволяло отечественному литературоведению советского периода однозначно квалифицировать его – в отличие от Ремарка и К. Манна – как «правильно» мыслящего писателя, который занят «поиском иных духовных ценностей, лежащих за пределами либерально-буржуазных представлений о гуманизме»[4] и преодолел свои заблуждения: среди них – «недоверие к идее революционного насилия, излишнее преувеличение роли личности, недооценка роли народных масс как истинной движущей силы истории»[5]. С большой долей вероятности можно предположить, что обилие подобных оценок и вообще статус «благонадежного» автора, который Фейхтвангер имел в Советском Союзе, стали одной из причин резкого снижения исследовательского интереса к нему в постсоветской России. (Отношения Фейхтвангера с СССР, в свою очередь, стали темой ряда исследовательских работ[6].) В Европе его репутация из-за этих симпатий к

---

[1] Сучков Б.Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б.Л. Собр. соч. : в 3 т. – Т. 2 : Литературные портреты. – М., 1985. – С. 341.

[2] В. Кёпке, например, приводит в связи с образом Анны Траутвайн в романе «Изгнание» следующие размышления: «Лион Фейхтвангер, например, очень подробно изобразил в “Изгнании”, с какими трудностями сталкивались эмигрантские пары в Париже, как трудно порой было женщине справляться с примитивным хозяйством, переносить деклассирование – у мужа профессиональное, у нее общественное… Анна Траутвайн – пример женщины, для которой эта нагрузка становится чрезмерной» (Köpke W. Die würdige Greisin. Martha Feuchtwanger als Beispiel // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 212).

[3] См., например: Николаева Т.С. Проблема прогрессивной исторической личности в романе Л. Фейхтвангера «Лисы в винограднике» // Реализм в зарубежных литературах XIX–XX веков. К проблемам жанра : межвуз. науч. сб. – Саратов, 1983. – С. 21.

[4] Сучков Б.Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б.Л. Лики времени. Ф. Кафка, С. Цвейг, Г. Фаллада, Л. Фейхтвангер, Т. Манн. – М., 1969. – С. 283.

[5] Рачинская Н.Н. Лион Фейхтвангер. – М., 1965. – С. 5.

[6] Гольденберг М. Был ли обманут Фейхтвангер? // Литературная газета. – 1989. – 4 октября. – № 40. – С. 13; Л. Фейхтвангер в Москве: (из отчетов сотрудницы ВОКС) / публ. подгот. Альтман И.А. // Сов. арх. –

СССР, по сведениям В. Кёпке, также сильно пострадала[1]; в Западной Германии его практически не публиковали[2]. Системных наблюдений над поэтикой романов Фейхтвангера, посвященных актуальным событиям немецкой истории, не проводилось.

Клаус Манн, из всех трех авторов наименее известный и наименее изученный, покинул Германию в 1933 году, и эмиграция стала для него, согласно немногочисленным материалам о нем, толчком к творческой эволюции и достаточно серьезным изменениям в творческой манере: «Путь этого писателя показателен для некоторых характерных тенденций внутри немецкой эмигрантской литературы. В 20-е годы Клаус Манн, стремясь утвердить самостоятельную литературную репутацию, независимую от славы отца, Томаса Манна, увлекся декадансом и мистикой, слыл эстетом и индивидуалистом. Годы эмиграции стали временем духовного прозрения и гражданского возмужания писателя. Об этом свидетельствуют как энергичная организационно-редакторская работа, так и художественная практика Клауса Манна этих лет и в первую очередь его “Мефистофель”»[3]. К этому периоду в творчестве К. Манна принадлежат его до сих пор не переведенные на русский язык романы «Бегство на север» и «Вулкан». Первый из них, однако, практически не упоминается в литературоведении и критике ни в контексте немецкой эмигрантской литературы, ни в контексте творчества Манна; о «Вулкане» встречаются краткие справки в энциклопедических изданиях. Так, Ю.И. Архипов упоминает этот роман в своем обзоре немецкой эмигрантской литературы: «К. Манн рисует в этом

1989. – № 4. – С. 55–63; Максименков Л. Очерки номенклатурной истории советской литературы. Западные пилигримы у сталинского престола (Фейхтвангер и другие) // Вопросы литературы. – 2004. – № 2. – С. 242–291; Максименков Л. Очерки номенклатурной истории советской литературы. Западные пилигримы у сталинского престола : (Фейхтвангер и другие) (Окончание) // Вопросы литературы. – 2004. – № 3. – С. 274–342; Паперный В. Вера и правда: Андре Жид и Лион Фейхтвангер в Москве // Неприкосновенный запас. – 2001. – № 4. – С. 167–176; Плутник А. Анатомия таких разных убеждений // Два взгляда из-за рубежа. – М., 1990. – С. 3–60; Плутник А. Как Фейхтвангер грозил Гитлеру кулаком Сталина // Факел. – 1990. – С. 280–291; Leggewie C. Zurück aus Sowjetrussland // Sinn und Form. – Berlin, 1992. – Jg. 44. – S. 26–39.

[1] Sieh: Köpke W. Die würdige Greisin. Martha Feuchtwanger als Beispiel // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 216.

[2] Sieh: Ibid. – S. 219.

[3] Архипов Ю.И. Немецкая литература в изгнании // История немецкой литературы: в 5 т. – Т. 5 : 1918–1945. – М., 1976. – С. 441.

романе довольно широкую и пеструю картину немецкой эмиграции. Антифашистский пафос романа очевиден, однако поставленная в нем проблема – искусство и политика – несколько теряется за дотошным, в натуралистическом вкусе, описанием жизни эмигрантского дна: шпионов, наркоманов, сутенеров, гомосексуалистов, сомнительных девиц, воров. <…> …не они составили большинство и тем более цвет эмиграции – на это указывал сыну и Томас Манн. Гораздо больше было в эмигрантской среде таких, как актриса Марион Каммер…»[1]. «Правильным» пониманием происходящих исторических процессов К. Манн, как и Э. М. Ремарк, в глазах советской критики не обладал[2].

Принадлежность Манна к сообществу литераторов-эмигрантов, в отличие от Ремарка, осознается и проговаривается – во многом это обусловлено тем, что он «активно занимался антифашистской деятельностью, был редактором первого литературного журнала для эмигрантов “Собрание”»[3]. Проживая в Европе, он активно сотрудничал с уже упоминавшимся журналом «Die Neue Weltbühne»[4]. В США Манн издавал единственный в этой стране журнал немецкой эмиграции, посвященный вопросам культуры, – «Decision»[5]. Кроме того, К. Манн пользовался и другими способами активного выражения своего несогласия с происходящим в Третьем рейхе: так, живя во Франции, он обращался с открытым письмом к оставшемуся в Германии Готтфриду Бенну, упрекая его в сотрудничестве с нацистами[6].

В Европе Манн оставался до 1936 года, когда переехал в США, где

---

[1] Архипов Ю.И. Немецкая литература в изгнании // История немецкой литературы: в 5 т. – Т. 5 : 1918–1945. – М., 1976. – С. 442.

[2] См.: Там же.

[3] Гиривенко А.Н. Mann, Klaus – Манн, Клаус // Гиривенко А.Н. Немецкая литература от древности до наших дней : словарь-справочник. – М., 2003. – С. 85.

[4] Grünewald M. Literaturkritik in Exilzeitschriften: *Die neue Weltbühne* // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 143.

[5] Schneider S. Zwischen Scheitern und Erfolg: Journalisten und Publizisten im amerikanischen Exil // Ibid. – S. 54.

[6] Haarmann H. In der Fremde schreiben. Aspekte der Exilpublizistik // Ibid. – S. 11. О полемике вокруг письма Бенну см.: Балаева С.В. «Ответ литературным эмигрантам» Г. Бенна и отклики на него: парадигма художественности в условиях смены эпох // Ежегодник Российского союза германистов. – Т. 7. – М., 2010. – С. 91–95.

прожил до конца войны. После краха тоталитарного режима он вернулся в Германию и в 1949 году покончил жизнь самоубийством[1].

Исследователи творчества Клауса Манна уделяют внимание следующим проблемам:

– изучение антинацистского романа «Мефистофель» (работы И.Н. Лермана[2], Ф. Альбрехта[3], Г.Г. Ишимбаевой[4], Л. Фитцсиммонса[5], Н.Н. Кудашовой[6] и др.);
– изучение малой прозы К. Манна (работы С. Кифера[7], Н.Н. Сутягиной[8] и др.);
– биографический контекст творчества К. Манна, в том числе с психоаналитической точки зрения (работы Ш. Фриша[9], З. Цюнда[10], П. Леммле[11], Г. Харле[12], П. Проскауэр[13], И. Голика[14], Б. Хазанова[15],

---

[1] Гиривенко А.Н. Mann, Klaus – Манн, Клаус // Гиривенко А.Н. Немецкая литература от древности до наших дней : словарь-справочник. – М., 2003. – С. 85–86.

[2] Лерман И.Н. Роман Клауса Манна «Мефистофель»: (К проблеме немецкого антифашистского романа о художнике). – Хабаровск, 1985.

[3] Albrecht F. Klaus Manns «Mephisto. Roman einer Karriere» // Weimarer Beitr. – B. ; Weimar, 1988. – Jg. 34, N 6. – S. 978–1001.

[4] Ишимбаева Г.Г. Фаустовская традиция в романе К. Манна «Мефистофель» // Поэтика русской и зарубежной литературы. – Уфа, 1998. – С. 5–14.

[5] Fitzsimmons L. «Scathe me with less fire»: disciplining the African German «Black Venus» in «Mephisto» // Germanic rev. – Wash., 2001. – Vol. 76, N 1. – P. 15–40.

[6] Кудашова Н.Н. Портретизация толпы в тексте прозаического произведения: (На материале пролога к роману Клауса Манна «Мефистофель») // Лингвистические и экстралингвистические проблемы коммуникации. – Саранск, 2006. – Вып. 5. – С. 40–44.

[7] Kiefer S. Gesellschaftlicher Umbruch und literarisierte Familiengeschichte: Thomas Manns «Unordnung und frühes Leid» und Klaus Manns «Kindernovelle» // Wirkendes Wort. – Düsseldorf, 1999. – Jg. 49, H. 3. – S. 355–371.

[8] Сутягина Н.Н. Романтическая традиция в малой прозе Клауса Манна: На материале «Легенд о Каспаре Хаузере» // Вестник Тамбовского университета. Сер. Гуманитарные науки. – Тамбов, 2008. – Вып. 1. – С. 182–186; Сутягина Н.Н. Время как основа сюжета. Новелла Клауса Манна «Зарешеченное окно» // Вестник Тамбовского университета. Сер. Гуманитарные науки. – Тамбов, 2008. – Вып. 8. – С. 187–189; Сутягина Н.Н. Драматургическое начало в творчестве Клауса Манна // XII Державинские чтения. Институт русской филологии. – Тамбов, 2008. – С. 131–133.

[9] Frisch Sh. The Americanization of Klaus Mann // Studien zur Literatur der Moderne. – Bonn, 1986. – Bd. 14. – S. 72–89.

[10] Zynda S. Sexualität bei Klaus Mann. – Bonn, 1986.

[11] Laemmle P. Dieser zärtliche junge Mann aus großem Hause // Weltwoche. – Zürich, 1988. – 29. Sept. – Jg. 56, N 39. – S. 63.

[12] Härle G. Männerweiblichkeit: Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann. – Frankfurt a.M., 1988.

[13] Proskauer P. Depressionen, Drogensucht, Todessehnen // Aufbau = Reconstruction. – N.Y., 1990. – 9. Nov. – Vol. 56, N 23. – S. 9.

[14] Голик И. Драматическая судьба Клауса Манна // Манн К. На повороте. Жизнеописание. – М., 1991. – С. 7–26.

[15] Хазанов Б. Клаус Манн // Рубежи. – 1998. – № 1. – С. 149–154.

А. Вайса[1] и др.).

Романы К. Манна об эмигрантах не привлекли внимания исследователей и в целом могут быть квалифицированы как малоизвестные. Косвенным подтверждением этого факта может служить то, что на сегодняшний день они все еще не переведены на русский язык и не изданы в России.

Таким образом, **научная новизна** диссертационного исследования состоит в том, что в работе впервые предлагается теоретическая модель жанра эмигрантского романа, выявленная на материале немецкой литературы 1930–1970-х годов. Проведено комплексное исследование романов Э.М. Ремарка, Л. Фейхтвангера, К. Манна, объединенных тематикой эмиграции, которые ранее исследовались либо только в тематическом, автобиографическом и психоаналитическом аспектах (Ремарк, Фейхтвангер), либо не изучались (Манн). Впервые понятию «эмигрантский роман» придается четкое жанровое содержание; реконструируются его структурные особенности, присущие всем изучаемым образцам данного жанра.

Число деятелей культуры, покинувших Германию после событий 1933 года, очень значительно. Масштабная эмиграция из тоталитарного государства требовала осмысления, что привело к появлению ряда художественных и нехудожественных текстов, создававшихся и непосредственно в 1930-е – первой половине 1940-х годов, так и позже, после падения режима Гитлера в 1945 году. Ряд авторов оставили воспоминания о годах эмиграции, выпустили труды публицистического характера, путевые заметки и другие разновидности нон-фикшн. Среди них можно отметить следующие:

- Хильда Домин: «Von der Natur nicht vorgesehen. Autobiographisches» (1974), «Aber die Hoffnung. Autobiographisches aus und über Deutschland» (1982);
- Оскар Мария Граф: «An manchen Tagen. Reden, Gedanken und

[1] Weiss A. Communism, perversion, and other crimes against the state: The FBI files of Klaus and Erika Mann // Modernism on file: Writers, artists a. the FBI, 1929–1950. – Houndmills etc., 2008. – P. 221–236.

Zeitbetrachtungen» (1961);

- Эгон Эрвин Киш: «Egon Erwin Kisch berichtet: China geheim» (1933), «Über die Hintergründe des Reichstagsbrandes» (1933), «Eintritt verboten» (1934), «Abenteuer in fünf Kontinenten» (1936), «Landung in Australien» (1937), «Entdeckungen in Mexiko» (1945);
- Аннетта Кольб: «Memento, Erinnerungen an die Emigration» (1960), «Zeitbilder. Erinnerungen 1906–1964» (1964);
- Генрих Манн: «Ein Zeitalter wird besichtigt» (1946);
- Людвиг Ренн: «Anstöße in meinem Leben» (1980);
- Бодо Узе: «Landung in Australien. Reisebericht» (1950).

Литература антинацистской эмиграции активно разрабатывала темы, связанные с происходящим в Третьем рейхе. В эмиграции были созданы многочисленные произведения, объединенные антинацистской направленностью и принадлежащие к разным жанрам: «Семья Опперман» (1933) Л. Фейхтвангера, «Время жить и время умирать» (1954) и «Искра жизни» (1952) Э.М. Ремарка, «Мефистофель» (1936) К. Манна, ряд пьес Б. Брехта («Круглоголовые и остроголовые, или богач богача видит издалека», 1932–1936; «Винтовки Тересы Каррар», 1936–1937; «Страх и отчаяние в Третьей империи», 1937–1938; «Карьера Артуро Уи, которой могло и не быть», 1941), «Загранпаспорт» (1937) и «Дочь» (1943) Бруно Франка, «Антон Зиттингер» (1937) Оскара Марии Графа, «Лидица» (1942) Генриха Манна, «Krieg ohne Schlacht» (1957) Людвига Ренна, «Доктор Фаустус» Томаса Манна (1947), многие романы и рассказы Анны Зегерс («Die Rettung», 1937; «Das Obdach», 1941; «Седьмой крест», 1942; «Die Saboteure», 1946; «Der Treffpunkt», 1972), «Söldner und Soldat» (1935) и «Die Patrioten» (1954) Бодо Узе, «Вандсбекский топор» (1943) и «Мечта дорога» (1962) Арнольда Цвейга, «История одного наци» (1935) Бальдера Ольдена, пьесы Эрнста Толлера «Мира не будет» (1934) и «Пастор Халь» (1939), его же «Письма из тюрьмы» (1935) и т.д.

Однако лишь относительно небольшая часть антинацистской

литературы затрагивает тему эмиграции. В этом ряду встречаются как романы, так и произведения других жанров. В числе последних имеет смысл упомянуть, например, пьесу Б. Брехта «Разговоры беженцев» (1940–1944), состоящую из сцен беседы немецких эмигрантов Калле и Циффеля. Разговоры этих персонажей касаются в том числе и универсальных эмигрантских тем: бытовые трудности, проблемы с документами, осмысление происходящего в Германии и начавшейся Второй мировой войны. Циффель объясняет свою эмиграцию своим внутренним несоответствием происходящему в Третьем рейхе: «По своей натуре я неспособен беззаветно предаваться великим, захватывающим порывам и не гожусь в объекты для энергичного руководства. В великие эпохи люди вроде меня нарушают общую гармонию. По дошедшим до меня слухам, были даже созданы специальные лагеря, чтобы таких людей, как я, оградить от народного гнева, но меня они не привлекли»[1]. Оба героя оценивают происходящее в Германии негативно, в их картине Третий Рейх является мира «темной» зоной, что они и иллюстрируют рассказами об абсурдных событиях, совершающихся там[2]. Тем самым Циффель и Калле близки к романным героям-эмигрантам. Однако в рамках драматических сцен не прослеживается во всей полноте их эмигрантская биография, поскольку ее моделирование становится возможным только в рамках романного сюжета.

Эта закономерность действует и в отношении рассказа Анны Зегерс «Агата Швейгерт» (1965). В тексте рассказа прослеживается путь героини от города Альгесгейма на Рейне до Антильских островов, где она ожидает отъезда в одну из южноамериканских стран, предоставивших убежище немецким эмигрантам[3]. Все ключевые события ее жизни в рассказе отражены; но возможности моделирования развернутого образа пространства, по которому перемещается героиня, в формате рассказа нет.

---

[1] Брехт Б. Разговоры беженцев / пер. под ред. Е. Эткинда // Брехт Б. Пьесы. – М., 1999. – С. 455.
[2] См.: Там же. – С. 416–420.
[3] См.: Зегерс А. Агата Швейгерт // Зегерс А. Собр. соч. : в 6 т. – Т. 6 : Избранные рассказы и повести. – М., 1984. – С. 142–160.

Художественной формой, в которой опыт эмиграции обрел всю полноту литературного осмысления, стал роман. Разработка темы эмиграции в рамках романного жанра привела к появлению его особой жанровой разновидности – эмигрантского романа. Его основные жанровые характеристики демонстрируют произведения Э.М. Ремарка, Л. Фейхтвангера и К. Манна. Кроме того, к изучаемому жанру могут быть отнесены еще некоторые романы, созданные немецкими писателями-эмигрантами. Среди них – «Транзит» Анны Зегерс (1944), «Café du Dome» немецко-австрийской писательницы Анны Гмайнер (1940), «Estrangeiro» Генриха Эдуарда Якоба (роман о переехавших в Бразилию, 1951), «Нюрнбергские близнецы» (1946) и «Чужие боги» (1949) Германа Кестена, «Иосиф и его братья» (1933–1943) Томаса Манна.

Главный герой романа Г.Э. Якоба «Estrangeiro» – венгр Элемер Хегедюс, переселившийся в Бразилию. Его жизнь в новой стране не складывается, поскольку он избегает местных жителей, считая их дикими и примитивными. Не затрагивая непосредственно тему немецкой антинацистской эмиграции, роман, тем не менее, косвенно с ней связан: по свидетельству А. Кларенбах, «за этим сюжетом совершенно явно стоял собственный страх Якоба, что в США он не будет принят как писатель, и страх, вызванный отъездом из Европы»[1]; «В “Estrangeiro” Якоб в очужденной форме записал свои собственные страхи по поводу иммиграции на чужом континенте»[2]. Что касается Германа Кестена, то у него разработка темы эмиграции сопровождалась углублением в еврейскую проблематику. В США он создает романы «Нюрнбергские близнецы» и «Чужие боги», в которых отражен процесс возвращения евреев к иудаизму в результате нацистских гонений. Роман Анны Зегерс «Транзит» посвящен попыткам немецких беженцев в Марселе оформить необходимые документы и покинуть Европу;

---

[1] Clarenbach A. Finis libri. Der Schriftsteller und Journalist Heinrich Eduard Jacob : Dissertation zur Erlangung des Grades der Doktorin der Philosophie beim Fachbereich Sprachwissenschaften der Universität Hamburg. – Hamburg, 2003. – S. 194.

[2] Ibid.

его действие разворачивается во время Второй мировой войны, после оккупации севера Франции. Главный герой романа, втянутый в сложные отношения с вдовой писателя-эмигранта Вайделя и ее другом, врачом, поставлен перед универсальным для эмигрантов выбором и между отъездом из Европы и жизнью во Франции выбирает последнее.

Отдельного разговора заслуживает романная тетралогия Томаса Манна «Иосиф и его братья» (1933–1943). Основой ее сюжета стала ветхозаветная история переселения евреев в Египет. Система персонажей четырех романов, их пространственные представления, ход сюжета во многом демонстрируют соответствие жанровым характеристикам эмигрантского романа, несмотря на отсутствие непосредственной связи с актуальными событиями немецкой истории. А инвариантную модель жанра мы выстраиваем на материале романов Э.М. Ремарка, Л. Фейхтвангера и К. Манна, посвященных немецкой антинацистской эмиграции. Выбор произведений именно этих авторов обусловлен наиболее полной представленностью в них жанровых характеристик эмигрантского романа. Его жанровые признаки исследуются в соответствующих главах диссертационного исследования, где проводится сравнительный анализ романов Ремарка, Фейхтвангера и Манна с целью реконструкции жанрового инварианта; в ходе анализа привлекаются и другие произведения, относящиеся к изучаемому жанру.

Если говорить об эмигрантской литературе в целом, то ее существование в полной мере осознается исследователями: так, в пятитомную «Историю немецкой литературы» включена глава «Немецкая литература в изгнании»[1]. В рамках литературы немецкой эмиграции принято выделять несколько тематических блоков. Как отмечает Т.Л. Мотылева, «в литературе немецкой эмиграции борьба с фашизмом развертывалась в разных формах, на разных тематических плацдармах. <…> Видные писатели в ту пору обращались то к жизненно достоверным картинам гитлеровского

---

[1] Архипов Ю.И. Немецкая литература в изгнании // История немецкой литературы: в 5 т. – Т. 5 : 1918–1945. – М., 1976. – С. 426–452.

рейха, то к художественному иносказанию»[1]. Среди таких «форм» литературного выражения несогласия с тоталитарным режимом Третьего рейха выделяются следующие:

1) исторический роман гуманистической направленности («Лже-Нерон» Л. Фейхтвангера, «Иосиф и его братья» Т. Манна и др.)[2];
2) «романы (или пьесы), где фашизм осознавался как угроза, нависшая над всем миром, и рисовался в условных и вовсе фантасмагорических формах» (здесь Т.Л. Мотылева приводит в пример «Войну с саламандрами» К. Чапека)[3];
3) произведения, запечатлевавшие «жизненно достоверные картины гитлеровского рейха»[4] («Семья Опперман» Л. Фейхтвангера, «Страх и отчаяние в Третьей империи» Б. Брехта) – к ним тематически примыкает и эмигрантский роман.

Общей тенденцией, характеризующей немецкую эмигрантскую литературу, Ю.И. Архипов считает «значительную политизацию творческой деятельности подавляющего большинства писателей – даже тех, кто в канун исторических испытаний был подчеркнуто аполитичен, а нередко и близок декадансу (Клаус Манн и др.)»[5]. По словам Архипова, «в годы катастрофы декадентские мотивы исчезли из немецкой литературы, что еще раз показало, как мало нуждается в них мир “в его минуты роковые”. Зато неизмеримо выросло и окрепло гражданское звучание этой литературы, мобилизованной на борьбу с фашизмом»[6]. Аналогичные явления отмечают и зарубежные исследователи (в том числе Г.А. Вальтер, который говорит о «политизации интеллектуалов» в целом[7], и Й. Стрелка, который иллюстрирует данный

---

[1] Мотылева Т.Л. Актуальность антифашистского романа. Размышления о новых книгах // Современная литература за рубежом: литературно-критические статьи. – Сб. 5 / сост. Н.А. Афанасьев, М.П. Топер. – М., 1983. – С. 27.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Там же.

[5] Архипов Ю.И. Немецкая литература в изгнании // История немецкой литературы: в 5 т. – Т. 5 : 1918–1945. – М., 1976. – С. 426–427.

[6] Там же. – С. 427.

[7] Walter H.A. Deutsche Exilliteratur: 1933–1950. – Bd. 1-1 : Die Vorgeschichte des Exils und seine erste

феномен, в частности, романом К. Манна «Вулкан»[1]). Они, в частности, обращают внимание на тот факт, что в эмиграции многие литераторы работали в том числе и в публицистических жанрах – это касается, например, Хильды Шпиль[2], Арнольда Цвейга, а также Клауса Манна, подготовившего в 1938 году вместе с сестрой Эрикой серию репортажей из Испании[3]. Г. Хаарманн приводит следующие наблюдения: «*Эмигрантская публицистика* – …это, прежде всего, *политическая публицистика*. Это утверждение можно отнести не только к ежедневной журналистской работе, но и вообще к каждому слову, написанному в эмиграции»[4]; «…отъезд в эмиграцию означал для многих литераторов временный *переход от литературы к публицистике*. Иоганнес Р. Бехер, Вилли Бредель, Фридрих Вольф в большей степени посвятили себя осмыслению политических и литературно-политических проблем», в результате чего «литература как *литературное творчество* взяла на себя задачи *классической* публицистики»[5]. Г. Хаарманн иллюстрирует эту тенденцию примером «*журналистских романов* Лиона Фейхтвангера или Клауса Манна»[6]. В число последних попадает и один из интересующих нас романов – «Бегство на север», который «именно в силу по-журналистски эффектно изображенного сплетения эроса и смерти …был опубликован осенью 1934 года в “Паризер Тагеблатт”»[7].

Кроме того, в качестве одной из характеристик немецкой эмигрантской литературы называют усиление ее сатирического звучания. По словам Г. Шайта, «в произведениях антифашистской эмиграции – идет ли речь о Брехте, Генрихе Манне или Фейхтвангере – сатира обретала большее

Phase. Die Mentalität der Weimardeutschen. Die „Politisierung“ der Intellektuellen. – Stuttgart, 2003.

[1] Strelka J. Probleme der Erforschung der deutschsprachigen Exilliteratur seit 1933 // Colloquia Germanica. – 1977. – Vol. 10, N 2. – S. 150.

[2] Sieh: Strickhausen W. Im Zwiespalt zwischen Literatur und Publizistik. Deutungsversuch zum Gattungswechsel im Werk der Exilautorin Hilde Spiel // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 169–170, 174.

[3] Sieh: Roussel H., Winckler L. *Pariser Tageblatt / Pariser Tageszeitung*: Gescheitertes Projekt oder Experiment publizistischer Akkulturation? // Ibid. – S. 122.

[4] Haarmann H. In der Fremde schreiben. Aspekte der Exilpublizistik // Ibid. – S. 13.

[5] Ibid. – S. 16.

[6] Ibid.

[7] Ibid. – S. 20.

значение, чем это было раньше»[1].

В отношении немецкой эмигрантской литературы справедливы и наблюдения Ю. Борева о специфике литературы в эмиграции в целом. Ю. Борев подчеркивает, что эмигрантская литература может «позволить себе открытую оппозиционность по отношению к строю и порядкам в отечестве», «всегда содержит хотя бы еле слышный горький привкус ностальгии», «связана с отечественной почвой не непосредственно, а через память и ощущала пространственный и временной отрыв от современной народной жизни», «склонна к двуязычию и бикультурности …или, по крайней мере, к обогащению одного языка другим языком и родной культуры культурой страны пребывания»[2].

Обозначенная выше тенденция к политизации немецкой эмигрантской литературы включает в себя и появление эмигрантского романа – отдельного тематического блока в антинацистской, или, как принято было говорить в советской критике, «антифашистской» литературе. При этом немецкий эмигрантский роман ранее не был выделен историками литературы в отдельный литературный жанр. Немецкие исследователи периодически используют понятие *Exil-Roman* ‘эмигрантский роман, роман об эмиграции’, однако оно не получило статуса жанровой номинации. Так, например, М. Кох говорит об «эмигрантской тетралогии» (Tetralogie von Exil-Romanen)[3] Э.М. Ремарка. Однако в другом случае – в статье А. Штефана об экранизации романа Анны Зегерс «Седьмой крест» – понятие *Exil-Roman* употребляется в значении ‘роман, написанный в эмиграции’[4]; для характеристики содержания этого произведения используется термин *Deutschlandroman* ‘роман о

---

[1] Scheit G. Die Satire als archimedischer Punkt // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 20.

[2] Борев Ю. Особенности процесса литературного развития // Теория литературы. – Т. IV : Литературный процесс. – М., 2001. – С. 464.

[3] Sieh: Koch M. Die Nacht von Lissabon // Erich Maria Remarque-Friedenszentrum Osnabrück. – URL: http://www.remarque.uos.de/nvl.htm (дата обращения: 28.08.2013).

[4] Stephan A. Anna Seghers’ *The Seventh Cross*. Ein Exilroman über Nazideutschland als Hollywood-Film // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 6 : Vertreibung der Wissenschaften und andere Themen. – München, 1988. – S. 214.

Германии’[1].

Теоретического осмысления такой жанровой формы, как «эмигрантский роман», до сих пор в литературоведении не проводилось. Однако общность тематики и проблематики, выраженный антинацистский пафос, наблюдаемые в романах об эмиграции, позволяет предположить и определенное сходство в принципах построения художественного мира в произведениях данной группы, позволяющее говорить о немецком эмигрантском романе антинацистской направленности как об отдельном жанре; выявление такой жанрообразующей общности определяет направление нашего исследования.

Материалом исследования послужили следующие эмигрантские романы, созданные немецкими писателями-эмигрантами:

- эмигрантская пенталогия Э.М. Ремарка – «Возлюби ближнего своего» (1941), «Триумфальная арка» (1945), «Ночь в Лиссабоне» (1962), «Тени в раю» (1968), «Земля обетованная» (1970);
- «Изгнание» Л. Фейхтвангера (1939);
- «Бегство на север» (1934) и «Вулкан» (1939) К. Манна.

Первичный отбор материала проводился нами исходя из тематического признака. Немецкая эмигрантская литература разрабатывала множество тем; в качестве материала нашего исследования были определены те романы, которые непосредственно посвящены эмиграции и эмигрантам. Эта тема не оказалась доминирующей для немецкой литературы в изгнании, что, однако, не умаляет ее важности для литературного осмысления главной национальной катастрофы Германии в XX веке.

Цель работы определяется нами как выявление в немецкой литературе 1930–1970-х годов такой жанровой разновидности, как эмигрантский роман, построение его жанровой модели, выявление устойчивых черт, характеризующих данный жанр. Основным направлением исследования

---

[1] Stephan A. Anna Seghers’ *The Seventh Cross*. Ein Exilroman über Nazideutschland als Hollywood-Film // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 6 : Vertreibung der Wissenschaften und andere Themen. – München, 1988. – S. 214.

является изучение действия ключевых «носителей жанра» в произведениях Э.М. Ремарка, Л. Фейхтвангера, К. Манна.

Такая цель обусловила постановку следующих **задач** диссертационного исследования:

- систематизировать теоретические наработки литературоведческой науки, посвященные категориям пространства, сюжета и их жанрообразующему потенциалу;
- проанализировать специфику пространственной организации немецкого эмигрантского романа и ее соотношение с существующими в культуре пространственными моделями;
- рассмотреть характер события в немецком эмигрантском романе и его взаимодействие с пространственными категориями;
- выявить специфику сюжетной организации немецкого эмигрантского романа в ее взаимосвязи с пространственными категориями;
- обосновать существование эмигрантского романа как жанровой единицы литературного процесса немецкой эмиграции и определить его границы.

Объединение разных образцов немецкого эмигрантского романа в единый жанр обусловлено далеко не только общностью тематики. Некоторые исследователи (например, И.С. Пал) считают тематику ведущим жанрообразующим фактором[1], однако, с нашей точки зрения, для объединения произведений по жанровому признаку этого недостаточно. Невозможность выделения жанрового единства на основании только тематического сходства П. Топер иллюстрирует на примере попыток выделить жанр «военного романа» в немецкой литературе межвоенного (1918–1939) и послевоенного (1940–1960-е гг.) периода: «Ни в одной стране мира литература о войне не занимала такого большого места, как в Германии последних сорока лет. Трудно, однако, говорить о каком-либо особом жанре

[1] См. об этом: Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – С. 110.

“военного романа”, поскольку книги немецких писателей о войне носят самый разнообразный характер и по своей форме, и по содержанию»[1].

Теоретические обобщения по вопросам жанра в настоящее время отличаются большим разнообразием и не поддаются приведению к «общему знаменателю». По проблеме разграничения жанров существует множество точек зрения и подходов, в рамках которых в качестве ведущих выделяются разные аспекты жанра. Исторически первый труд, касающийся жанровых вопросов, принадлежит Аристотелю, которого Ж.М. Шеффер называет «отцом-основателем» литературной теории. В его «Поэтике» Шеффер обнаруживает три «не сводимые одна к другой»[2] методологические установки: «биологическую парадигму и вытекающую из нее эссенциалистскую установку», «дескриптивно-аналитическую установку» и «нормативную установку»[3], каждая из которых «имела свое историческое потомство»[4].

До конца XVIII века доминировал нормативный подход к вопросам жанра[5], тесно связанный с классификационным[6]. Для него характерны «важность и эксплицитная осознанность нормативных установок»[7]: «Понятия жанров обычно мыслились как критерии, позволяющие судить о том, соответствует ли произведение норме или, вернее, комплексу правил. При таком дескриптивно-нормативном понимании вопрос о соответствии данного текста комплексу правил или о его отступлении от них важнее, чем проблема отношений между текстами и жанром (жанрами). Тот или иной жанр, например трагедия, в реальности представляет собой дефиницию, функционирующую как метр-эталон, которым в дальнейшем будут мерить и

---

[1] Топер П. По ту сторону фронта (Заметки об антивоенной немецкой литературе) // Современная литература за рубежом : сборник литературно-критических статей [сб. 1] / сост. Т. Мотылева, Е. Романова. – М., 1962. – С. 310.

[2] Шеффер Ж.М. Что такое литературный жанр? – М., 2010. – С. 25.

[3] Там же. – С. 13.

[4] Там же. – С. 25.

[5] Зубов А. Жанр как диалог: современная теория жанров (Обзор новых книг) // НЛО. – 2012. – № 118. – С. 340.

[6] См.: Шеффер Ж.М. Что такое литературный жанр? – М., 2010. – С. 30–31.

[7] Там же. – С. 33.

оценивать отдельные произведения»[1].

В XIX веке, согласно Шефферу, доминировала эссенциально-эволюционистская установка[2], что связано с зарождением романтизма. Его представители видели свою задачу в следующем: «не предъявлять образцы для подражания и не устанавливать правила, а объяснять генезис и эволюцию литературы»[3]. Сущность эссенциалистской установки Шеффер раскрывает на материале жанровой теории Брютеньера. Брюнетьер разрабатывает «теорию жанров в сугубо биологическом духе, с прямой опорой на Дарвина и Геккеля»[4], что позволяет рассматривать ее «как крайнюю точку развития биологической парадигмы в классификации литературы»[5]. Согласно Брюнетьеру, существует «общий закон, управляющий взаимными отношениями жанров. Разумеется, он полагает, что такой закон существует и совпадает с основным законом литературной эволюции, а именно законом “борьбы за существование” и “выживания способнейших”»[6]. Соответственно, теория жанров должна быть их генеалогией[7].

XX век Шеффер рассматривает как время доминирования «структурного анализа»[8], традиция которого была заложена, прежде всего, русскими формалистами[9].

В настоящее время достаточно распространенным является коммуникативный подход к категории жанра. Его и придерживается, например, Ж.М. Шеффер, автор цитируемой выше книги «Что такое литературный жанр?», который предлагает рассматривать жанр как коммуникативную модель. Работая с предложенной Гарольдом Ласвеллом формулой коммуникативного акта («Who (says) What (to) Whom (in) What Channel (with) What Effect»), «Шеффер предлагает выделять две группы

---

[1] См.: Шеффер Ж.М. Что такое литературный жанр? – М., 2010. – С. 33.
[2] Там же. – С. 25.
[3] Там же. – С. 34.
[4] Там же. – С. 46–47.
[5] Там же. – С. 47.
[6] Там же. – С. 50.
[7] Там же. – С. 51.
[8] Там же. – С. 50.
[9] Там же.

характеристик, описывающих речевой акт: синтактико-семантический статус высказывания (собственно сообщение) – канал (модальность) и содержание; и прагматический статус высказывания (коммуникативная рамка) – субъект, адресат, цель сообщения. Отдельно Шеффер говорит о характеристиках “интенция” и “контекст” (место и время акта коммуникации). Таким образом, автор показывает, что жанровое имя относится не к целому набору текстовых и содержательных характеристик произведения, а к определенному уровню (уровням) акта коммуникации»[1]. По Шефферу, «жанровым именем всегда обозначается не целостный текст, но самое большее общий акт коммуникации»[2]. Такой подход формирует определенный алгоритм описания жанровых характеристик. В частности, жанр романа воспитания (Bildungsroman) у Шеффера задан следующим набором характеристик: «Термин *Bildungsroman*, обозначающий ряд повествовательных текстов немецкой литературы с XVIII до XX века – от Виланда до Музиля и Томаса Манна, включая сюда и Гете, – вычленяет соответствующий ему корпус текстов не только на уровне высказывания (письменные тексты повествовательного вымысла) и адресации (адресатом является реальный читатель, то есть внутри вымышленного мира никакого адресата нет), но также и на уровне семантическом (тема – воспитание человека) и синтаксическом (точнее, нарратологическом: повествование носит гетеродиегетический и хронологический характер)»[3].

В отечественной науке такой подход ведет свое начало от теории речевых жанров М.М. Бахтина, под влиянием которого сформировалось представление о том, что «жанр – это известного рода взаимная условленность (конвенциональность) общения, объединяющая субъекта и адресата высказывания в их отношении к предмету речи»[4]. Литературный

---

[1] Зубов А. Жанр как диалог: современная теория жанров (Обзор новых книг) // НЛО. – 2012. – № 118. – С. 340.

[2] Шеффер Ж.М. Что такое литературный жанр? – М., 2010. – С. 128.

[3] Там же. – С. 122.

[4] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004. – С. 83.

жанр понимается в рамках данного подхода как «исторически продуктивный тип высказывания, реализующий некоторую коммуникативную стратегию эстетического по своей “цели” дискурса. В литературной практике жанр выступает как традиция (историческая продуктивность) организации текстов той или иной, преемственно воспроизводимой в культуре “типической ситуации общения”»[1].

Важнейшим для теории речевых жанров становится понятие высказывания, которое, согласно Бахтину, является основной единицей речевого общения[2]. «Каждая сфера использования языка, – пишет Бахтин, – вырабатывает свои *относительно устойчивые типы* таких высказываний, которые мы и называем *речевыми жанрами*»[3]. Жанрообразующими характеристиками для высказывания являются, во-первых, его тематика; во-вторых, «языковой стиль, то есть отбор словарных, фразеологических и грамматических средств языка»; в-третьих, композиционное построение[4]. Отличие высказывания от языковых единиц, например, предложения («которые безличны, ничьи и никому не адресованы»[5]), заключается в его адресованности, принципиальной установке на ответ, оно «активно ответно»[6] и представляет собой «звено в очень сложно организованной цепи других высказываний»[7]. «Обращенность», «адресованность»[8] высказывания также является его важнейшим жанрообразующим признаком: «Различные типические формы такой обращенности и различные типические концепции адресатов – конститутивные, определяющие особенности различных речевых жанров»[9].

Понятие речевого жанра в теории М.М. Бахтина является родовым по

---

[1] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004. – С. 83.

[2] Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 249.

[3] Там же. – С. 237.

[4] Там же.

[5] Там же. – С. 275.

[6] Там же. – С. 247.

[7] Там же.

[8] Там же. – С. 275.

[9] Там же. – С. 279.

отношению к понятию жанра литературного: «К речевым жанрам мы должны отнести и короткие реплики бытового диалога…, и бытовой рассказ, и письмо (во всех его разнообразных формах), и короткую стандартную военную команду, и развернутый и детализованный приказ, и довольно пестрый репертуар деловых документов (в большинстве случаев стандартный), и разнообразный мир публицистических выступлений (в широком смысле слова: общественные, политические); но сюда же мы должны отнести и многообразные формы научных выступлений и все литературные жанры (от поговорки до многотомного романа)»[1]. В.И. Тюпа в связи с этим отмечает, что понятие речевого жанра, которым пользуется Бахтин, соответствует в современных гуманитарных науках понятию «дискурс», в то время как «жанр» является термином, применяемым, в первую очередь, к области художественного творчества[2].

Разделяя речевые жанры на «первичные (простые) и вторичные (сложные)»[3], Бахтин относит литературные жанры ко второй категории. «В процессе своего формирования они вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения. Эти первичные жанры, входящие в состав сложных, трансформируются в них и приобретают особый характер: утрачивают непосредственное отношение к реальной действительности и к реальным чужим высказываниям; например, реплики бытового диалога или письма в романе …входят в реальную действительность лишь через роман в его целом, то есть как событие литературно-художественной, а не бытовой жизни»[4]. Принципиальная установка «на ответ другого (других)», на «активное ответное понимание»[5] присуща литературному произведению в той же степени, что и, например, диалоговой реплике. В качестве возможных

---

[1] Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 237–238.

[2] Тюпа В.И. Жанр и дискурс // Критика и семиотика. – Вып. 15. – Новосибирск ; М., 2011. – С. 32–35.

[3] Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 239.

[4] Там же.

[5] Там же. – С. 254.

ожидаемых реакций на высказывание этого «сложного» речевого жанра М.М. Бахтин называет «воспитательное влияние на читателей, их убеждение, критические отзывы, влияние на последователей и продолжателей и т.п.»[1].

Что касается литературных жанров, то в этом вопросе М.М. Бахтин полемизирует с представителями формальной школы, для которых жанр – «некая постоянная специфическая группировка приемов с определенной доминантой»: «Так как основные приемы были уже определены вне жанра, то жанр механически составлялся из приемов. Настоящее значение жанра так и не было понято формалистами»[2]. Это объясняется тем, что данная категория заинтересовала формалистов, «когда основные элементы конструкции были изучены и определены помимо жанра»[3].

М.М. Бахтин, в свою очередь, настаивает на исключительной важности категории жанра. Поэтика, с его точки зрения, должна исходить «именно из жанра. Ведь жанр есть типическая форма целого произведения, целого высказывания. Реально произведение лишь в форме определенного жанра. Конструктивное значение каждого элемента может быть понято лишь в связи с жанром»[4]. В книге «Формальный метод в литературоведении» М.М. Бахтин дает жанру следующее определение: «типическое целое художественного высказывания, притом существенное целое, целое завершенное и разрешенное»[5].

Способность к «тематическому завершению» отличает, по Бахтину, литературу (а также религию) от других видов «идеологического творчества»[6]. Причем «композиционное завершение, придерживающееся словесной периферии, в литературе как раз может порою и отсутствовать. Возможен прием недосказанности. Но эта внешняя незаконченность еще

---

[1] Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 254.

[2] Медведев П.Н. (Бахтин М.М.). Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. – М., 2003. – С. 140.

[3] Там же.

[4] Там же.

[5] Там же. – С. 141.

[6] Там же.

сильнее оттеняет глубинную тематическую завершенность»[1]. Из этого понимания специфики литературы выводится определение жанра: «Каждый жанр – особый тип строить и завершать целое, притом …существенно, тематически завершать, а не условно-композиционно кончать»[2].

В качестве жанрообразующих М.М. Бахтин выделяет две группы признаков. Первая связана с ориентацией произведения «на слушателей и воспринимающих и на определенные условия исполнения и восприятия»[3]. В частности, Бахтин указывает на то, что ода являлась частью гражданского празднования и была прямо соединена с политической жизнью и ее актами; молитвенная лирика могла быть частью богослужения и была сближена с религией[4]. Вторая группа жанрообразующих признаков связана с тем, что «произведение ориентировано в жизни, так сказать, изнутри, своим тематическим содержанием. Каждый жанр по-своему тематически ориентируется на жизнь, на ее события, проблемы и т.п.»[5]. Признаками жанра становятся овладение определенными сторонами действительности, определенные принципы отбора, формы в*и*дения и понимания действительности, определенные степени широты охвата и глубины проникновения[6]. По Бахтину, «жанр есть органическое единство темы и выступления за тему»[7]. В.И. Тюпа, рассматривая работы Бахтина по проблемам речевых и литературных жанров, выводит для последних следующее определение: «Литературный жанр, с такой точки зрения, представляет собой исторически продуктивный тип высказывания, реализующий определенную коммуникативную стратегию эстетического по своим “предмету, цели и ситуации” дискурса»[8]. В частности, присущая

---

[1] Медведев П.Н. (Бахтин М.М.). Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. – М., 2003. – С. 141.

[2] Там же. – С. 141–142.

[3] Там же. – С. 142.

[4] См.: Там же.

[5] Там же.

[6] См.: Там же. – С. 143.

[7] Там же. – С. 145.

[8] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И. Эволюция литературных жанров (направления и тенденции) // Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д.

каждому речевому жанру «концепция адресата» в плоскости жанров литературных приобретает форму «определенного вида катарсиса, присутствующего в произведении как его рецептивная установка»[1].

Изучение литературного процесса в категориях исторической поэтики привело науку о литературе к пониманию исторической обусловленности системы жанров: «…благодаря Веселовскому, – отмечает В.В. Иванов, – сложилось представление о том, что разграничение жанров “всегда исторично, т.е. справедливо только для определенного исторического момента”»[2]. Н.Л. Лейдерман обращает внимание на то, что «каждый жанр существует в определенную эпоху в виде своих типологических разновидностей»[3]. У Ж.М. Шеффера исторический аспект жанра раскрывается в понятиях «экземплификации» и «модуляции», которые представляют собой «отношения текста со своим жанром»[4]. В первом случае произведение только представляет основные свойства своего жанра, во втором – «отдельный текст не просто экземплифицирует свойства, зафиксированные в жанровом имени, но и модулирует его логическое содержание, то есть вводит и изменяет релевантные свойства»[5], становясь таким образом фактором исторического развития жанра.

В рамках культурологического подхода к жанру рассматриваются, в первую очередь, его «социальный фокус»[6] и «функции жанра как социального действия»[7]. В рамках этого направления, основные принципы которого излагаются в книге Анис Баварши и Мэри Рейф «Жанр», исследуемая категория понимается как «рамка восприятия и анализа текста, обусловленная культурными и социальными практиками. Более того – сама

Тамарченко. – М., 2011. – С. 17.

[1] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И. Эволюция литературных жанров (направления и тенденции) // Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2011. – С. 27.

[2] Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. – М., 1976. – С. 9.

[3] Лейдерман Н.Л., Барковская Н.В. Теория литературы (вводный курс). – Екатеринбург, 2002. – С. 43.

[4] Шеффер Ж.М. Что такое литературный жанр? – М., 2010. – С. 156.

[5] Там же. – С. 166.

[6] Зубов А. Жанр как диалог: современная теория жанров (Обзор новых книг) // НЛО. – 2012. – № 118. – С. 343.

[7] Там же.

категория жанра рассматривается как локус идеологии определенного сообщества; употребление или неупотребление текстов определенного жанра в сообществе говорит об идеологии, которую оно транслирует»[1].

Н. Фрай предлагает несколько возможных оснований для построения жанровой типологии: а) «способ вымысла»; б) категория правдоподобия; в) оппозиция комическое/трагическое; г) оппозиция идеальное/реальное; д) тип аудитории, для которой предназначены произведения[2]; е) интеллектуальное начало/личное начало и интровертность/экстравертность.

Нередко исследователи, обращаясь к проблеме жанра, отмечают наличие двух способов их выделения: «основываясь на разновидностях, сложившихся исторически, и опираясь на теоретическое осмысление возможностей словесного искусства»[3]. Это разграничение жанров «исторических» и «теоретических» было впервые предложено Ц. Тодоровым в его книге «Введение в фантастическую литературу»: «Первые суть результат наблюдений над реальной литературой, вторые – результат теоретической дедукции»[4]. В качестве примера исторических жанров Тодоров приводит «классическую трагедию», «потому что во Франции были созданы произведения, в которых открыто провозглашалась их принадлежность к этой форме литературы»[5]. Примером теоретического подхода к жанру является поэтика Диомеда (IV в. до н.э.), который «разделил все произведения на три категории: те, в которых говорит только рассказчик; те, в которых говорят только персонажи; наконец, те, в которых говорят и рассказчик и персонажи. Эта классификация основана не на сопоставлении произведений различных эпох (как в случае исторических жанров), а на абстрактной гипотезе, в которой утверждается, что субъект сказывания есть

---

[1] Зубов А. Жанр как диалог: современная теория жанров (Обзор новых книг) // НЛО. – 2012. – № 118. – С. 343.

[2] Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М., 1997. – С. 14–15.

[3] Тамарченко Н.Д. Предисловие // Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2011. – С. 6. См. об этом также: Шеффер Ж.М. Что такое литературный жанр? – М., 2010. – С. 67–68.

[4] Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М., 1997. – С. 16.

[5] Там же.

наиболее важный элемент литературного произведения и что в зависимости от природы субъекта можно выделить логически исчислимое количество теоретических жанров»[1].

Жанровая общность, согласно Тодорову, предполагает общие закономерности функционирования составляющих ее произведений на трех уровнях их организации – «словесном, синтаксическом и семантическом»[2]. Первый из них включает в себя «конкретные предложения, образующие текст»; для него Тодоров также допускает использование термина «стиль»[3]. Кроме того, в «словесный аспект» также входит понятие точки зрения[4]. Синтаксический аспект «заключается в связях между отдельными частями произведения (раньше в таком случае говорили о “композиции”). Эти связи могут быть трех типов: логические, временные и пространственные»[5]. Под семантическим аспектом Тодоров понимает то, что принято называть тематикой произведения[6]. По этим трем критериям в его книге «Введение в фантастическую литературу» и устанавливается жанровая общность произведений, относимых к фантастическому жанру[7].

Н.П. Утехин, подчеркивая «универсальный и в то же время вполне конкретный»[8] характер категории жанра, считает ее ключевой для изучения историко-литературного процесса: «Жанровый принцип, положенный в основу изучения литературного процесса, тех или иных художественных явлений, в силу синтетической сущности понятия жанр дает возможность изучать предмет в органическом единстве эстетического и социально-исторического аспектов»[9]. В соответствии со своей установкой – «история литературы – это история ее жанров»[10], – Н.П. Утехин настаивает на

---

[1] Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М., 1997. – С. 16.
[2] Там же. – С. 20.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Там же. – С. 21.
[6] Там же.
[7] См.: Там же. – С. 31–32.
[8] Утехин Н.П. Жанры эпической прозы. – Л., 1982. – С. 3.
[9] Там же.
[10] Там же.

необходимости рассматривать жанр в системе, в связи с родственными жанрами, и считает, что изучение отдельных жанров не вполне продуктивно[1].

Согласно Утехину, нельзя рассматривать в качестве жанрообразующих признаков «особенности содержания или формы художественных произведений»[2]. «Принципы жанровой типологии необходимо извлекать …из общего понятия о роде литературы»[3]; «фактором, определяющим сущность и функцию жанров (родов), может являться лишь функция литературы, ее социальное предназначение»[4]. Исходя из этих положений, Утехин предлагает классифицировать жанры по способу осуществления художественного познания действительности и выделяет три основных жанровых образования: 1) рассказ, где основное содержание эпической прозы («человек и мир», «личность и среда»[5]) раскрывается «лишь в какой-то одной связи, в каком-то одном отношении, под каким-то одним углом зрения»[6]; 2) повесть, где интерес художника «сосредоточен на отображении во всей полноте, во всей многосторонности внутренних связей какой-то одной из основных частей содержания эпической поэзии»[7]; 3) роман, отличающийся наличием «двух центров, сопряжением которых (раскрытием взаимоотношений личности со средой) и организуется художественный мир произведения. Изображение человека и среды, его окружающей, имеют в нем одинаково самостоятельное значение»[8].

Помимо изложенной «жанрово-родовой классификации», Утехин рассматривает и следующий, «видовой» уровень жанрового деления: «Подобно тому, как принципы деления повествовательной литературы на жанры мы выводили из общего понятия об эпическом роде, так и принципы внутрижанровой дифференциации ее следует выводить из общего понятия о

---

[1] См.: Утехин Н.П. Жанры эпической прозы. – Л., 1982. – С. 4–5.
[2] Там же. – С. 27.
[3] Там же.
[4] Там же. – С. 28.
[5] Там же. – С. 44.
[6] Там же.
[7] Там же. – С. 45.
[8] Там же. – С. 46.

том или ином повествовательном жанре»[1]; «Принципы видовой типологии следует извлекать из особенностей содержания и формы художественных произведений»[2]. В частности, в жанре романа предлагается выделить следующие его разновидности: 1) романы, где авторское внимание преимущественно сосредоточено на «изображении <…> личности в ее субъективных целях и намерениях»[3]; 2) романы, где автор сосредоточен на «воссоздании общественной среды и связанных с нею действий и намерений (общественных по своему характеру) героя»[4]; 3) роман-эпопея, занимающий особое место во внутрижанровой типологии романа, т.к. в ней «характеры героев раскрываются не в субъективных, а в субстанциальных целях и намерениях, в связи с изображением событий, имеющих общенациональное и мировое значение»[5].

Если обратиться к разграничению жанров канонических и неканонических, то роман однозначно относят к неканоническим жанрам[6]. Для них «порождающая модель», которой в традиционалистской литературе был канон, «*не* была *тождественна* структурной основе данного конкретного произведения, легко поддающейся наблюдению и описанию»[7]. Соответственно, жанровый анализ образцов неканонических жанров является не реконструкцией канона, а выявлением «внутренней меры» жанра[8]. По определению Н.Д. Тамарченко, в этом случае «создание жанра путем воспроизведения его первообраза сменяется *варьированием* ***формальных структур авторитетных и популярных произведений-образцов и***

---

[1] Утехин Н.П. Жанры эпической прозы. – Л., 1982. – С. 65.
[2] Там же. – С. 78.
[3] Там же. – С. 66.
[4] Там же.
[5] Там же.
[6] См.: Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004. – С. 363–365; Тамарченко Н.Д. Бахтин и проблемы «генологии» в поэтике XX в. // Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2011. – С. 10; Лейдерман Н.Л., Барковская Н.В. Теория литературы (вводный курс). – Екатеринбург, 2002. – С. 44–45 и др.
[7] Тамарченко Н.Д. Бахтин и проблемы «генологии» в поэтике XX в. // Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2011. – С. 10.
[8] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004. – С. 363.

созданием устойчивых жанровых стереотипов»[1].

В рамках нашего исследования мы понимаем жанр – вслед за автором «функциональной теории жанра» Н.Л. Лейдерманом – как «тип устойчивой структуры произведения, организующий все его элементы в целостный образ мира (“сокращенную Вселенную”), являющийся носителем определенной эстетической концепции действительности»[2].

Предметом настоящего исследования является жанр эмигрантского романа в немецкой литературе 1930–1970-х годов, **объектом** – специфика действующих в нем «носителей жанра», которые формируют его жанровое своеобразие.

Актуальность диссертационного исследования обусловлена, во-первых, устойчивым интересом литературоведения к роману и его внутрижанровой типологии. Как справедливо замечает Е.А. Цурганова, «роман как магистральный жанр художественной литературы неизменно находится в поле зрения академической науки и периодической литературоведческой печати»[3].

Во-вторых, само по себе обращение к жанровой проблематике соответствует актуальным тенденциям современного литературоведения: в настоящий момент – после достаточно долгого периода «недоверия» к категории жанра (вплоть до требований отказаться от нее[4]) – происходит возрождение научного интереса к ней[5] (Лейдерман, 2010; Шеффер, 2010; Тюпа, 2011 и др.). А. Зубов пишет о «постоянной (“вечной”) актуальности»[6] понятия жанра. Жанр, по определению Ц. Тодорова, является «именно тем

---

[1] Тамарченко Н.Д. Бахтин и проблемы «генологии» в поэтике XX в. // Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2011. – С. 46–47.

[2] Лейдерман Н.Л., Барковская Н.В. Теория литературы (вводный курс). – Екатеринбург, 2002. – С. 43.

[3] Цурганова Е.А. Современный роман и особенности литературы второй половины XX в.: введение // Современный роман: Опыт исследования. – М., 1990. – С. 3.

[4] Ц. Тодоров, полемизируя с Кроче, заявляет о невозможности «отвергнуть понятие жанра». – Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М., 1997. – С. 10.

[5] Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – С. 15. См. об этом также: Тамарченко Н.Д. Предисловие // Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2011. – С. 4.

[6] Зубов А. Жанр как диалог: современная теория жанров (Обзор новых книг) // НЛО. – 2012. – № 118. – С. 339.

звеном, которое связывает произведение литературы с миром литературы в целом»[1]. Н.Д. Тамарченко в коллективном труде 2011 года пишет: «*Категория жанра необходима …для адекватного понимания смысла* литературных явлений. Принадлежность произведения к определенному жанру указывает на традиционные, исторически устойчивые и, если угодно, *типические аспекты* его смысла»[2].

В дискуссии «Какой должна быть история литературы?», организованной журналом «Вопросы литературы» в 1996 году, прозвучал призыв «изучать историю литературы как смену и борьбу жанров»[3]: «Важно сделать жанр новым принципом системности, действительно способным организовать исторический материал, выступающим не как норма по отношению к индивидуальному тексту, а как индивидуальная реализация устойчивых типов высказывания, наличествующих в культурном сознании»[4]. Такой установке вполне соответствует, например, интересная концепция «жанра-демиурга» («жанра-кода»), предложенная Е. Кургановым: такой жанр сообщает «системе общее направление и тональность. Жанр-код включает систему как целостное и одновременно динамичное образование. Без него она не работает»[5]. Изучение истории литературы как динамики жанровых процессов – одна из тенденций современного литературоведения, и с включенностью в ее поле связана актуальность нашей работы.

В-третьих, актуальность диссертационного исследования связана с обращением к проблемам эмиграции и ее литературного осмысления. Массовая эмиграция сопровождает многие масштабные исторические потрясения последнего столетия – войны, революции и др. Человек, оказавшийся в эмиграции, сталкивается с множеством проблем психологического характера, и потребность в «проговаривании» этого

---

[1] Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М., 1997. – С. 11.

[2] Тамарченко Н.Д. Предисловие // Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2011. – С. 4.

[3] Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – С. 166.

[4] Шайтанов И. Жанровая поэтика // Вопросы литературы. – 1996. – Май/июнь. – С. 19.

[5] Курганов Е. Как происходит смена жанровых династий: уходит ли роман? // Курганов Е. Анекдот – символ – миф. Этюды по теории литературы. – СПб., 2002. – С. 62.

травматичного опыта приводит к появлению в эмигрантской литературе произведений соответствующей тематики и проблематики – как это произошло, например, в активно изучаемой сегодня литературе русской белой эмиграции (см.: Красавченко, 2013; Арустамова, 2013; Проскурина, 2013; Кибальник, 2013; Матвеева, 2008; Нива, 2007; Каспэ, 2005; Азаров, 2005). В связи с этим реконструкция жанровых черт эмигрантского романа – жанра, запечатлевшего это кризисное мироощущение, – представляется актуальной, поскольку подобная модель может использоваться для выявления специфики других эмигрантских литератур.

Теоретико-методологическая база исследования. Методологические установки диссертационного исследования сложились как результат синтеза теоретических наработок ряда ученых и научных направлений:

- «функциональной теории жанра» Н.Л. Лейдермана, предполагающей системное рассмотрение ключевых «носителей жанра»;
- отечественной и зарубежной семиотики (Ю.М. Лотман, А.Ж. Греймас, К. Леви-Стросс, Р. Барт и др.), в рамках которой были сформированы важнейшие методологические положения по структурному анализу пространственной и сюжетной организации художественного текста;
- мифокритики (включая отечественные работы аналогичной проблематики) с ее вниманием к присутствующим в литературном произведении «первичным структурам»[1] (Н.Г. Медведева). Выявить ценностные характеристики, отличающие ту картину мира, которая моделируется в изучаемых произведениях, позволяет соотнесение ее с мифологическими моделями пространства. С этой целью в работе используются идеи В.Н. Топорова и Е.М. Мелетинского о зависимости между качествами того или иного локуса и его местоположением (в центре, на границе, наверху, внизу);

[1] Медведева Н.Г. Взаимодействие мифа и романа в литературе // Современный роман: Опыт исследования. – М., 1990. – С. 58.

– М.М. Бахтина, работы которого охватывают широкий круг вопросов поэтики жанра, сюжета, художественного пространства и художественного времени;
– Б.О. Кормана, Н.Д. Тамарченко и др., труды которых посвящены вопросам субъектной организации художественного текста.

Структура работы. Диссертационное исследование включает в себя Введение, четыре главы, Заключение и библиографический список. Первая глава носит теоретический характер и посвящена определению категориального аппарата исследования, основными понятиями которого являются художественное пространство и сюжет как «носители жанра». Во второй главе описывается структура ключевых образов пространства в немецком эмигрантском романе, вводятся понятия «пространство наци» и «пространство эмиграции», выявляется аксиологическая семантика различных пространственных зон и ее связь с субъектной организацией произведения. Третья глава посвящена функционированию события в немецком эмигрантском романе. В четвертой главе анализируются более крупные сюжетные единицы и выявляются особенности сюжетологии данного жанра в целом.

Положения, выносимые на защиту

1. Немецкий эмигрантский роман антинацистской направленности, представленный в немецкой литературе XX века произведениями Э.М. Ремарка, Л. Фейхтвангера, К. Манна, является особой жанровой единицей; для описания его жанровой природы понятия «антифашистского романа» недостаточно. Это романный жанр, для которого характерно единство основной темы (судьба эмигрантов из национал-социалистической Германии), особенностей субъектной организации, основных типов героев, а также единство пространственного решения, способов оформления события и единые принципы организации сюжета.

2. Для немецкого эмигрантского романа характерны особые способы организации пространства. Во всех романах пространство организовано по

образцу пространства классического мифа, т.е. концентрическими кругами вокруг центральной точки, где каждый следующий круг связан с предыдущими и с центром отношениями бинарных противопоставлений. Аксиологическая маркировка тех или иных участков пространства, выстроенных «кольцами» вокруг центра, зависит от воспринимающего сознания, т.е. от принадлежности героев к одной из двух основных категорий: наци и их сторонникам, с одной стороны, или эмигрантам и поддерживающим их людям, с другой. Два полярных взгляда на разворачивающиеся события формируют разные пространственные картины мира, именуемые в работе пространство наци и пространство эмиграции. Первая из них полностью соответствует мифологической пространственной модели и основана на противопоставлении сакрального центра (Третьего рейха) и враждебной периферии (европейских стран, оказывающих ему сопротивление).

3. Пространство эмиграции, будучи структурно подобным пространству наци и пространству мифа, в ценностном смысле им противоположно, т.к. основная для него оппозиция – это оппозиция враждебного центра (Третьего рейха, зоны хаоса) и сакральной периферии (стран за пределами Европы, зоны порядка). Между центром и окраинным «кольцом» располагается не-немецкая Европа, которая формирует либо одно, либо два аксиологически различных «кольца»; каждое следующее «кольцо» более ценно для эмигрантского сознания, чем предыдущее.

4. Событие в немецком эмигрантском романе функционирует так же, как в повествовании с циклическим типом сюжетной организации: оно представляет собой пересечение границы между разными «кольцами» пространства эмиграции, сопровождающееся прохождением через пороговый хронотоп. Наиболее часто встречающийся вариант перехода – перемещение героя-эмигранта из периферийного в окраинное «кольцо», сопровождающееся событиями с пороговым статусом.

5. В немецком эмигрантском романе присутствует два основных типа

героев – герои, пересекающие границу, и герои, не пересекающие ее. Основанием для их классификации является отношение к пространству. Переход границы является условием действия механизмов компенсации и завершения сюжетной линии героя «катарсисом» («обретением»).

6. Сюжетология немецкого эмигрантского романа интенсивно взаимодействует с его пространственной организацией. Сюжетная динамика обусловлена динамикой пространственной, а именно – расширением центральной зоны за счет прилегающих территорий. В пространстве наци этот процесс имеет мифологической аналог – расширение сакральной земли путем окультуривания профанной. В пространстве эмиграции он же оценивается отрицательно, как экспансия варварства и беззакония.

7. Сюжет немецкого эмигрантского романа представляет собой модификацию циклической сюжетной схемы, поскольку сохраняет все важнейшие ее компоненты («потеря – поиски – обретение»), связанные с симметричным расположением сюжетных функций и компенсирующим событийным комплексом, но заменяет обеспечивающее компенсацию путешествие в иной мир и возвращение оттуда имеющим то же значение «путешествием из центра на окраину». Этот тип сюжета описывается термином «катарсический сюжет» и представляет собой модификацию циклической сюжетной схемы, из которой исключен момент возвращения.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что в ней предложена жанровая модель немецкого эмигрантского романа. Она представляет собой теоретический конструкт, который может быть использован для выявления специфики различных национальных вариантов данной жанровой формы. Кроме того, в диссертации раскрывается взаимосвязь пространственной организации художественных текстов с особенностями сюжетостроения: выявляется специфичный для немецкого эмигрантского романа способ оформления события и предлагается термин «катарсический сюжет», описывающий модификацию циклической сюжетной схемы.

Практическая значимость работы заключается в том, что ее результаты могут быть использованы в общих и специальных курсах истории зарубежной литературы XX века, истории немецкой литературы, на спецкурсах, посвященных проблемам жанра и эмигрантской литературе, а также в издательской практике.

Достоверность результатов обеспечивается тщательным имманентным анализом образцов исследуемого жанра, освоением большого количества теоретических, исторических, литературоведческих источников, имеющих отношение к теме, тщательной проработкой теории жанра, учетом историко-литературного контекста.

Апробация результатов исследования. Диссертация обсуждалась на кафедре зарубежной литературы Уральского федерального университета (г. Екатеринбург). Ее основные положения и результаты были представлены в виде научных докладов, прочитанных на международных и всероссийских научных конференциях: «Современные коммуникации: Язык. Человек. Общество. Культура» (Екатеринбург, 2010), «XXII Пуришевские чтения: История идей в жанровой истории» (Москва, 2010), «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (Пермь, 2010), «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (Пермь, 2011), «Современные коммуникации: Язык. Человек. Общество. Культура» (Екатеринбург, 2012), «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (Пермь, 2012), «Литература в контексте современности» (Челябинск, 2012), «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (Пермь, 2013), «Междисциплинарные связи при изучении литературы» (Саратов, 2013), «Современные коммуникации: Язык. Человек. Общество. Культура» (Екатеринбург, 2014), «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (Пермь, 2014), «Лейдермановские чтения: Актуальные проблемы изучения и преподавания литературы в вузе и в школе. Движение времени и законы жанра» (Екатеринбург, 2014), «Литература в контексте современности: Жанровые трансформации в литературе и фольклоре»

(Челябинск, 2014), «Национальные коды в западноевропейской литературе XIX–XXI веков» (Нижний Новгород, 2014), «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (Пермь, 2016). Поэтика немецкого эмигрантского романа была предметом ряда предшествующих исследовательских трудов[1]. При работе над докторской диссертацией были расширены материал и теоретическая база исследования. Были сведены воедино полученные ранее результаты, некоторые из них подверглись принципиальной до- и переработке (концепция катарсического сюжета, теоретический статус понятия «пространство эмиграции» и др.). Привлечение нового художественного материала сделало возможным проведение сравнительного анализа. Все это позволило выработать жанровую модель эмигрантского романа.

Основные положения диссертации изложены в монографиях «Пространство эмиграции в романном творчестве Э.М. Ремарка» (Saarbrücken, 2010) и «Мир эмиграции в немецком эмигрантском романе 1930–1970-х годов (Э.М. Ремарк, Л. Фейхтвангер, К. Манн)» (Екатеринбург, 2014) и в 54 статьях, 19 из которых опубликованы в ведущих рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК РФ.

Примечания

Все фрагменты оригинальных текстов Э.М. Ремарка, К. Манна и Л. Фейхтвангера, а также опубликованная на немецком и английском языке научная литература цитируются в тексте диссертации в нашем переводе.

Ссылки на изучаемые романы даются в квадратных скобках в следующем виде:

EMR Liebe – Remarque E.M. Liebe deinen Nächsten / Erich Maria Remarque. – Wien ; München ; Basel : Verlag Kurt Desch, 1956. – 320 S.

EMR Arc – Remarque E.M. Arc de Triomphe / Erich Maria Remarque. – СПб. :

---

[1] См.: 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; Поршнева А.С. Городской текст в творчестве Э.М. Ремарка // Мировая литература в контексте культуры : сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. (12 апреля 2008 г.). – Пермь, 2008. – С. 102–104; Поршнева А.С. Убийство Хааке: к вопросу об эволюции героя в романе Э.М. Ремарка «Триумфальная арка» // Литература в контексте современности : сб. материалов IV Междунар. науч.-метод. конф. (Челябинск, 12–13 мая 2009 г.). – Челябинск, 2009. – С. 376–380; Поршнева А.С. Пространство эмиграции в романном творчестве Э.М. Ремарка : дис. … канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2010.

КОРОНА принт : КАРО, 2000. – 480 с.

EMR Nacht – Remarque E.M. Die Nacht von Lissabon / Erich Maria Remarque. – СПб. : КАРО, 2005. – 384 с.

EMR Schatten – Remarque E.M. Schatten im Paradies / Erich Maria Remarque. – Stuttgart ; Hamburg ; München : Deutscher Bücherbund Stuttgart, 1971. – 480 S.

EMR Land – Remarque E.M. Das gelobte Land / Erich Maria Remarque. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1998. – 442 S.

LF Exil – Feuchtwanger L. Exil / Lion Feuchtwanger. – Berlin : Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1976. – 794 S.

KM Vulkan – Mann K. Der Vulkan: Roman unter Emigranten / Klaus Mann. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999. – 572 S.

KM Flucht – Mann K. Flucht in den Norden / Klaus Mann. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2003. – 288 S.

Глава I. Пространство и сюжет как жанрообразующие структуры литературного произведения: к теоретическим основаниям исследования

Жанр – наряду с творческим методом и стилем[1] – является одной из основных категорий, используемых для научного осмысления литературного процесса. Разграничение этих трех категорий Н.Л. Лейдерман видит следующим образом: «*Методом*, представляющим собой систему принципов творческого пересоздания действительности, ее эстетической оценки и художественного обобщения, осуществляется познавательно-ценностная сторона искусства; *жанром,* то есть системой способов построения произведения как завершенного художественного целого, реализуется моделирующая сторона искусства, а “внешняя”, знаково-коммуникативная сторона формируется в соответствии со способами эстетической выразительности, относящимися к сфере *стиля*»[2]. В сферу действия законов метода попадает «отбор, обобщение и эстетическая оценка действительности», в сферу жанра – «преображение всегда ограниченного художественного материала в завершенный образ мира, “сокращенную Вселенную”», в сферу стиля – «определенный эмоциональный колорит, тон, выражающий эстетический пафос целого»[3].

Н.Л. Лейдерман в своем обобщающем труде «Теория жанра», который, по мнению В. Козлова, на сегодняшний день представляет собой «самую системную попытку в отечественном литературоведении взглянуть на жанр»[4], объявляет непродуктивным нормативно-классификационный подход к данной категории и предлагает иной, функциональный подход: «А вот если попытаться уловить сущность жанра через выяснение его ф у н к ц и и в созидании художественного произведения, этого *результата* всего

---

[1] См.: Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – С. 41.
[2] Там же. – С. 40.
[3] Там же. – С. 41.
[4] Козлов В. Н.Л. Лейдерман. «Теория жанра» // Вопросы литературы. – 2012. – № 4. – С. 509.

художественного творчества? Тогда предварительно надо начинать с выяснения вопроса о том, *что представляет собою литературное художественное произведение?* Какими конститутивными свойствами оно должно обладать, чтобы быть таковым?»[1].

В рамках предлагаемой Н.Л. Лейдерманом теоретической модели жанра выделяются «основные элементы жанровой формы» – так называемые «носители жанра», «то есть те художественные связи и образные “единицы”, которые выполняют в произведении конструктивную, “миросозидательную” роль. <…> Есть в каталоге разнообразных художественных элементов такие, которые по преимуществу, в первую очередь работают на “постройку”, на создание художественного мира»[2]. В качестве таких «носителей жанра» Н.Л. Лейдерман называет следующие:

- субъектная организация художественного мира[3];
- пространственно-временная организация[4], включающая «сюжет как часть пространственно-временной организации»[5];
- «модус собственно духовный, который можно называть *пневматосферой*»[6];
- ассоциативный фон[7] (в крупных эпических формах, как отмечает Н.Л. Лейдерман, «“миросозидательная” служба подтекста и сверхтекста менее важна, хотя и не исключается вовсе»[8]);
- интонационно-речевая организация – еще один компонент, второстепенный для эпических текстов с ярко выраженной сюжетностью: «чем “расслабленнее” событийная канва, чем фрагментарнее изображение, тем больше “конструктивной” нагрузки

---

[1] Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – С. 16.
[2] Там же. – С. 116–117.
[3] Там же. – С. 119.
[4] Там же. – С. 121.
[5] Там же. – С. 138.
[6] Там же. – С. 123. Содержание этого понятия, по мнению В. Козлова, в тексте монографии не вполне прояснено: «Иногда нужны именно иллюстрации – например, чтобы показать, где именно в тексте надо искать то, что исследователь назвал “пневматосферой”». – Козлов В. Н.Л. Лейдерман. «Теория жанра» // Вопросы литературы. – 2012. – № 4. – С. 508.
[7] Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – С. 125.
[8] Там же. – С. 136.

приходится на долю интонационно-речевой организации»[1].

В. Козлов в своей рецензии на труд Н.Л. Лейдермана справедливо отмечает: «Ученый отвел жанру центральное место в ряду литературоведческих категорий, показав, что жанр увязывает различные пласты проблематики, с которой имеет дело литературовед, увязывает поэтику художественного произведения с поэтикой эпохи, проблемы “виртуальной реальности” с проблемой литературного языка. Выходит, что речь идет не о той категории, к которой литературовед может обратиться, а может не обратиться. Любой вид анализа для Лейдермана фактически является ступенью жанрового анализа произведения»[2].

В нашем случае основными «ступенями жанрового анализа» являются, во-первых, анализ художественного пространства в его структурном, ценностном и мифопоэтическом аспекте; во-вторых, анализ сюжетной организации произведения в ее взаимодействии с пространственной организацией.

1.1. Художественное пространство как «носитель жанра»

Традиция обособленного изучения пространства и времени, составляющих в совокупности художественный хронотоп, является, по наблюдениям Н.Д. Тамарченко, достаточно устойчивой[3]. Как показывает ряд исследований пространства («Художественное пространство в прозе Гоголя», «Заметки о художественном пространстве» и «О метаязыке типологических описаний культуры» Ю.М. Лотмана, «Пространство и текст» В.Н. Топорова, «К семиотическому изучению культурной истории большого города» В.В. Иванова и др.), такой подход вполне продуктивен, т.к. в ряде случаев именно пространство играет ведущую роль в создании «виртуальной реальности» (Н.Л. Лейдерман) произведения, хотя важность категории времени тоже

---

[1] Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – С. 137.

[2] Козлов В. Н.Л. Лейдерман. «Теория жанра» // Вопросы литературы. – 2012. – № 4. – С. 507.

[3] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004. – С. 179.

нельзя отрицать.

Значимость пространственных и временных характеристик в произведениях разных жанров и родов литературы неодинакова. А.Б. Есин приводит следующее наблюдение: «Характер условности времени и пространства в сильнейшей степени зависит от *рода* литературы. Условность максимальна в *лирике*, так как последняя ближе всего к искусствам экспрессивным. Здесь может совершенно отсутствовать образ пространства…»[1]. Соответственно, если в лирических жанрах образ пространства может и не быть выражен, то в отдельных прозаических жанрах, напротив, пространственная образность способна приобретать особое значение и становиться фактором, определяющим по отношению к остальным компонентам художественной реальности. Ранее было принято – вслед за Лессингом – говорить о принадлежности литературы «к искусствам, образы которых обладают временной протяженностью»[2]. Считалось, что «временные начала словесной образности имеют большую конкретность, нежели пространственные»[3]. Однако значимость пространственных категорий в литературе XX века настолько возросла, что – в дополнение к предложенному М.М. Бахтиным понятию «хронотоп»[4] – был разработан термин «топохрон». М. Эпштейн определяет его как «пространственно-временной континуум, культурно-историческую среду, в которой пространству принадлежит более важная роль, чем времени»[5]. Понятие «топохрон», работает, согласно Эпштейну, в тех случаях, когда «хронос …вытесняется и поглощается топосом»[6].

Явления такого рода, анализируемые на материале «культурного

---

[1] Есин А.Б. Время и пространство // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 49.

[2] Хализев В.Е. Теория литературы. – Изд. 2-е. – М., 2000. – С. 212.

[3] Там же. – С. 213.

[4] См.: Лебедев Г. Топохрон и лохотрон // Сентенция. Историко-философский альманах. – URL: http://www.mnemosyne.ru/context/lebedev-1.html (дата обращения: 19.11.2014).

[5] Эпштейн М. Проективный словарь философии. Новые понятия и термины. № 7 // Топос. – 2004. – 2 сентября. – URL: http://www.topos.ru/articles/0402/04_04.shtml (дата обращения: 18.11.2014).

[6] Там же.

пространства» в целом (например, у Г. Лебедева[1]), обнаруживаются и в литературе. В частности, Э. Лассан анализирует «топохрон» (а не хронотоп) романа Ю. Давыдова «Бестселлер»[2] и отмечает, что данное произведение «удивительным образом иллюстрирует концепцию опространствленного времени, зафиксированную в термине “топохрон”»[3].

Идея исключительной значимости для литературы пространственных категорий впервые была высказана Джозефом Фрэнком в его статье «Пространственная форма в современной литературе». Тенденцию к «господству пространственной формы»[4] Д. Фрэнк обнаруживает у таких авторов, как Г. Флобер, М. Пруст и Дж. Джойс, и связывает ее с мифологизацией литературы – с «превращением временного мира истории во вневременной мир мифа»[5].

Особая сосредоточенность на художественном языке пространства имеет смысл и в нашем случае, т.к. исследуемый нами немецкий эмигрантский роман представляет собой тип литературного произведения с ярко выраженной «пространственностью». Исключительная важность пространственного компонента во многом обусловлена тематикой данного типа произведений, поскольку сама по себе эмиграция представляет собой пространственный феномен. Этим обусловлено наше первоочередное внимание к пространству как «носителю жанра».

1.1.1. Общее понятие пространства

Пространство является одной из важнейших категорий человеческого мышления и основой индивидуальной картины мира человека. Ж. Женетт отмечает, что именно пространственное измерение придает стабильность

---

[1] См.: Лебедев Г. Топохрон и лохотрон // Сентенция. Историко-философский альманах. – URL: http://www.mnemosyne.ru/ context/lebedev-1.html (дата обращения: 19.11.2014).

[2] См.: Лассан Э. «Плюрализм возможен, консенсус исключен»: роман Ю. Давыдова «Бестселлер» в свете «лингвистического поворота» в гуманитарных науках // НЛО. – 2006. – № 81. – С. 298–300.

[3] Там же. – С. 298.

[4] Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. : трактаты, статьи, эссе / сост. Г.К. Косиков. – М., 1987. – С. 197.

[5] Там же. – С. 213.

психическому миру современного человека: «Современный человек ощущает свою временную длительность как “тревогу”, свой внутренний мир как навязчивую заботу или тошноту; отданный во власть “абсурда” и терзаний, он успокаивается, проецируя свою мысль на вещи, конструируя планы и фигуры, черпая таким образом хоть немного устойчивости и стабильности из пространства геометрического»[1].

Важность пространственных представлений для создания образа мира как в психическом, так и в художественном «измерении» обусловлена тем, что система представлений человека о мире носит в основе своей пространственный характер.

В философии и лингвистике текста принято выделять три типа пространства – реальное, концептуальное и перцептуальное. Первое «определяет сосуществование и смену состояний реально существующих объектов и процессов»[2]. Концептуальное пространство представляет собой некую абстрактную хроногеометрическую модель, служащую для упорядочения идеализированных событий; это отражение реального пространства на уровне понятий (концептов), имеющих одинаковый смысл для всех людей[3]. По наблюдениям А.Я. Гуревича, современный человек руководствуется в своей практической деятельности именно «абстракциями “время” и “пространство”»[4]. «Пространство понимается как трехмерная, геометрическая, равно протяжимая форма, которую можно разделять на соизмеримые отрезки. Время мыслится в качестве чистой длительности, необратимой последовательности протекания событий из прошлого через настоящее в будущее. Время и пространство объективны, их качества независимы от наполняющей их материи»[5].

Перцептуальное пространство – «условие сосуществования и смены

---

[1] Женетт Ж. Пространство и язык // Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. – Т. 1. – М., 1998. – С. 126.

[2] Зобов Р.А., Мостепаненко А.М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974. – С. 11.

[3] Там же.

[4] Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М., 1972. – С. 25.

[5] Там же.

человеческих ощущений и других психических актов субъекта»[1]. Являясь в определенной степени отображением реального пространства, перцептуальное пространство тем не менее обладает относительной самостоятельностью[2]. Художественный текст «отличается преднамеренностью пространственного решения: оно не диктуется реальной ситуацией, а является одной из составляющих авторского замысла»[3]. Именно в перцептуальном своем измерении пространство реализуется как художественный образ[4].

Пространство составляет, по определению А.Б. Есина, «существенный момент художественной образности»[5] и является одним из важнейших компонентов «образа действительности», образуемого всем художественным миром произведения в целом[6].

Концептуальное пространство выводится из понимания пространства «по Ньютону», перцептуальное – из понимания его «по Лейбницу». О разном понимании пространства у Лейбница и Ньютона говорит В.Н. Топоров в своей работе «Пространство и текст»: для Ньютона пространство – «пустое», «нечто первичное, самодостаточное, независимое от материи и не определяемое материальными объектами, в нем находящимися»[7]. Лейбниц же понимал пространство как «объектно-заполненное», «нечто относительное, зависящее от находящихся в нем объектов, определяемое порядком сосуществования вещей»[8]. В.Н. Топоров в качестве наиболее интересной разновидности «объектно-заполненного пространства» называет пространство мифопоэтическое. Свойства мифопоэтического пространства и времени Топоров описывает следующим образом. Во-первых, «в

---

[1] Зобов Р.А., Мостепаненко А.М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974. – С. 11.

[2] Там же. – С. 19.

[3] Матвеева Т.В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий. – Свердловск, 1990. – С. 151.

[4] Зобов Р.А., Мостепаненко А.М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974. – С. 14.

[5] Есин А.Б. Время и пространство // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 48.

[6] См.: Там же.

[7] Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 228.

[8] Там же.

мифопоэтическом хронотопе время сгущается и становится формой пространства (оно “спациализируется” и тем самым как бы выводится вовне, откладывается, экстенсифицируется), его новым (“четвертым”) измерением. Пространство же, напротив, “заражается” внутренне-интенсивными свойствами времени (“темпорализация” пространства), втягивается в его движение, становится неотъемлемо укорененным в разворачивающемся во времени мифе, сюжете (т.е. в тексте). Все, что случается или может случиться в мире мифопоэтического сознания, не только определяется хронотопом, но и хронотопично по существу, по своим истокам»[1]. Во-вторых, «мифопоэтическое пространство всегда заполнено и всегда вещно; вне вещей оно не существует… Пространство (или – точнее – пространственно-временной континуум) не только неразрывно связано с временем, с которым оно находится в отношении взаимовлияния, взаимоопределения, но и с вещественным наполнением… т.е. всем тем, что так или иначе “организует” пространство, собирает его, сплачивает, укореняет в едином центре… Вещи не только конституируют пространство, через задание его границ, отделяющих пространство от не-пространства, но и организуют его структурно, придавая ему значимость и значение»[2] (выделено В.Н. Топоровым. – *А.П.*).

Искусство, в первую очередь словесное, основывается на лейбницевском понимании пространства[3]. Описанные В.Н. Топоровым свойства мифопоэтического пространства могут быть распространены и на пространственную образность в литературе[4].

Существует большое количество исследований, посвященных описанию образов пространства, и все они, как правило, вписываются в одно из «двух основных направлений» в «исследованиях по структуре художественного

---

[1] Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 232.
[2] Там же. – С. 234, 239.
[3] См.: Яковлева Е.С. О некоторых моделях пространства в русской языковой картине мира // Вопросы языкознания. – 1993. – № 4. – С. 49.
[4] См.: Матвеева Т.В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий. – Свердловск, 1990. – С. 151.

пространства»[1]. Первое из этих направлений связано с идеей хронотопа, предложенной М.М. Бахтиным: «Сущность хронотопа в установлении законов, по которым натуральное время-пространство трансформируется в соответствующий условностям того или иного жанра хронотоп»[2]. Вторая точка зрения «исходит из более абстрактного понимания пространства. <…> “В функциональном пространстве свойства функций определяются только через их отношения друг к другу”. С этой точки зрения …пространство в тексте есть язык моделирования, с помощью которого могут выражаться любые значения, коль скоро они имеют характер структурных отношений. Поэтому пространственная организация есть одно из универсальных средств построения любых культурных моделей»[3]. При этом, с нашей точки зрения, оснований для жесткого противопоставления семиотических методов и метода М.М. Бахтина нет (о внимании Бахтина к ключевой для семиотики проблематике знака писал, например, В.В. Иванов[4]), поскольку между ними можно обнаружить некоторые переклички, а их практическое применение дает возможность синтеза обоих подходов. Более того, «семиотическое исследование этой сложнейшей системы моделирования [романа] оказалось возможным только благодаря тому принципиально новому подходу, который был впервые намечен Бахтиным в его концепции полифонического романа …и далее развит им по отношению к другим значительным типам романа»[5].

1.1.2. Описание художественного пространства у М.М. Бахтина

Алгоритм описания разных типов художественного пространства предложен в рамках теории хронотопов «постформалиста»[6] М.М. Бахтина.

В своей работе «Формы времени и хронотопа в романе: очерки по

---

[1] Лотман Ю.М. От редакции. К проблеме пространственной семиотики // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. – Тарту, 1986. – С. 3.

[2] Там же.

[3] Там же. – С. 3–4.

[4] См.: Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. – М., 1976. – С. 270.

[5] Там же. – С. 273.

[6] Так предлагает обозначить методологическую принадлежность Бахтина Г.К. Косиков. – Косиков Г.К. «Структура» и/или «текст»: стратегии современной семиотики // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М., 2000. – С. 8.

исторической поэтике» Бахтин определяет **хронотоп** как «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе»[1]. Эту связь времени с пространством М.М. Бахтин описывает следующим образом: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп»[2]. На материале европейской литературы от античности до XIX века Бахтин выделяет такие хронотопы, как авантюрно-бытовой, идиллический, раблезианский, хронотоп дороги, провинциального городка, гостиной-салона, хронотоп перелома и т.д.

Среди важнейших функций художественного хронотопа М.М. Бахтин выделяет сюжетообразующую. Например, хронотоп дороги описывается у него следующим образом: «Встречи в романе обычно происходят на “дороге”. “Дорога” – преимущественное место случайных встреч. На дороге (“большой дороге”) пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многоразличнейших людей – представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы. Здесь своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизуясь социальными дистанциями, которые здесь преодолеваются. Это точка завязывания и место совершения событий. Здесь время как бы

---

[1] Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 121.

[2] Там же. – С. 122.

вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги), отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги: “жизненный путь”, “вступить на новую дорогу”, “исторический путь” и проч.; метафоризация дороги разнообразна и многопланова, но основной стержень – течение времени»[1]. В приведенной характеристике хронотопа дороги подчеркнута, с одной стороны, его способность продуцировать сюжетные события, с другой – способность дороги быть метафорой становления героя, которое опять-таки имеет сюжетообразующее значение.

Другая, не менее важная, задача хронотопа состоит в том, что он задает ценностные ориентиры художественного мира произведения. По словам Н.Л. Лейдермана, «функция хронотопа в созидании художественного мира весьма ответственна. Во-первых, он превращает конгломерат из отдельных лиц, предметов, деталей и подробностей, событий в “виртуальную реальность”, которую может лицезреть читатель, даже обжиться в ней и сопереживать героям. Достаточно вспомнить обстоятельные экспозиции в романах Бальзака (…хотя бы в “Евгении Гранде”) с описанием топографии, быта, социума французской провинции»[2]. С другой стороны, хронотоп – это гораздо больше, чем набор характеристик, он не исчерпывается ими, поскольку, по словам М.М. Бахтина, «хронотоп в произведении всегда включает в себя ценностный момент, который может быть выделен из целого художественного хронотопа только в абстрактном анализе. Все временно-пространственные определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и всегда эмоционально-ценностно окрашены»[3]. Являясь носителем ценностного смысла, хронотоп «резонирует на поступки или настроения персонажей и участвует в создании общей эмоциональной атмосферы произведения»[4]. Н.Л. Лейдерман описывает хронотоп как

---

[1] Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 276.

[2] Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – С. 123.

[3] Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 275.

[4] Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – С. 123.

антропоцентричный феномен, подчеркивая, что он «не ориентирован на адекватное запечатление физического образа мира, он ориентирован на человека: он окружает человека, запечатлевает его связи с миром, нередко преломляет в себе духовные движения персонажа, становится косвенной оценкой правоты или неправоты выбора, принимаемого героем, разрешимости или неразрешимости его тяжбы с действительностью, достижимости или недостижимости гармонии между личностью и миром»[1]. «Человекоориентированность» изученного Бахтиным феномена художественного хронотопа является, по Лейдерману, важнейшим фактором его «ценностного смысла»[2].

Соответственно, хронотоп тоже может быть квалифицирован как одна из разновидностей художественной образности. Согласно наблюдению А.Б. Есина, М.М. Бахтин «в характере хронотопов …видел воплощение различных ценностных систем, а также типов мышления о мире. Так, в смене “эпического” хронотопа “романным” заявило о себе, по Бахтину, принципиально новое мышление о мире»[3]. Сказанное выше позволяет связать категорию хронотопа с категорией субъекта – носителя соответствующего «мышления о мире», представлений о времени и пространстве.

Напомним, что в связке «пространство-время» в произведениях интересующего нас жанра ведущую роль в организации художественного мира играет пространство. Поэтому наблюдения, относящиеся к художественному хронотопу, мы рассматриваем – применительно к нашему материалу – как наблюдения над закономерностями функционирования образов пространства.

Итак, М.М. Бахтин описывает художественное пространство как включающее в себя ценностный аспект, который интегрирует его

---

[1] Лейдерман Н.Л., Барковская Н.В. Теория литературы (вводный курс). – Екатеринбург, 2002. – С. 31–32.

[2] Там же. – С. 32.

[3] Есин А.Б. Время и пространство // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 59.

дифференциальные характеристики и придает пространственной структуре ее индивидуальный «облик». Пространство литературного произведения, будучи насыщено смыслами, представляет собой, с одной стороны, основу авторского моделирования картины мира, с другой – является важнейшим «носителем» жанровой формы. М.М. Бахтин подчеркивает: «Хронотоп в литературе имеет существенное *жанровое* значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом»[1]. В соответствии с такой установкой, Бахтин в своей работе «Формы времени и хронотопа в романе» демонстрирует, как каждый из типов хронотопа, выделенных им в истории романа от античности до Рабле, формирует определенную жанровую единицу. В главах этой работы анализируются жанрообразующие функции следующих хронотопов:

- хронотоп «чужой мир в авантюрном времени» (жанр авантюрного романа)[2];
- авантюрно-бытовой хронотоп (жанр авантюрно-бытового романа, представленный «Золотым ослом» Апулея и «Сатириконом» Петрония)[3];
- хронотоп «биографическое время человека, проходящего свой жизненный путь» (жанры биографии и автобиографии)[4];
- хронотоп «чудесный мир в авантюрном времени» (жанр рыцарского романа)[5];
- идиллический хронотоп (жанр идиллии)[6].

Кроме того, анализ романа Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» приводит исследователя к мысли о существовании раблезианского хронотопа[7]. Установление этих соответствий между хронотопом и жанром

---

[1] Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 122.
[2] См.: Там же. – С. 126–148.
[3] См.: Там же. – С. 148–166.
[4] См.: Там же. – С. 166–182.
[5] См.: Там же. – С. 187–194.
[6] См.: Там же. – С. 257–275.
[7] См.: Там же. – С. 201–240.

убедительно иллюстрирует положение о жанрообразующем потенциале хронотопа.

1.1.3. Описание художественного пространства в семиотической традиции

Ю.М. Лотман связывает появление семиотики с тем, что «стремление перейти от наблюдения отдельных феноменов и их описания к анализу *систем*, давно уже утвердившееся в так называемых “точных” науках, все более проникает в естественные и гуманитарные»[1]. В соответствии с такой установкой, структурализм вводит практику описания явлений – в том числе художественных – через оппозиции, в которые объединяются составляющие их элементы. Предметом структурного изучения является соотношение элементов между собой и их отношение к структурному целому[2]. Поэтому К. Леви-Стросс в качестве важнейших элементов терминологического аппарата структурализма называет «понятия оппозиции и корелляции, понятие пары оппозиций»[3], которые были введены в словарь гуманитарных наук структурной лингвистикой и структуральной антропологией[4]. По определению М.Л. Гаспарова, «поэтика структурализма – это поэтика не изолированных элементов художественной системы, а отношений между ними»[5]; нередко структуралисты подвергались критике за отказ от «методов исторического анализа» и «историко-литературных сопоставлений»[6]: «Для того чтобы анализ был научным, структуралист считает необходимым описывать типы отношений, не принимая в расчет элементы, вступающие в коммуникацию. А мир человеческих чувств – и литература как выразитель этого мира – меньше любого другого поддается наложению схемы чистых

---

[1] Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. – С. 17.

[2] Там же. – С. 18.

[3] Леви-Стросс К. Первобытное мышление. – М., 1999. – С. 98.

[4] См.: Там же.

[5] Гаспаров М.Л. Предисловие // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. – С. 12.

[6] Балашова Т. Советы «новой критики» // Современная литература за рубежом: литературно-критические статьи. Сб. 4 / сост. П. Топер. – М., 1975. – С. 15.

отношений»[1].

Ролан Барт в своей работе «Основы семиологии» подчеркивает бинарную природу важнейших «отношений между элементами»: «Бинаризм – явление чрезвычайно широкое. Уже в течение многих столетий известно, что информацию можно передавать при помощи двоичного кода, и многочисленные искусственные коды, создававшиеся в рамках самых различных обществ, были двоичными, начиная с *bush telegraph* (напомним, в частности, о двутонном *talking drum* конголезских племен) и кончая азбукой Морзе или двоичным альтернативным цифровым кодом в механографии и кибернетике»[2]. Представление о бинарном членении явлений восходит к лингвистике (прежде всего – к фонологии)[3], а уже из лингвистики экстраполируется на нелингвистические объекты исследования. Г.К. Косиков пишет, что один из основателей французского структурализма Клод Леви-Стросс не только первым применил аналитический аппарат языкознания (фонологическую модель) к нелингвистическому материалу, но и сформулировал фундаментальное теоретическое допущение: *культура обладает строением, подобным строению языка*[4]. «Эта установка открывала путь для переноса лингвистических, а затем и структурно-семиотических методов в любые гуманитарные науки. <…> Унификация гуманитарных наук под знаком лингвистики – такова была методологическая установка структурализма»[5]. Одним из первых опытов применения лингвистических методов для анализа культуры стало изучение К. Леви-Строссом первобытных культур, когда, обратившись к феномену тотемизма, он описал его как отношения между двумя рядами – природным и культурным[6].

Аналогичными теоретическими установками определялась деятельность

---

[1] Балашова Т. Советы «новой критики» // Современная литература за рубежом: литературно-критические статьи. Сб. 4 / сост. П. Топер. – М., 1975. – С. 14.

[2] Барт Р. Основы семиологии // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М., 2000. – С. 292.

[3] См.: Там же. – С. 293.

[4] Косиков Г.К. «Структура» и/или «текст»: стратегии современной семиотики // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М., 2000. – С. 4.

[5] Там же.

[6] Леви-Стросс К. Первобытное мышление. – М., 1999. – С. 48.

тартуско-московской семиотической школы, которая во многом основывалась на тех же положениях, что и французский структурализм. В первый период существования школы (1960-е годы), по словам одного из ее представителей Б.А. Успенского, ставилась задача «найти и описать язык везде, где это было возможно»[1]. Так, например, был описан язык карточного гадания[2]. В основе такого рода описаний лежало то же самое представление, что и в основе французского структурализма: любая знаковая система может быть описана как язык, то есть лингвистическими методами. Отсюда у представителей тартуской школы появился термин «вторичные [т.е. надстроенные над языком – первичной моделирующей системой] моделирующие системы»[3]. «По типу естественных языков, – писал Ю.М. Лотман, – во многом организованы все знаковые коммуникативные системы, функционирующие в человеческом обществе, будь то система уличных сигналов, азбука Морзе или структура выразительных средств искусства»[4].

Сам Ю.М. Лотман не только обращается к невербальным знаковым системам (как, например, язык карточного гадания или дорожных знаков), но и рассматривает как знаковые системы явления существенно более сложной организации – явления, относящиеся к сфере искусства. Он понимает искусство как «одно из средств коммуникации» и «особым образом организованный язык»[5]; в глазах Лотмана оно тоже структурировано по модели языка. О возможности переноса лингвистических методов анализа на явления культуры Лотман писал: «Определение культуры как подчиненной структурным правилам знаковой системы позволяет взглянуть на нее как на

---

[1] Успенский Б.А. К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. – С. 274.

[2] См.: Лекомцева М.И., Успенский Б.А. Описания одной семиотической системы с простым синтаксисом // Труды по знаковым системам : учен. зап. Тартуского гос. ун-та / под ред. Ю.М. Лотмана. – Тарту, 1965. – С. 94–105.

[3] Успенский Б.А. К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. – С. 275.

[4] Лотман Ю.М. Люди и знаки // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб., 2001. – С. 8.

[5] Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 1998. – С. 18.

язык в общелингвистическом значении этого термина»[1]; «Культура есть …сложно построенный *текст*»[2], «распадающийся на иерархию “текстов в текстах” и образующий сложные переплетения текстов»[3]. Особенность искусства как знаковой системы В.В. Иванов определяет как способность иметь не одну, а несколько уровней «внутри знаковой структуры»: «Эти уровни, по которым могут быть расклассифицированы различные художественные средства, располагаются между замыслом (представляющим собой высший уровень или означаемую сторону художественного произведения) и конечным его воплощением в последовательности сигналов, воспринимаемых органами чувств. Последнюю можно назвать означающей стороной, или низшим уровнем художественного произведения. Знаковый характер художественного произведения предполагает наличие не меньше чем двух этих уровней, обязательно не совпадающих друг с другом (поэтому, например, не является художественным произведением деловая фотография для паспорта или другого документа, где изображение не должно выражать никакого замысла)»[4]. В смысле применения семиотических методов к анализу явлений искусства положение литературы оказалось особым, поскольку, как справедливо отмечает В.И. Тюпа, литература пользуется готовой семиотической системой – естественным человеческим языком – и с ее помощью создает тексты, принадлежащие вторичной знаковой системе. «Значения и смыслы речевых (лингвистических) знаков в художественных текстах сами оказываются “именами” других – сверхречевых, металингвистических – знаков»[5].

Структуральное изучение литературы началось под влиянием

---

[1] Лотман Ю.М. Культура и информация // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 148.

[2] Лотман Ю.М., Пятигорский А.М. Текст и функция // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 28.

[3] Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 78.

[4] Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. – М., 1976. – С. 138.

[5] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004. – С. 19–20.

соответствующих методов в лингвистике[1], и работы Лотмана убедительно иллюстрируют этот тезис. Так, в его статье «Художественное пространство в прозе Гоголя» говорится о «*языке* пространственных представлений» (выделено мной. – *А.П.*), на котором выражается «модель мира данного автора»[2]. В этой работе пространственная организация произведений Н.В. Гоголя рассматривается как знаковая система со своей парадигматикой, синтагматикой, бинарными оппозициями и т.д., фактически – как язык. Лотман экстраполирует лингвистические по своему происхождению методы на описание художественного мира Гоголя, в первую очередь – образов пространства в его прозаических произведениях.

Для описания художественного пространства наиболее значимыми оказываются такие оппозиции, как закрытость – открытость, предметная заполненность – незаполненность, направленность – ненаправленность, статичность – динамичность[3]. Эти четыре оппозиции можно расценивать как основополагающие для описания художественного пространства литературного произведения, так как ими задаются основные пространственные параметры, сам облик пространства. Кроме этого, художественное пространство может быть маркировано как дружественное либо враждебное человеку, способное или неспособное порождать определенный тип героев, человеческое или демоническое и т.п. – то есть быть включенным в бинарные оппозиции ценностного характера. Соотношение оппозиций «структурных» и оппозиций ценностных не является фиксированным: так, «своим» и «дружественным» может быть пространство и закрытое, и открытое. Возможность связывать разные типы пространственных характеристик в различные комбинации дает автору литературного произведения простор для создания многообразных

---

[1] Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. – С. 22.

[2] Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М., 1988. – С. 252–253.

[3] См., напр.: Там же. – С. 262–263. Аналогичные оппозиции, значимые для анализа пространственной организации текста, приводятся, например, в учебнике: Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа : учебник для вузов. – М. ; Екатеринбург, 2004. – С. 169.

пространственных моделей.

Всякий тип пространства можно определить через конечный набор дифференциальных признаков, каждый из которых входит в одну из бинарных оппозиций. По такому пути идет Ю.М. Лотман, когда описывает образ домашнего пространства в повести Николая Гоголя «Старосветские помещики»:

1. Признак закрытости (в оппозиции с признаком ‘открытость’): «Главное отличительное свойство этого мира [старосветских помещиков] – его отгороженность. Понятие границы, отделяющее это пространство от того, обладает предельной отмеченностью, причем весь комплекс представлений Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны организован этим разделением, подчинен ему»[1].
2. Признак предметной заполненности (в оппозиции с признаком ‘предметная незаполненность, просторность vs. пустота’): «Для Пульхерии Ивановны расположение мебели в ее комнате – это не расположение мебели в ее комнате, а Расположение Мебели в Комнате»[2].
3. Пересекающиеся между собой признаки ненаправленности и статичности (в оппозиции с признаками ‘направленность’ и ‘динамичность’): «Неизменность – свойство Дома, внутреннего пространства, и изменение возможно лишь как катастрофа разрушения этого пространства»[3]; «Она <Пульхерия Ивановна> не допускает даже мысли, чтобы стол и шкап стояли иначе, чем в тех комнатах, в которых она живет»[4].
4. Признак ахронности (в оппозиции с признаком ‘событийная напряженность’): «Внутренний мир – ахронный. Он замкнут со всех

---

[1] Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М., 1988. – С. 267.
[2] Там же. – С. 269.
[3] Там же. – С. 270.
[4] Там же. – С. 269.

сторон, не имеет направления, и в нем *ничего не происходит*. Все действия отнесены не к прошедшему и не к настоящему времени, а представляют собой многократное повторение одного и того же. <…> Любое, в том числе и однократное, событие в принципе ничего нового не вносит и может еще много раз повториться»[1].

5. Признак дружественности человеку (в оппозиции с признаком ‘враждебность человеку’): «Радушие, гостеприимство и доброжелательность также являются постоянным свойством этого “домашнего” пространства. Законом внутреннего мира является уют»[2].

Тем самым образ пространства Дома в повести Гоголя «Старосветские помещики» описывается через ряд дифференциальных признаков: ‘закрытость’ + ‘предметная заполненность’ + ‘ненаправленность’ + ‘статичность’ + ‘дружественность человеку’ + ‘ахронность’.

В связи с этим следует отметить, что и выделенные М.М. Бахтиным хронотопы поддаются такому же разложению на дифференциальные признаки. Например, хронотоп дороги, описание которого приведено в предыдущем параграфе, обладает признаками ‘динамичность’ + ‘направленность’ + ‘открытость’, находящимися в оппозиции с признаками ‘статичность’, ‘ненаправленность’ и ‘закрытость’. Соответственно, семиотические методы анализа пространства вполне совместимы с подходом М.М. Бахтина.

Однако художественное пространство не исчерпывается простой суммой своих дифференциальных признаков и в этом смысле обладает свойством идиоматичности: пространство, как и слово, почти всегда значит больше, чем его части[3]. Художественное пространство представляет собой целостный образ, где «совершенно равноправно могут сосуществовать и

---

[1] Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М., 1988. – С. 270.

[2] Там же. – С. 269.

[3] Кузнецова Э.В. Лексикология русского языка : учеб. пособие для филол. фак. ун-тов. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 1989. – С. 17.

образы реальной действительности, и элементы прошлого опыта индивида, воспроизведенные в несколько искаженном виде с помощью механизмов памяти, а также самые разнообразные чисто фантастические построения»[1]. «Все эти элементы могут перемешиваться и сочетаться друг с другом самым причудливым образом, в результате чего возникают разнообразные системы отношений (структуры)»[2]. Как отмечает Ю.М. Лотман, «текст культуры характеризуется не только как определенная классификационная система, воспроизводящая конструкцию мира. Он включает также категорию оценки, представление об аксиологической иерархии тех или иных ячеек общей классификации. На языке пространственных отношений эти понятия будут выражаться средствами ориентированности пространства. <…> Понятия “верх ↔ низ”, “правое ↔ левое”, “концентрическое ↔ эксцентрическое”, “по сю ↔ по ту сторону границы” …моделируют оценку»[3]. Язык пространства может служить для выражения совершенно не пространственных категорий – социальных, этических, религиозных и др.[4]. Художественный образ «своим содержанием воспроизводит пространственно-временную картину мира, притом в ее символико-идеологическом, ценностном аспекте»[5]. Образ пространства, таким образом, осознается как структура, которая, во-первых, наделена конечным набором дифференциальных признаков; во-вторых, состоит из соположенных и определенным образом связанных друг с другом элементов; в-третьих, способна быть носителем как собственно пространственных, так и непространственных смыслов.

Здесь же следует отметить, что пространство не только может выражать непространственные смыслы (о чем писал Ю.М. Лотман[6]), но и придавать

---

[1] Зобов Р.А., Мостепаненко А.М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974. – С. 21.

[2] Там же.

[3] Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 116.

[4] Лотман Ю.М. В Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М., 1988. – С. 252.

[5] Роднянская И.Б. Художественное время и художественное пространство // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1989. – С. 487.

[6] Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического

пространственную семантику изначально непространственным явлениям и вещам[1].

Предложенный семиотиками путь изучения пространственных образов в художественном произведении – это, соответственно, описание дифференциальных признаков и «состава» пространства и дальнейший выход к его целостности и заложенным в нем внепространственным смыслам. Так, например, поступает Ю.М. Лотман в работе «Художественное пространство в прозе Гоголя»: он начинает с описания пространства дома старосветских помещиков через составляющие его *элементы* (поющие двери; кровать, стол и шкап, которые могут стоять только так, как они стоят, а не каким-нибудь другим образом) и присущие ему *признаки* (закрытость, предметная заполненность, ненаправленность, статичность, дружественность человеку, ахронность), а затем приходит к следующей результирующей дефиниции мира старосветских помещиков: с точки зрения одного субъекта сознания – «старичков» – это пространство бытовое, обыденное; с точки зрения другого субъекта – повествователя – поэтичный и теплый маленький мир[2].

1.1.4. Мифологическая семантика пространства. Хаос и космос

Мифологический «подтекст» является важным аспектом семантики пространственных образов. Этот вопрос интересовал представителей семиотического направления и затрагивался в работах Ю.М. Лотмана, В.В. Иванова и В.Н. Топорова; при этом специфика мифологического «кодирования» художественного пространства заслуживает отдельного рассмотрения.

Присутствие в литературе мифологического кода на сегодняшний день

слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М., 1988. – С. 252.

[1] Об этом писал, в частности, М. Хайдеггер, который за любым событием и любой вещью усматривал их принадлежность к пространству – «*экзистенциальную пространственность* присутствия» (Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В.В. Бибихина. – Изд-е 3-е, испр. – СПб., 2006. – С. 54). Ср. также: «Быть, понятое как инфинитив от “я есмь”, т.е. как экзистенциал, значит обитать при…» (Там же. – С. 56).

[2] Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М., 1988. – С. 271.

считается установленным фактом: литература генетически связана с мифологией, во многом сохраняет с ней содержательную общность, регулярно обращается к мифу[1]. Е.М. Мелетинский называет миф «исходной точкой в истории нарратива»[2], поскольку повествовательный текст происходит «из мифа, потерявшего достоверность и ставшего вымыслом, изображающим действие»[3]. Согласно Мелетинскому, литература наследует от мифа ряд особенностей – к ним относятся метафорическая образность, способность к символизму и обобщению при сохранении чувственной конкретности, слабая отдифференцированность логического мышления от аффективных, эмоционально-ценностных начал[4]. В качестве «жанров-посредников», которые обеспечивают переход от ритуально-мифологической практики к собственно повествованию, выступают сказание и сказка[5].

В XX веке мифотворчество становится одной из характерных черт литературы, происходит мощная реактуализация категории мифа. По словам А.П. Саруханян, «механизм мифотворчества, как на уровне художественного, так и массового сознания, заработал с новой силой, когда обнаружилась несостоятельность рационального объяснения мира на основе причинно-следственных связей»[6]. Миф становится чрезвычайно привлекательным для представителей гуманитарных наук, философов и художников[7].

Специфику мифологизации в реалистическом типе повествования – к которому принадлежит немецкий эмигрантский роман – Н.Л. Лейдерман пределяет следующим образом: «Это принцип конструирования образа мира посредством диалогического соотнесения переднего плана, отображающего

---

[1] Медведева Н.Г. Взаимодействие мифа и романа в литературе // Современный роман: Опыт исследования. – М., 1990. – С. 57–58. См. об этом также: Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – С. 60.

[2] Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М., 1986. – С. 7.

[3] Там же. – С. 8–9.

[4] Там же. – С. 19.

[5] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И. Эволюция литературных жанров (направления и тенденции) // Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2011. – С. 29–30.

[6] Саруханян А.П. Новое мифотворчество: У.Б. Йейтс и Дж. Джойс // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М., 2002. – С. 284.

[7] См.: Можаева А.Б. Миф в литературе XX века: структура и смыслы // Там же. – С. 305–306.

житейскую повседневность, с “планом Вечности”, воплощенным прежде всего в традиционных и религиозных мифах, в устойчивых мифологемах народной культуры, в “вечных образах” искусства и т.п.»[1]. Сфера пространственного моделирования не является в этом процессе исключением, поскольку художественное пространство часто является полем обращения литературы к мифу: художественный Космос «генетически восходит к Космосу мифологическому»[2].

Миф – «образная модель миропорядка»[3]. Мифология «как система представлений ориентирована на воплощение целого мироздания, она оформляется в виде модели мира»[4], представляющей собой результат божественного творческого акта[5], и пространственные координаты являются для этой модели основополагающими[6]. Бинарные оппозиции, с помощью которых описывается пространственная образность, сопоставимы с соответствующими важными оппозициями мифологического мышления, какими являются, среди прочих, *верх/низ, левый/правый, близкий/далекий, внутренний/внешний, большой/маленький, теплый/холодный, сухой/мокрый, тихий/громкий, светлый/темный*[7]. Эти элементарные семантические оппозиции дополняются простейшими соотношениями в космическом пространственно-временном континууме (*небо/земля, земля/подземный мир, земля/море, север/юг, запад/восток, день/ночь, зима/лето, солнце/луна*) и в социуме (*свой/чужой, мужской/женский, старший/младший, низший/высший*). Бинарные оппозиции такого рода соотносятся с ключевой оппозицией мифологического мышления – *профанное/сакральное*[8]; таким образом, описываемый ими образ космоса не только четко структурирован, но и ценностно маркирован. Именно на материале мифологии чаще всего

---

[1] Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – С. 766.
[2] Там же. – С. 83.
[3] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004. – С. 55.
[4] Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – С. 61.
[5] См.: Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 2005. – С. 136.
[6] См.: Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – С. 64.
[7] См.: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 2000. – С. 230.
[8] См.: Там же.

говорится о свойстве пространства «быть хорошим или плохим, своим или чужим, человеческим или божественным»[1]. А.Я. Гуревич отмечает, что в архаической картине мира «время, как и пространство, может быть добрым и злым, благоприятным для одних видов деятельности и опасным и враждебным для других; существует сакральное время, время празднества, жертвоприношения, воспроизведения мифа, связанного с возвращением “изначального” времени, и точно так же существует сакральное пространство, определенные священные места или целые миры, подчиняющиеся особым силам»[2]. М. Элиаде также говорит о неоднородности пространства в мифологической и религиозной картине мира, где «одни части пространства качественно отличаются от других. <…> Есть пространства священные, т.е. “сильные”, значимые, и есть другие пространства, неосвященные, в которых якобы нет ни структуры, ни содержания, одним словом, аморфные»[3].

Е.М. Мелетинский отмечает, что «в развитых мифологиях космогоническим мифам соответствует развернутая в пространстве и структурно наглядная космическая модель»[4]. Мифологическое пространство организуется вокруг «точки отсчета», которая воспринимается как «абсолютная реальность»[5]. Дифференциация космического пространства по горизонтали строится, как правило, на противопоставлении центра и периферии: «Пространство возникает не только (и, может быть, не столько) через от-деление его от чего-то, через вы-деление его из Хаоса… но и через раз-вертывание его вовне по отношению к некоему центру (т.е. той точке, из которой совершается или некогда совершилось это развертывание и через которую как бы проходит стрела развития, ось раз-ворота)»[6] (выделено В.Н. Топоровым. – *А.П.*). Центр в некоторых мифологиях обозначается как

---

[1] Альбедиль М.Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь. – СПб., 2002. – С. 4.
[2] Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М., 1972. – С. 28.
[3] Элиаде М. Священное и мирское. – М., 1994. – С. 22.
[4] Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 2000. – С. 212.
[5] Элиаде М. Священное и мирское. – М., 1994. – С. 22.
[6] Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 239.

«средняя земля» (например, Мидгард в скандинавской мифологии, «буквально – “срединная усадьба”, возделанная, культивированная часть мирового пространства»[1]); это место пребывания людей, обитаемая, упорядоченная «своя» земля, безопасная для человека и соответственно положительно маркированная. Не освоенная культурой «дикая» периферия – окраины космоса (например, враждебный людям мир чудовищ и великанов – Утгард[2]), – напротив, связана с остаточным хаосом: сюда вытеснены персонифицирующие хаос хтонические чудовища, великаны, боги старшего поколения и т.д.[3].

Качественная дифференциация пространства в вертикальном направлении – результат космогонического акта отделения земли от воды и неба от земли[4]. Происходит выделение трех уровней пространственной вертикали – *небесного*, *земного* и *подземного*. Возникает, таким образом, «своего рода “нормальная” трихотомическая структурная схема космоса, включающая необходимое пространство между землей и небом. <…> Трихотомическое деление – результат двойного противопоставления *верха* и *низа*, а затем и дифференцированной характеристики нижнего мира как местопребывания мертвых и хтонических демонов и верхнего как местопребывания богов, а впоследствии и “избранных” людей после их смерти»[5].

Как отмечает Е.М. Мелетинский, «в космогонических мифах развитых мифологических систем упорядочивающая деятельность богов более ясно и полно осознается как преобразование хаоса, т.е. состояния неупорядоченности, в организованный космос, что составляет в принципе главнейший внутренний смысл всякой мифологии <…> Мифические существа, персонифицирующие хаос, побежденные, скованные, низверженные, часто продолжают существовать на окраинах космоса, по

---

[1] Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М., 1972. – С. 41.
[2] Там же.
[3] Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 2000. – С. 216–217.
[4] Там же. – С. 207, 215.
[5] Там же. – С. 207–214.

берегам мирового океана, в подземном “нижнем” мире, в некоторых частях неба, т.е. в соответствующих частях мифологической пространственной модели мира»[1]. Подобные представления сохраняются и в более поздние эпохи: так, «средневековые карты заочно именуют неизведанные земли как земли людоедов»[2], т.к. людоедство было «патологией в отношении само собой разумеющейся нормы»[3], критерием проведения «демаркационной линии: свое – иное, законное – беззаконное, правоверное – еретическое»[4]; людоед – «нелюдь, и само его существование, вынесенное на границу социального общежития, символично, представая пограничным к человеческому сознанию и социальному порядку»[5]. В Средние века Вселенная представляется «системой концентрических сфер»[6] и во многом строится по тем же законам, что и модель мира в древних мифологиях; на этом этапе мифологическая по своему происхождению оппозиция сакрального и профанного принимает форму противопоставления христианского мира и «неверных», «нехристей»[7].

Космическая модель оказывается, таким образом, разделенной на зоны хаоса (подземный мир и периферия) и космичные, упорядоченные зоны («средняя земля», небесный мир). Космос и Хаос могут противопоставляться друг другу как *пространство* и *не-пространство*[8]. По В.Н. Топорову, отделение космоса от хаоса – результат «собирания» пространства человеком: «Идея собирания пространства – ведущая в теме обживания пространства, усвоения его… Некогда в начале творения пространство было про-стерто, раз-бросано, повсюду (уровень Творца в чистом виде). Но через мир вещей и через человека (последующий уровень творца вещей) пространство собирается как иерархизованная структура соподчиненных ему

---

[1] Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 2000. – С. 205, 212.

[2] Богданов К.А. Каннибализм и культура: превратности одного табу // Богданов К.А. Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. – СПб., 2001. – С. 249.

[3] Там же. – С. 242.

[4] Там же. – С. 251.

[5] Там же. – С. 243.

[6] Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М., 1972. – С. 64.

[7] Там же. – С. 67.

[8] Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 234.

смыслов»[1], то есть качественно дифференцируется, организуется вокруг некоего сакрального центра, по мере удаления от которого «сакральность» пространства убывает, а «профанность» нарастает[2].

М. Элиаде выделяет еще один аспект противопоставления сакрального и профанного пространства: сакральные пространственные единицы «имеют внеземные прототипы …на высшем космическом уровне», а профанные и варварские земли, которые «уподобляются Хаосу»[3], например, «пустыни, где живут чудовища, невозделанные земли, неведомые моря, куда не осмеливался заплыть ни один мореплаватель, и т.п., отнюдь не делят с городом Вавилоном или египетским *нумом* привилегию иметь свой собственный прототип»[4]. Ключевая «в организации предметно-пространственного окружения» оппозиция «порядок-хаос» «дала толчок осмыслению всего комплекса жизнеустройства, включающего отношения между людьми»[5].

В архаической картине мира важной чертой пространства, которую во многом сохраняют и образы пространства в литературных произведениях, является антропоморфность – «космос антропоморфен, и вместе с тем мир человека не отделен или слабо отделен от мира природы. Поэтому социальные категории …теснейшим образом связаны и переплетаются во многих цивилизациях с космическими категориями. И те и другие одинаково важны для построения “модели мира”, действующей в обществе»[6]. По определению О.Г. Щербининой, человек – это «малый космос»[7]. В.Н. Топоров пишет о разных точках зрения на первичность антропоморфного (для описания Вселенной) или космологического (для описания человека)

---

[1] Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 242.
[2] См.: Там же. – С. 256.
[3] Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. – СПб., 1998. – С. 22.
[4] Там же. – С. 21–22.
[5] Иконников А.В. Город – утопии и реальное развитие // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т.В. Степугина. – М., 1996. – С. 76.
[6] Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М., 1972. – С. 16.
[7] Щербинина О.Г. Деревенские мистерии // Щербинина О.Г. Символы русской культуры. – Екатеринбург, 1998. – С. 7.

кода и приходит к выводу о первичности антропоморфного кода[1]. Об этом же свидетельствует материал древнескандинавской поэзии, поскольку в ней «многократно встречается уподобление частей человеческого тела явлениям неживой природы и наоборот: органический и неорганический мир обозначался через элементы человеческого тела. Голову называли “небом”, пальцы – “ветвями”, воду – “кровью земли”, камни и скалы – “костями”, траву и лес – “волосами земли”»[2].

М.М. Бахтин описывает антропоморфное кодирование космической структуры на материале карнавальной картины мира: «Космическое, социальное и телесное даны здесь в неразрывном единстве, как неразделимое живое целое. <…> Тело и телесная жизнь… носят здесь космический и одновременно всенародный характер»[3]. Вертикальная дифференциация космоса, основанная на противопоставлении верха и низа, соответствует вертикали человеческого тела: верх соотносится не только с небом, но и с лицом (головой и – в перспективе – рациональным началом в человеке). Низ – это, во-первых, земля – «поглощающее начало (могила, чрево) и начало рождающее, возрождающее (материнское лоно)»[4]; во-вторых – «производительные органы, живот и зад»[5]. В мифологической и родственных ей картинах мира вынашивание ребенка и плодородие земли – события одного порядка, реализованные, соответственно, на микрокосмическом и макрокосмическом уровнях[6]. Сущность антропоморфного кодирования пространства заключается, таким образом, в отождествлении на символической основе микрокосма (человеческое тело) и макрокосма (биология и космология)[7] и имеет мифологические корни. Из архаических представлений о тождестве микрокосма и макрокосма вырастает

---

[1] Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 244.
[2] Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М., 1972. – С. 40.
[3] Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – С. 26.
[4] Там же. – С. 27.
[5] Там же. – С. 28.
[6] Элиаде М. Священное и мирское. – М., 1994. – С. 92.
[7] Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 2000. – С. 145.

представление о взаимовлиянии и взаимной обусловленности человека его местом и наоборот: «Тело вписывается в некое место, трансформируется от обживания этого места»[1].

В образе пространства, как и в литературном произведении в целом, «мифологический архетип присутствует и как определяющий структурный принцип, и как прообраз для дальнейших интерпретаций»[2]. Литературные образы пространства в ряде случаев соотносятся – эксплицитно или имплицитно – с мифологической моделью мира и маркируются, соответственно, как **хаос** или как **космос** – со всеми вытекающими отсюда дифференциальными признаками. Мифологическая по своему происхождению «оппозиция “хаос/космос” лежит в основании любой эстетической деятельности»[3].

Ряд исследователей отмечают жанрообразующий потенциал мифологизма. По мнению Н.Г. Медведевой, «в тех литературных произведениях, где миф становится ведущим сюжетообразующим (и – шире – стилеобразующим) средством, он выходит за пределы собственно стилевой сферы, создавая новое жанровое качество, новую жанровую или по меньшей мере квазижанровую форму»[4]. В качестве примеров в цитируемой статье приводятся такие жанры, как «роман-миф», «драма-миф» и «поэма-миф»[5], в которых используются «мотивы или целостные сюжеты традиционных мифологий»[6]. Однако по вопросу механизмов взаимодействия литературы с мифом наблюдается достаточно большое разнообразие мнений.

Во-первых, в качестве «хранителя мифологической семантики» может выделяться «жанровая форма»[7]. Такой точки зрения придерживается Н.

---

[1] Ямпольский М. Демон и лабиринт. – М., 1996. – С. 306.

[2] Медведева Н.Г. Взаимодействие мифа и романа в литературе // Современный роман: Опыт исследования. – М., 1990. – С. 58.

[3] Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург, 1997. – С. 35.

[4] Медведева Н.Г. Взаимодействие мифа и романа в литературе // Современный роман: Опыт исследования. – М., 1990. – С. 60.

[5] См.: Там же.

[6] Там же. – С. 60.

[7] См.: Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – С. 70.

Фрай: согласно его концепции, «именно в жанре …находит формальное воплощение центральный структурный закон мифологического мирообраза – закон природного кругооборота (циклическая смена времен года). Процесс переноса мифа в литературу осуществляется через жанр, он – по Фраю – является центральной подсистемой “тотальной истории литературы”»[1]. Н.Л. Лейдерман в связи с этой концепцией обращается к активно разрабатывавшемуся М.М. Бахтиным понятию «памяти жанра»: «Это система сигналов, посредством которых в сознании читателя оживает представление о модели мира, окаменевшая в жанровом каноне (архетипе, первообразе). Сами эти сигналы не есть модель, а лишь знаки некоего образа мира, напоминания о нем, посредством которых возникает творческий контакт между авторским контекстом и культурными традициями»[2].

Во-вторых, связь мифа и литературы трактуется и в содержательном ключе: в рамках такого подхода «критерием мифологичности образа или произведения в целом может служить наличие в нем материально воплощенного символа, а также некая архетипическая …модель, которая …может присутствовать в произведении с разной степенью полноты. <…> Это художественное воплощение мифа в количественном отношении может варьироваться от отдельных аллюзий до воссоздания целостного мифологического сюжета»[3]. Как пишет М. Элиаде, «многие значительные мифологические темы и персонажи получат новую жизнь в литературном обличии (это особенно верно в отношении темы инициации, темы испытаний, которым подвергается герой-искупитель, его сражений с чудовищами, мифологические темы женщины и богатства). Учитывая все это, можно заключить, что современное пристрастие к роману выражает склонность к десакрализованным или только лишь скрытым в светских

---

[1] Медведева Н.Г. Взаимодействие мифа и романа в литературе // Современный роман: Опыт исследования. – М., 1990. – С. 73–74.

[2] Там же. – С. 87.

[3] Там же. – С. 59.

формах “мифологическим историям”»[1]. При таком подходе миф трактуется, прежде всего, как сфера содержательных заимствований для литературы.

В-третьих, миф может рассматриваться как «одна из форм художественной условности, т.е. как явление по преимуществу стилевое»[2].

Кроме того, М. Элиаде акцентирует еще один аспект, сближая миф и литературное творчество на основании их функций и утверждая, что «эпос и роман, как и другие литературные жанры, продолжают, в другом плане и с другими целями, мифологическое повествование. В том и в другом случае рассказывается о событиях, происходящих в более или менее отдаленном прошлом. <…> Роман в современных обществах заступил место мифологического рассказа и сказок в обществах первобытных»[3].

Мы не беремся делать обобщения универсального характера, касающиеся взаимодействия мифа и литературы в целом. Однако с большой долей уверенности можно предположить, что специфика мифологизма в текстах одного жанра очень схожа; соответственно, единство в формах и функциях использования мифа в произведении – его частным случаем является моделирование пространственной образности по образцу мифологической – следует рассматривать как фактор жанрообразования.

1.1.5. Дом и город

В рамках имеющего мифологические корни противопоставления хаоса и космоса пространственные образы могут быть разделены, соответственно, на два типа. Наиболее распространенными пространственными структурами космического типа являются дом и город.

Дом в мифологической перспективе обладает статусом защищенного космоса в противоположность хаосу, помещенному за его пределами: «Дом стал точкой кристаллизации в создании различных достижений цивилизации,

---

[1] Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 2005. – С. 179.

[2] Медведева Н.Г. Взаимодействие мифа и романа в литературе // Современный роман: Опыт исследования. – М., 1990. – С. 60.

[3] Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 2005. – С. 178–179.

символом самого человека, нашедшего свое прочное место во вселенной»[1]; «Дом – это убежище, приют, средоточие»[2]; «Дом – это наш уголок мира. Как часто говорят, это наш первомир. Дом – поистине космос, космос в полном смысле слова»[3].

Дом – замкнутое в себе пространство, имеющее четко выраженную внешнюю границу, «символ наиболее замкнутого, защищенного, “внутреннего” пространства»[4]. Закрытость пространства дома обусловливает, с одной стороны, статичность заполняющих его элементов и его ахронность, отсутствие поступательного движения, – эту закономерность Ю.М. Лотман демонстрирует на материале пространства дома старосветских помещиков, в котором «ничего не происходит» и все действия представляют собой многократное повторение одного и того же[5]. С другой стороны, наличие границы позволяет обитателям дома качественно дифференцировать окружающий мир, разделяя его на «свои» и «чужие», «сакральные» и «профанные» зоны. Ю.М. Лотман замечает, что в глазах старосветских помещиков внешний мир обладает полностью противоположными их поместью качествами, наличия в нем таких же «домашних» пространственных единиц они не допускают[6].

Структура картины мира обитателей Дома может быть описана с помощью семантической оппозиции близко/далеко, имеющей мифологические корни. В русской языковой картине мира, как пишет Е.С. Яковлева, оппозиция своего/чужого, внутреннего/внешнего воплощается в противопоставлении полюсов *близко*/*далеко*, которые для данной пространственной модели «являются уже готовыми оценками», поскольку «между полюсами нет промежуточной зоны: описываемая в этих случаях

---

[1] Бидерманн Г. Дом // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М., 1996. – С. 73.
[2] Башляр Г. Земля и грезы о покое / пер. с фр. Б. М. Скуратова. – М., 2001. – С. 100.
[3] Башляр Г. Поэтика пространства // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. – М., 2004. – С. 27.
[4] Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 121.
[5] Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М., 1988. – С. 270.
[6] Там же. – С. 268–269.

область не обладает одной из фундаментальных характеристик пространства физического (трехмерного) – протяженностью»[1]. Полюс *близко* реален, поскольку находится в конкретно-пространственной зоне, а полюс *далеко* ирреален, т.к. он находится за границей освоенного домашнего или городского пространства, символизирует семантическое небытие и теряет связь с самой идеей пространственной локализации[2]. «Различие ‘свой – чужой’ (*за границей* – на чужой земле) – это нечто большее, чем различие по признаку принадлежности, это, скорее, различие между двумя разными мирами»[3]. Внешнее по отношению к границе, «чужое» пространство не освоено и представляет собой опасность для обитателя пространства Дома, вследствие чего наделяется противоположными характеристиками. Поскольку противопоставление полюсов *близко/далеко* является одной из важных оппозиций человеческого сознания, антонимичные пары с подобной семантикой встречаются и в других языках: так, в немецком языке схожую смысловую нагрузку несет оппозиция *innen/draußen* ‘здесь, внутри/там, снаружи’, что иллюстрирует соотношение дома и мира за его пределами как внутреннего и внешнего пространства. Ю.М. Лотман подчеркивает, что разграничение мира на внешнюю и внутреннюю зоны (ВШ и ВН) имеет древние корни, и описывает суть такого разграничения на примере первобытных верований: «Некоторый первобытный коллектив имеет два типа божеств: одни находятся на внутренней территории племени. Их защитительная, покровительственная функция явно обнаруживает их принадлежность к ВН (они укрепляют границу между ВН и ВШ, а не стремятся сквозь нее проникнуть, как это делают опасные существа из ВШ). Можно с уверенностью сказать, что боги ВН будут антропоморфны, а обитающие за границей внутреннего мира (лес, река, море) – будут наделены

---

[1] Яковлева Е.С. О некоторых моделях пространства в русской языковой картине мира // Вопросы языкознания. – 1993. – № 4. – С. 55.

[2] Там же. – С. 56.

[3] Лебедева Л.Б. Семантика «ограничивающих» слов // Логический анализ языка: Языки пространств. – М., 2000. – С. 95.

чертами чудовищности»[1]. Обозначающее сакральную землю слово «Мидгард» переводится как ‘срединная усадьба’, в то время как враждебная земля Утгард – это «то, что расположено за оградой двора»[2].

Образ дома, структурно и ценностно оппозиционного миру за его пределами, материализует идею «своего» внутреннего пространства, отделенного границей от внешнего. Ю.М. Лотман отмечает часто встречающееся в фольклоре «противопоставление “дома” (своего, безопасного, культурного, охраняемого покровительственными богами пространства) антидому, “лесному дому” (чужому, дьявольскому пространству, месту временной смерти, попадение в которое равносильно путешествию в загробный мир»[3].

Одним из вариантов домашнего пространства является храм. «Дом – это внешняя защитная оболочка рода, общины, которая воспринимается как звено в непрерывной цепи человеческих поколений. Дом же в сакрализованном его варианте, дом-храм – это защита жизни вообще, это – мир вечного существования и единения с богом, это – твердая, т.е. священная опора земли и неба»[4].

Гастон Башляр описывает структуру Дома следующим образом. Во-первых, «в нашем воображении дом предстает как некая вертикальная сущность. Дом возвышается. Его отличия определяются по вертикали. Дом пробуждает в нас сознание вертикальности»[5]. Во-вторых, «в воображении дом предстает как сущность концентрическая. Он пробуждает в нас сознание центральности»[6] (то есть структурирует весь мир вокруг сакрального центра, обеспечивая ценностную дифференциацию пространства). Дом есть

---

[1] Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 124.

[2] Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М., 1972. – С. 41.

[3] Лотман Ю.М. Заметки о художественном пространстве // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. – Тарту, 1986. – С. 36.

[4] Никулина Н.М. Храм как эпицентр духовной жизни города. Типология древнего храма и его значение в формировании городского ансамбля в III–I тыс. до н.э. // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т.В. Степугина. – М., 1996. – С. 105.

[5] Башляр Г. Поэтика пространства // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. – М., 2004. – С. 37.

[6] Там же.

абсолютный центр вселенной, точка отсчета, начало координат как в горизонтальной, так и в вертикальной плоскости, «взаимная жизненная динамика чердака и погреба… поистине устанавливает ось онирического мира»[1]. Одно из воплощений идеи Дома – хижина – «представляет собой центр мироздания. Становясь хозяевами дома, мы овладеваем вселенной»[2]. По М. Элиаде, «хижина воплощает собой вселенную. Крыша символизирует небесный купол, пол – это Земля, четыре стены – это четыре стороны света»[3]. Жилой дом «моделирует универсум»[4], домашнее пространство – это образ, в микрокосмическом масштабе воспроизводящий вселенную[5].

Как и космос в целом, Дом имеет свое антропоморфное измерение, моделируя не только вселенную, но и человека. Антропоморфное осмысление Дома встречается, например, у Зигмунда Фрейда. В одной из своих лекций по психоанализу он утверждает, что «единственно типичное, т.е. постоянное изображение человека в целом, представляет собой дом»[6]. К.Г. Юнг приводит пример сновидения, в котором дом выступает символом человеческой личности, а присутствующие в нем неизвестные жилые пространства обозначают «новую область интересов и поисков»[7]. Гастон Башляр пишет: «С погребом в качестве корня и гнездом на крыше онирически полный дом является одной из вертикальных схем человеческой психологии… Крыша символизирует голову сновидца, а также сознательные функции, тогда как погреб – бессознательное… Мы приведем массу доказательств интеллектуализации чердака, рационального характера крыши, очевидно, символа крова. Однако погреб столь отчетливо служит областью символов бессознательного, что сразу же становится очевидным, что ясность

---

[1] Башляр Г. Земля и грезы о покое. – М., 2001. – С. 103.
[2] Там же. – С. 114.
[3] Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 2005. – С. 49.
[4] Яковенко И.Г. Художественное сознание и городская среда (в их взаимодействии и созидании) // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т.В. Степугина. – М., 1996. – С. 23.
[5] Элиаде М. Священное и мирское. – М., 1994. – С. 35.
[6] Фрейд З. Введение в психоанализ : лекции. – М., 1989. – С. 171–172.
[7] Юнг К.Г. Подход к бессознательному // Юнг К.Г. Архетип и символ. – М., 1991. – С. 50.

жизни возрастает по мере того, как дом вырастает из земли»[1] (то есть поднимается по космической вертикали, удаляясь от нижнего – демонического – космического уровня и приближаясь к верхнему – сакральному). Как отмечает А.В. Иконников, жилище вождя в поселке именовалось «головой», в доме так называлось место главы семьи[2]. «Сам дом рассматривался как искусственное тело и вместе с тем – образ общества и его окружения»[3]. Трактовки дома как «образа общества» или, как пишет В.Я. Пропп, образа «социального устройства»[4] позволяют говорить о существовании не только антропоморфного, но и социоморфного кода прочтения образа домашнего пространства.

Дом, таким образом, представляет собой замкнутую, статичную, ограниченную со всех сторон пространственную структуру, имеющую мифологический статус Космоса. Он адекватен живущему в нем человеку и символически продолжает вовне человеческое тело. Дом включен в триаду важнейших пространственных образов «тело – космос – дом»[5].

Другим вариантом образа идеального космоса, наиболее пригодного для существования в нем человека и адекватного ему, является город. Согласно В.Н. Топорову, в мифологической перспективе город возник, когда человек был изгнан из Эдема: «С появлением города человек вступил в новый способ существования, который, исходя из прежних представлений и мерок, не мог не казаться парадоксальным и фантастическим. <…> Перспектива пути… к обретению нового рая… были связаны с незащищенностью, неуверенностью, падшестью, в известном смысле – богооставленностью и, наконец, с трудом – страданием… В феномене города [человек] нашел для себя наиболее адекватную форму существования»[6]. Связанные с городом праздничные

---

[1] Башляр Г. Земля и грезы о покое. – М., 2001. – С. 102.

[2] Иконников А.В. Город – утопии и реальное развитие // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т.В. Степугина. – М., 1996. – С. 75.

[3] Там же. – С. 75.

[4] См.: Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – М., 2000. – С. 272.

[5] Элиаде М. Священное и мирское. – М., 1994. – С. 109.

[6] Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. – М., 1987. – С. 121.

ритуалы часто «имитируют первый день творения космоса»[1]: поскольку город представлял собой модель космоса[2], его закладка символически уподоблялась сотворению мира[3].

В литературе, особенно в реалистической прозе XIX века, достаточно широко распространена традиция избирать местом действия романного повествования маленький провинциальный город. «Из разных жанров европейской литературы более других соотнесен с большим городом роман, что можно показать и на его истории. Западноевропейский роман возникает вместе с городом нового времени и становится его летописью»[4].

На основании реалистической романной традиции М.М. Бахтин выделяет такой тип пространственно-временной организации художественного текста, как замкнутый в себе хронотоп «провинциального городка», называя в качестве одной из основных черт данного хронотопа циклическое время: «Такой городок – место циклического бытового времени. Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся “бывания”. Время лишено здесь поступательного исторического хода, оно движется по узким кругам: круг дня, круг недели, круг всей жизни. <…> Это обыденно-житейское циклическое бытовое время. <…> Приметы этого времени просты, грубо-материальны, крепко срослись с бытовыми локальностями. <…> Это густое, липкое, ползущее в пространстве время. <…> Оно используется романистами как побочное время, переплетается с другими, не циклическими временными рядами или перебивается ими, часто оно служит контрастирующим фоном для событийных и энергических временных рядов»[5]. Эта повторяемость придает миру жителей города устойчивость и

---

[1] Хренов Н.А. Картины мира и образы города (психологические аспекты образования субкультур и их воздействие на художественную культуру города) // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т.В. Степугина. – М., 1996. – С. 33.

[2] См. об этом, например: Курганов Е. Мифология города и художественный текст // Курганов Е. Анекдот – символ – миф. Этюды по теории литературы. – СПб., 2002. – С. 7.

[3] Кириченко Е.И. Сакральный, государственный и социальный аспекты в градостроительстве // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т.В. Степугина. – М., 1996. – С. 92.

[4] Иванов В.В. К семиотическому изучению культурной истории большого города // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. – Тарту, 1986. – С. 22.

[5] Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин

стабильность, поскольку благодаря ей «повседневные размышления и деятельность становятся прагматическими»: «Рутинные функции освобождают человека от постоянной неуверенности или сомнений. Для социальных групп и институтов рутинизация означает “подчинение авторитету” как предварительное условие их “стабильности”»[1].

Закрытость городского пространства и циклический характер его пребывания во времени предполагают преемственность поколений, прочную и неизменную связь элементов, заполняющих городское пространство, наличие между ними системы сложившихся, иерархически выстроенных отношений, в которую включены и его жители. В.В. Иванов называет основным отличием города от поселения «полноту морфологического состава, где с каждой функцией соотнесен выделенный элемент города»: в большом городе находятся храм (религиозный центр), дворец (средоточие административной власти), крепость (военный опорный пункт), рынок, библиотека-архив[2]. Город «несет в себе закрепленную в социальных знаках информацию о разнообразных сторонах человеческой жизни, то есть является текстом»[3] и противостоит внешнему миру как не-тексту[4]. Это сближает город с домашним пространством. Не только дом, но и город обладает ярко выраженным признаком замкнутости, отграниченности от внешнего мира. Между внутренним миром города и миром внешним существует четкая граница, которая отделяет «свое» пространство от чужого, «освоенное» от неосвоенного; «в схеме “город” ↔ “мир” в качестве границы выступают стена и ворота, имеющие ясно выраженную пространственную характеристику»[5]. Город «замыкается на ворота не только в обычном

М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 280.

[1] Людтке А. Что такое история повседневности? Ее достижения и перспективы в Германии // Социальная история : ежегодник. – 1998/99. – М., 1999. – С. 82.

[2] Иванов В.В. К семиотическому изучению культурной истории большого города // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. – Тарту, 1986. – С. 8.

[3] Лотман Ю.М. Культура и информация // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 152.

[4] См.: Там же.

[5] Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 127.

реальном, но и в иносказательном смысле»[1]. Важнейшие архитектурные элементы городского пространства ориентированы на «создание именно барьеров, преград между разными пространствами – “своим”, освоенным человеком и служащим ему, и “чужим”, внешним, неизвестным, наполненным враждебными силами»[2]. Переход через эти «барьеры», выход литературного героя во внешний мир может стать катастрофой[3]. Как и в случае с пространством дома, пространство города с помощью границы структурирует образ мира в соответствии с оппозицией сакральное/профанное.

В рамках противопоставления своего и чужого пространство города маркируется как «свое». Осваивая пространство, человек заполняет его жизненно важными для него предметами и реалиями – делает его комфортным для существования, обустраивает его в соответствии со своими представлениями о мире. Вследствие этого пространству дома и города присуща высокая степень заполненности, повышенная насыщенность предметами при пониженной насыщенности событиями. «Повышенная насыщенность художественного пространства, как правило, сочетается с пониженной интенсивностью времени, и наоборот: слабая насыщенность пространства – с насыщенным событиями временем. Первый тип пространственно-временной организации изображенного мира – верный симптом внимания автора к сфере быта, устойчивому жизненному укладу»[4], – отмечает А.Б. Есин, подтверждая тезис о взаимосвязи циклического времени городского хронотопа с важнейшими свойствами его пространственной организации, в том числе с его цельностью, внутренним единством.

---

[1] Сайко Э.В. Природа взаимодействия города и искусства к исторической эволюции общества // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т.В. Степугина. – М., 1996. – С. 15.

[2] Бондаренко И.А. Иерархическая структура древнерусского города (в реализации идеи «вечной гармонии») // Там же. – С. 117.

[3] См.: Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М., 1988. – С. 271.

[4] Есин А.Б. Время и пространство // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 54–55.

Город на символическом языке – это «священный образ Вселенной»[1], «микрокосмическое отражение космических структур, созданное по плану и целенаправленно заложенное по координатам, в центре которого расположен земной эквивалент точки небесного вращения. Здесь часто находится святилище бога-защитника города или богоравного героя, местного божества в ранге царя»[2], функционально близкое очагу в домашнем пространстве. По наблюдению В.В. Иванова, город рассматривается как модель вселенной, а его организация отражает структуру мира в целом[3].

Кроме того, пространственный образ города, как и структура дома, может осознаваться как антропоморфный, поскольку «для ряда мифопоэтических традиций актуально представление о доме как о некоем внешнем отчуждаемом теле владельца дома, продолжающем свое неотчуждаемое тело»[4]. Наложение на образ города антропоморфного кода позволяет выявить следующее соответствие: на символическом языке его ритуальный центр – храм, место жертвоприношения, алтарь – «нередко изображается как детородное место, через которое обретается, рождается… богатство, обилие, потомство»[5]. По наблюдениям В.В. Иванова, «персонифицированное представление большого города (часто с опорой на грамматический род: *матушка-Москва* и т.п.) сохраняется до новейшего времени и в разговорной речи»[6]. Н.Н. Ерофеева на материале обрядового фольклора устанавливает символическое тождество между актами взятия города и добывания невесты[7].

Если закрытость городского пространства является гарантией

---

[1] Иванов В.В. К семиотическому изучению культурной истории большого города // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. – Тарту, 1986. – С. 10.

[2] Бидерманн Г. Город // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М., 1996. – С. 60.

[3] Иванов В.В. К семиотическому изучению культурной истории большого города // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. – Тарту, 1986. – С. 9.

[4] Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 266.

[5] Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. – М., 1987. – С. 129.

[6] Иванов В.В. К семиотическому изучению культурной истории большого города // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. – Тарту, 1986. – С. 16.

[7] Ерофеева Н.Н. К реконструкции архетипа исторического прототипа города (по материалам русского обрядового фольклора) // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т.В. Степугина. – М., 1996. – С. 269.

безопасности, то нарушение целостности внешней границы и, соответственно, открытость города могут вызывать к жизни негативный ассоциативный ряд: так, В.Н. Топоров (основываясь, в первую очередь, на материале Апокалипсиса) замечает, что открытый «на все четыре стороны» город – это «город-блудница»[1], «город проклятый, падший и развращенный, город над бездной и город-бездна, ожидающий небесных кар»[2], в библейском тексте – Вавилон, противопоставленный «деве» Иерусалиму. В.В. Иванов также отмечает «связь трагедии с мифологией раннего города. <…> Ориентированность трагедии на город …первоначально предполагала два города – “благочестивый” и “дурной”… Трагедия при этом связана с основанием города, включает славословие и городу, и героям – его основателям. Поэтому с противопоставлением двух древних городов, отраженных в греческом мифологическом эпосе и ранней трагедии, можно соотнести и дуализм двух братьев-близнецов, их основателей»[3]. В случае моделирования образа «дурного» города его пространству приписываются негативные характеристики, которые могут определить конфликтный характер взаимоотношений города и героя. Однако данная ценностная дифференциация является, по наблюдениям Е. Курганова, поздним явлением: в ранней мифологии города «дева» и «блудница» были двумя сторонами синкретического женского образа городского пространства[4].

Обозначенные пространственные единицы – дом (включая храм как его разновидность) и город – представляют собой образ космоса, противопоставленного хаосу за его пределами, и связаны с мифологией центра, противопоставленного периферии. По мнению В.Е. Хализева, актуальность этих пространственных образов в мировой литературе очень высока: «Тема Дома (в высоком смысле слова – как неустранимого

---

[1] Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. – М., 1987. – С. 128.

[2] Там же. – С. 122.

[3] Иванов В.В. К семиотическому изучению культурной истории большого города // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. – Тарту, 1986. – С. 14.

[4] Курганов Е. Мифология города и художественный текст // Курганов Е. Анекдот – символ – миф. Этюды по теории литературы. – СПб., 2002. – С. 8–9.

бытийного начала и непререкаемой ценности) настойчиво (чаще всего в напряженно драматических тонах) звучит и в романистике нашего столетия»[1]. В силу этого образы дома и города ценностно структурируют как пространство мифа, так и художественное пространство, в котором разворачивается сюжет литературного произведения.

* * *

Пространственная образность, которая запечатлена в немецком эмигрантском романе, транслирует ту картину мира, которая отличает эмигрантское сознание. Поэтому ее аналитика с неизбежностью должна опираться на характеристику тех повествовательных форм, в которых оно (эмигрантское сознание) выражает себя. В связи с этим мы кратко проясним те теоретические положения относительно субъектной организации произведения, на которые будем опираться. Основополагающим из них для нас является тезис о «неизбежной зависимости “картины мира” от своеобразия воспринимающего сознания»[2].

Принципиальная для изучаемого типа романа соотнесенность пространственной и субъектной организации наглядно прослеживается с опорой на категорию «точка зрения». С помощью этого понятия в литературной науке традиционно описывается соотношение позиции автора с позициями других субъектов сознания и речи в художественном произведении: героев, рассказчиков, повествователя[3].

В определении Н.Д. Тамарченко, «точка зрения в литературном произведении – положение “наблюдателя” (*повествователя, рассказчика*,

---

[1] Хализев В.Е. Теория литературы. – Изд. 2-е. – М., 2000. – С. 329.

[2] Тамарченко Н.Д. Точка зрения // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 431.

[3] См.: Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма : межвуз. сб. науч. тр. – Куйбышев, 1981. – С. 51; Тамарченко Н.Д. Точка зрения // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 425; Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М., 1972. – С. 20–32; Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М., 1995. – С. 207–212; Чернец Л.В. Композиция // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 130; Толмачев В.М. Точка зрения // Современное зарубежной литературоведение. Страны Западной Европы и США. – М., 1999. – С. 143.

персонажа) в изображенном мире (во *времени*, в *пространстве*, в социально-идеологической и языковой среде), которое, с одной стороны, определяет его кругозор – как в отношении “объема” (поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого; с другой – выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора»[1].

Автор, который «дает о себе знать прежде всего как носитель того или иного представления о реальности»[2], и близкий к нему повествователь, а также герои, являющиеся субъектами сознания в произведении, становится носителями определенной картины мира, ценностно- и пространственно-специфичной. О свойстве повествователя быть носителем и транслятором определенной картины мира пишет, например, В.Е. Хализев: «Речь повествователя обладает не только изобразительностью, но и выразительной значимостью; она характеризует не только объект высказывания, но и самого говорящего»[3]. «В любом эпическом произведении запечатлевается манера воспринимать действительность, присущая тому, кто повествует, свойственные ему видение мира и способ мышления»[4].

Важнейшим субъектом сознания и речи в литературном произведении является, помимо автора, герой. Принято считать, что в наибольшей степени раскрытию картины мира героя способствует использование «нейтральной», или «персональной» (в терминологии Ф.К. Штанцеля), повествовательной ситуации, «при которой повествователь стремится устранить себя даже из события рассказывания и сделать носителями точек зрения и слова самих героев»[5]. П. Лаббок в работе «Искусство романа» (1921) называет такой способ организации повествования «сценическим», так как «автор растворяет

---

[1] Тамарченко Н.Д. Точка зрения // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 430.

[2] Хализев В.Е. Теория литературы. – Изд. 2-е. – М., 2000. – С. 55.

[3] Хализев В.Е. Эпос // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 508.

[4] Там же.

[5] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 2 : Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М., 2004. – С. 134–135.

себя в Т.З. персонажа, ощущениях свидетеля “сцены”»[1].

Соответственно, анализ пространственной организации интересующего нас литературного материала будет связан и с выявлением тех субъектов речи и сознания, которые являются носителями тех или иных представлений о пространстве. При изучении пространства нас будут интересовать как собственно пространственные образы, так и те субъектные способы, посредством которых моделируется в произведении пространственная картина мира.

Пространство и время в литературном произведении, по словам Б.О. Кормана, «опосредованы субъектно, т.е. они даны через носителей сознания»[2]. Образы пространства существуют не сами по себе: они являются основой картины мира, носителем которой являются либо герои, либо рассказчик, автор или повествователь. Пространственные модели мира, присутствующие в произведении, являются продуктом сознания соответствующего субъекта. В силу этого пространственная картина мира, запечатленная в произведении, проявляет себя в слове (прямой, а также несобственно-прямой речи) героя, рассказчика, повествователя; наличие нескольких субъектов сознания делает возможным появление в произведении нескольких пространственных образов мира. Их соотношение друг с другом, оценочные противопоставления позволяют реконструировать и авторскую точку зрения.

Многие исследователи настаивают на том, что субъектная организация произведения выполняет жанрообразующие функции. Н.Л. Лейдерман связывает отношения «между субъектами речи и субъектами сознания, между субъектами и предметным миром данного произведения»[3] с

---

[1] Толмачев В.М. Точка зрения // Современное зарубежной литературоведение. Страны Западной Европы и США. – М., 1999. – С. 144.

[2] Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма : межвуз. сб. – Куйбышев, 1981. – С. 52.

[3] Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – С. 119.

«руководящим принципом жанровой формы»[1]. В.В. Прозоров «различные формы присутствия автора в тексте» предлагает объяснять его родовой и жанровой принадлежностью[2].

Н.Л. Лейдерман приводит следующий пример обозначенной взаимосвязи (когда «каждый жанр генетически связан со своей, так сказать “типовой”, субъектной организацией»[3]). Для «канонических образцов рассказа (у Боккаччо, Чосера, у Пушкина, Гоголя, Лермонтова)» характерен «персонифицированный рассказчик», который «структурно необходим»[4].

Субъектная организация произведения тесно связана с другими носителями жанра. В частности, Б.О. Корман отмечает ее взаимосвязь с сюжетом: «Важнейшим внесубъектным средством выражения авторской позиции является сюжетно-композиционная организация произведения, воспроизводящая развитие действия»[5]. Кроме того, не менее важна связь субъектной организации с пространственными категориями, которая выражается не только и не столько в различных формах пространственной закрепленности точки зрения, сколько в том, что субъект сознания является носителем определенных пространственных представлений, значимых для задания координат художественной реальности.

1.2. Соотношение пространства и сюжета. Сюжет как «носитель жанра»

Взаимозависимость сюжета и пространственно-временной организации произведения неоднократно отмечалась теоретиками литературы. Так, Н.Д. Тамарченко считает художественное пространство и время «условиями, *определяющими характер событий и логику их следования друг за другом*»[6] (выделено мной. – *А.П.*). «От структурных особенностей пространства и

---

[1] Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – С. 119.

[2] Прозоров В.В. Автор // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 15.

[3] Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – С. 120.

[4] Там же.

[5] Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М., 1972. – С. 51.

[6] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004. – С. 178.

времени, являющихся одновременно и “вместилищем” изображенных людей и предметов, и специфическим образно-понятийным “языком” для выражения особых жизненно-ценностных отношений», зависят «и “событие рассказывания”, и система персонажей, и отношения между всеми компонентами произведения в целом»[1]. Некоторые дефиниции сюжета включают в себя прямые отсылки к пространственным категориям – так выглядит, например, определение В.Е. Хализева: «Словом “сюжет” …обозначается цепь событий, воссозданная в литературном произведении, т.е. жизнь персонажей в ее пространственно-временных изменениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах»[2]. М.М. Бахтин также подчеркивает, что выделенные им хронотопы имеют «с ю ж е т н о е значение. Они являются организационными центрами основных сюжетных событий романа. В хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы. Можно прямо сказать, что им принадлежит основное сюжетообразующее значение»[3]. Наконец, сюжет, по словам В.Е. Хализева, «запечатлевает картину мира»[4], то есть сюжетная организация «работает» на выполнение тех же функций, что и образы пространства. Их тесную взаимосвязь можно проследить на материале того, как функционируют в литературном произведении некоторые категории – например, категория события.

Ю.М. Лотман определяет сюжетное событие как «перемещение персонажа через границу семантического поля»[5], 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

---

[1] Лавлинский С.П. Технология литературного образования. – М., 2003. – С. 280.

[2] Хализев В.Е. Теория литературы. – Изд. 2-е. – М., 2000. – С. 214.

[3] Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 282.

[4] Хализев В.Е Сюжет // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 382.

[5] Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 1998. – С. 223.

препятствиях к ее достижению)»[1]. В свете такой концепции события Лотман выделяет в «текстах с отчетливо выраженной сюжетностью» два типа персонажей – «неподвижные, закрепленные за какой-либо ячейкой этого континуума, и подвижные. Первые не могут менять свое окружение, функции вторых именно в движении – из одного окружения в другое. <…> Неподвижные герои являются персонифицированными обстоятельствами, представляя собой лишь имя своего окружения»[2]. Пространственная обусловленность сюжета объясняется у Лотмана следующим образом: «Именно потому, что в структуру любой модели культуры входит невозможность проникновения через границу, наиболее типичным построением сюжета является движение через границу пространства. *Схема сюжета возникает как борьба с конструкцией мира*»[3]. Сюжетное событие – это перемещение героя в качественно другое пространство, ядро события – переход границы, и в этом смысле пространственная организация текста может становиться определяющей по отношению к его сюжету.

Событие как пересечение границы – феномен, сформировавшийся в рамках циклического сюжета. Точнее, именно «изгибание» ряда (характерного для предшествующего, кумулятивного типа сюжета) в цикл стало моментом появления циклического сюжета: «Известные нам связные изложения мифов начинаются с того, что герой *пересекает пространственно-топологическую границу между мирами*… Теперь именно *пересечение такого рода границы, а не простая смена форм, становится сюжетным событием*»[4].

Понятие «циклического сюжета». Для анализа сюжетной организации немецкого эмигрантского романа одной из наиболее важных категорий сюжетологии является циклический сюжет. Этот тип сюжета сформировался

---

[1] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004. – С. 184.

[2] Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 117.

[3] Там же. – С. 128.

[4] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 2 : Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М., 2004. – С. 64.

в эпоху синкретизма и представляет собой, по С.Н. Бройтману, второй в исторический перспективе сюжетный вид: более древним является сюжет кумулятивный[1]. Циклический характер носит ряд мифологических и фольклорных сюжетов. Первые были изучены О.М. Фрейденберг, вторые – В.Я. Проппом; в работах обоих исследователей описан один и тот же сюжетный инвариант – «путешествие туда и обратно»[2]. «Циклический сюжет был схемой-архетипом, которая организовывала событийную структуру и самого мифа, и эпоса, и сказки, и драмы, и даже античного романа»[3]. По мнению В.Е. Хализева, этот тип сюжета «наиболее глубоко укоренен в многовековой истории всемирной литературы»[4]; они «выявляют конфликт в его устремленности к разрешению и исчезновению: от *завязки* действия к *развязке*»[5]. Свою значимость такие сюжеты сохраняют и в последниедва столетия, когда становится все более представленным в литературе «неканоническое сюжетосложение»[6].

По Ю.М. Лотману, «в сфере культуры первым этапом борьбы с “концами” является циклическая модель, господствующая в мифологическом и фольклорном сознании»[7]; идею цикличности породила «необходимость примирить недискретность бытия с дискретностью сознания и бессмертие природы со смертностью человека»[8].

Основой данного типа сюжета Бройтман называет «трехчленную циклическую схему “потеря-поиск-обретение”»[9], которую он обнаруживает, например, в древнем и античном эпосе, где «исходным сюжетным событием

---

[1] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 2 : Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М., 2004. – С. 63.

[2] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004. – С. 199.

[3] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 2 : Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М., 2004. – С. 66.

[4] Хализев В.Е. Сюжет // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 384.

[5] Там же.

[6] См.: Там же. – С. 90.

[7] Лотман Ю.М. Смерть как проблема сюжета // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. – С. 419.

[8] Там же.

[9] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 2 : Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М., 2004. – С. 66.

является потеря героем страны и жены… Затем следует процессуально развернутый поиск… Кульминационным моментом поисков является бой героя с антагонистом, происходящий в “чужом” мире, то есть за чертой топологической границы. Завершается эпопея “обретением” – победой героя, обретением страны-жены и обратным пересечением топологической границы»[1]. В более поздних произведениях эта схема может быть «интериоризована»: в таком случае в роли исходной потери выступает «эмпирическая утрата смысла жизни»[2], а «обретенный рай» – это «не только внешнее по отношению к герою пространство, но и внутреннее пространство души»[3].

Волшебная сказка, по С.Н. Бройтману, тоже имеет своей завязкой нарушение равновесия – «недостачу». Постоянные функции сказки, описанные В.Я. Проппом, могут быть разделены на три основных группы: «после “беды” следует реакция героя – поиски с обязательным обретением в финале»[4].

Циклический сюжет волшебной сказки подробно изучен В.Я. Проппом, который анализирует данную проблему в «синхронном» («Морфология волшебной сказки») и «диахронном», историческом («Исторические корни волшебной сказки») аспекте. Рассматривая сюжетную схему фольклорной сказки в монографии «Исторические корни волшебной сказки», Пропп выводит ее происхождение из обряда инициации, в ходе которого «мальчик… умирал и затем вновь воскресал уже новым человеком. Это – так называемая временная смерть. Смерть и воскресение вызывались действиями, изображавшими поглощение, пожирание мальчика чудовищным животным. <…> Другая форма временной смерти выражалась в том, что мальчика символически сжигали, варили, жарили, изрубали на куски и вновь

---

[1] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 2 : Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М., 2004. – С. 66.

[2] Там же. – С. 182.

[3] Там же. – С. 183.

[4] Там же. – С. 66.

воскрешали»[1]. Посвящаемый «якобы шел на смерть и был вполне убежден, что он умер и воскрес»[2]. Тридесятое царство, куда отправляется герой, представляет собой «иной», потусторонний мир, царство мертвых[3], возвращение оттуда обретает статус воскресения из мертвых. Такой сюжетный инвариант однозначно свидетельствует о том, что сказка ориентирована на восстановление нарушенного порядка в изображаемом в ней мире, «обретение», которое должно следовать за «потерей» и «поисками».

В другой своей работе – «Морфология волшебной сказки» – Пропп разлагает сказочный сюжет на его элементарные составляющие – «функции» (под «функцией» Пропп понимает «поступок действующего лица с точки зрения его значения для хода действия»[4]), общим количеством 31[5]. В этом перечне ряд функций служит для того, чтобы «компенсировать», «погасить» негативные функции, расположенные выше по списку: таковы пары «недостача» и «ликвидация недостачи», «трудная задача» и «решение», «запрет» и «нарушение запрета», «отправка» и «возвращение» и др. На это обратили пристальное внимание французские структуралисты, занимавшиеся осмыслением трудов Проппа. «Функции», на которые Пропп раскладывает сказочный сюжет, отмечает Клод Бремон, «могут быть распределены попарно или по триадам»[6]; возможность такого попарного упорядочивания признавал и сам Пропп, хотя и настаивая на том, что подобные пары не составляют единой функции[7]. Циклический характер сюжета волшебной сказки проявляет себя в последовательной «компенсации» негативных

---

[1] Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – М., 2002. – С. 39.

[2] Там же. – С. 40.

[3] Там же. – С. 242, 250, 257.

[4] Пропп В.Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки (Ответ К. Леви-Строссу) // Семиотика : антология / сост. Ю.С. Степанов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. ; Екатеринбург, 2001. – С. 462.

[5] См.: Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. – М., 2001. – С. 26–61.

[6] Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М., 2000. – С. 239. О том же говорится в статье: Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа // Там же. – С. 127, 131–132.

[7] См.: Пропп В.Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки (Ответ К. Леви-Строссу) // Семиотика : антология / сост. Ю.С. Степанов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. ; Екатеринбург, 2001. – С. 464.

функций из первой части списка позитивными из второй части.

Работы Проппа, которого Ц. Тодоров называет «пионером структурного анализа повествования»[1], дали толчок попыткам «построения общей теории “повествовательности” (фр. narrativité)»[2], выделения сюжетных функций не только в фольклорных, но и в литературных произведениях. Р. Барт называет выделенные В.Я. Проппом функции «дистрибутивными», подразумевая при этом, что они «коррелируют с единицами того же самого уровня»[3]; это синтагматическая корреляция, предполагающая наличие метонимических отношений между различными компонентами сюжета[4]. Барт говорит о том, что функции «дистрибутивного» типа имеют тенденцию образовывать пары, в которых вторая функция – «коррелят» первой – дополняет, завершает или компенсирует ее: «Покупка револьвера имеет в качестве коррелята момент, когда из него выстрелят (а если персонаж не стреляет, то это превращается в знак его слабоволия и т.п.); снятие телефонной трубки коррелирует с моментом, когда ее положат на место; появление попугая в комнате Фелисите коррелирует с эпизодом набивки чучела, со сценами поклонения ему и т.п.»[5]. При таком рассмотрении повествовательный текст – точнее, определенная группа повествовательных текстов – предстает как имеющая в некотором смысле «симметричное» строение, которое характерно, отмечает Барт, в первую очередь для народных сказок[6]. А.Ж. Греймас, ссылаясь на Э. Сурьо, указывает на существенное сходство результатов интерпретации сюжета народной сказки и сюжета театрального произведения[7], что свидетельствует об их принадлежности к корпусу произведений с «симметричным», «компенсирующим» сюжетным строением, в которых

---

[1] Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М., 1997. – С. 9. О том же пишет Е.М. Мелетинский: «“Морфология сказки” …послужила началом структурной фольклористики» (Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М., 1986. – С. 9).

[2] Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. – М., 1976. – С. 272.

[3] Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М., 2000. – С. 205.

[4] Там же. – С. 206.

[5] Там же. – С. 205.

[6] Там же. – С. 206.

[7] Греймас А.Ж. Размышления об актантных моделях // Греймас А.Ж. Структурная семантика: поиск метода. – М., 2004. – С. 253.

«почти совершенно спокойной ситуации начала соответствует почти совершенная устойчивость конца… в промежутке между ними что-то происходит. Мы уже знаем это “что-то”, происходящее в середине повествования; но само повествование будет черпать свой смысл только в устойчивых состояниях начала и конца»[1].

К идее «симметричного» устройства сказочного сюжета обращается А.Ж. Греймас в работе «В поисках трансформационных моделей». Основываясь на монографии В.Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки», Греймас стремится систематизировать («редуцировать») выделенные Проппом сюжетные функции сказки путем объединения их в семантически связанные друг с другом пары[2]. В результате «редуцирования» образуются, например, такие пары функций, как запрет/нарушение запрета, назначение испытания/противостояние испытанию и т.п.[3]. Сюжет волшебной сказки в интерпретации Греймаса строится по принципу симметрии функций «негативных» и компенсирующих их «позитивных»: «Весь этот фрагмент является последовательностью несчастий, заявляющих о себе в результате нарушения установленного порядка, и что, следовательно, он предстает как негативная серия, которой, по принципу симметрии, должна была бы соответствовать позитивная серия»[4]. Начальный фрагмент повествования выступает, по наблюдениям Греймаса, как серия лишений, выпавших на долю героя, а финальный фрагмент состоит из параллельной серии приобретений, осуществленных им[5]. Смысл сказочного сюжета состоит, по Греймасу, в «аннулировании пагубных последствий лишения»[6], причем такой ход развития событий предопределен самой структурой повествования: «Как только появляется эта негативная сема, повествование стремится

---

[1] Греймас А.Ж. В поисках трансформационных моделей // Греймас А.Ж. Структурная семантика: поиск метода. – М., 2004. – С. 299.
[2] Там же. – С. 281.
[3] Там же.
[4] Там же. – С. 288.
[5] Там же. – С. 290.
[6] Там же. – С. 292.

обнаружить сему позитивную – ликвидацию нехватки»[1].

Описанное движение сказочного сюжета – от возникновения «нехватки» (в оригинальной терминологии Проппа – «недостачи») к ее «ликвидации» – определяется категорией «порядка»: «Исходной точкой являются констатация некоего существующего порядка и потребность в его обосновании, в разъяснении этого порядка. Порядок, который существует и который превосходит человека, поскольку это порядок либо социальный, либо природный (существование дня и ночи, лета и зимы, мужчин и женщин, молодых и старых, земледельцев и охотников и т.п.), оказывается объясненным на уровне человека: поиск, испытания – это формы человеческого поведения, устанавливающие тот или иной порядок. Посредничество повествования состоит в “гуманизации мира”, в придании ему индивидуального и событийного измерения. Мир становится оправданным человеком, а человек оказывается вписанным в этот мир»[2].

Ход сюжета волшебной сказки – от нарушения порядка в мире к его восстановлению – повторяет сюжетный инвариант мифа, трагедии, древнего эпоса. Как отмечает К. Бремон, теоретические построения Греймаса представляют собой «логическую по своему происхождению модель, гарантирующую применимость этой конструкции к любому типу повествовательных текстов»[3]. По словам Бремона, эта модель может быть экстраполирована и на несказочные повествовательные тексты[4]; сам Пропп также замечает, что «метод изучения повествований по функциям действующих лиц окажется полезным и для изучения повествовательных жанров не только фольклора, но и литературы»[5]. С.Н. Бройтман в своей «Исторической поэтике», как уже упоминалось, перечисляет в качестве

---

[1] Греймас А.Ж. В поисках трансформационных моделей // Греймас А.Ж. Структурная семантика: поиск метода. – М., 2004. – С. 298.

[2] Там же. – С. 307.

[3] Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М., 2000. – С. 246.

[4] См.: Там же.

[5] Пропп В.Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки (Ответ К. Леви-Строссу) // Семиотика : антология / сост. Ю.С. Степанов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. ; Екатеринбург, 2001. – С. 471.

репрезентантов циклического сюжета не только волшебную сказку, но и мифологическое сказание, древний и античный эпос, древнегреческую трагедию.

Бройтман называет основой циклического сюжета *коллизию*: «Коллизия как основа сюжета представляет собой временное нарушение равновесия *сил*: весь сюжет… может рассматриваться как результат такого нарушения, экспансии одной из сторон мира, которая персонифицируется в одном или нескольких персонажах и вызывает опять-таки персонифицированный (воплощенный в герое и его действиях) “ответ” противоположной стороны. <…> Из этого видна справедливость мнения Гегеля, по словам которого, коллизия – такое нарушение, “которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено…”»[1]. Этому «нарушению» соответствует первая, а «устранению» – вторая группа функций-коррелятов.

Симметричное построение циклического сюжета обеспечивает реализацию модели «путешествия туда и обратно», в которой «обретение» – это в пространственном отношении обязательно возвращение в исходную точку. Это справедливо для всех жанров, в основе которых находится циклическая схема: в волшебной сказке функция «возвращение» обязательно присутствует как коррелят «отлучки»[2]; в эпосе обретение героем страны и жены также связано с «обратным пересечением топологической границы»[3]. Неразрывная связь «обретения» с возвращением в исходную точку проговаривается и у Проппа, и у Греймаса, и у Бройтмана.

Присутствующий в циклической модели момент «возвращения» («обретения») получил особое теоретическое осмысление. В.Е. Хализев в «Теории литературы» оговаривает: «Событийные ряды, по Греймасу, осуществляют *медиацию* (обретение мира, середины, центральной позиции),

---

[1] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004. – С. 193.

[2] Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. – М., 2001. – С. 43.

[3] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 2 : Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М., 2004. – С. 66.

которая, заметим, сродни катарсису»[1].

Понятие «катарсиса». В античной обрядности понятие «катарсис» использовалось для обозначения жертвоприношения животного, которое наделялось значением искупительной жертвы. Это обряд имеет охотничьи корни; «в последующий период начинает казаться, что животное-то и приносит это возрождение из смерти; и приносит его в актах смерти собственной, избавляя от нее весь коллектив (агнец, искупительная жертва)»[2]. Такого рода жертва, одной из вариаций которой являлся «козел отпущения», часто персонифицировала прошедший год и в силу этого становилась ключевой фигурой различных ритуалов ежегодного обновления[3]. Все события в пределах мифологической картины мира катарсически ориентированы, поскольку «миф непосредственно запечатлевает всеобщий мировой Порядок, кругооборот мировой Логики, Иерархию мироздания, присутствующую в каждом элементе целого бытия»[4]. По Фрейденберг, именно из ритуально-мифологического комплекса ежегодного очищения мира от скверны впоследствии и вырастает катарсис древнегреческой трагедии[5] – приведение мира в порядок путем очищения его от совершенного героем преступления или ошибки.

Если в архаической картине мира идея катарсиса связана с календарным циклом и ежегодным обновлением мира, то в структуре древнегреческой трагедии катарсис становится событием однократным, представляя собой третье звено в цепочке «потеря – поиск – обретение».

Трагедия в Древней Греции вырастает из архаического мировоззрения и строится вокруг упомянутых выше ритуалов обновления и очищения мира посредством принесения в жертву носителя скверны. Восприятие этой

---

[1] Хализев В.Е. Теория литературы. – Изд. 2-е. – М., 2000. – С. 219. В.Е. Хализев ссылается на перевод Т. Цивьян; в цитируемом нами издании Греймаса (пер. Л. Зиминой) понятие «медиация повествования» передано как «посредничество повествования».

[2] Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. – С. 153.

[3] Там же. – С. 154.

[4] Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург, 1997. – С. 17.

[5] См.: Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. – С. 155.

сюжетной модели трагедии было впервые проанализировано Аристотелем в его трактате «Поэтика», в котором он терминологически обосновал понятие «катарсис» как комплекс зрительских эмоций, сопровождающий в цепи сюжетных событий то, что мы называем «обретением».

Факторами, вызывающими катарсис, Аристотель считал «страх» (φόβος) и «жалость» (ἐλέος): «Страшное и жалкое может быть произведено театральной обстановкой, но может также возникать и из самого состава событий, что имеет преимущество и составляет признак лучшего поэта. Именно: надо и вне представления на сцене слагать фабулу так, чтобы всякий, слушающий о происходящих событиях, содрогался и чувствовал сострадание по мере того, как развертываются события»[1] (пер. В.Г. Аппельрот). Вслед за Аристотелем «катарсис» понимался рядом исследователей как феномен рецептивного плана: субъектом катарсиса становился зритель трагедии. Л.С. Выготский утверждал, «что катарсис является своего рода “разрядкой” – освобождением от негативной эмоции, которую способен вызвать предмет изображения»[2]. По наблюдению Т.А. Миллер, «в комментарии Маджи “катарсис” объяснялся как очищение с помощью страха и жалости человеческой души от смущающих ее аффектов. <…> Робортелло, первый комментатор “Поэтики”, утверждал, что страх, которым вызывается катарсис, – это страх зрителя за себя, боязнь, чтобы с ним не случилось то, что он видит на сцене»[3]. В ряду таких «рецептивных» трактовок катарсиса в XIX веке выделилось «медицинское» направление: так, в работе Я. Бернайса «отвергались известные толкования “катарсиса” как нравственного очищения и приводились доводы в пользу медицинского понимания этого слова как “нервной разрядки”, “облегчения”»[4].

В рамках другой группы трактовок, «катарсис», как пишет Т. А. Миллер,

---

[1] Аристотель. Об искусстве поэзии / пер. с древнегреч. В.Г. Аппельрота // Аристотель. Поэтика. – М., 1957. – С. 82.

[2] Хализев В.Е. Теория литературы. – Изд. 2-е. – М., 2000. – С. 81.

[3] Миллер Т.А. Аристотель и античная литературная теория // Аристотель и античная литература. – М., 1978. – С. 10.

[4] Там же. – С. 12.

связывался «со свойствами самой действительности, с возможными жизненными ситуациями, воспроизводимыми на сцене, или, скажем мы, с общей взаимосвязью частей внутри целого. И благодаря этому он получил возможность построить свою собственную “модель” судьбы трагического героя»[1].

Именно в таком понимании аристотелевский теоретический конструкт «катарсис» был впоследствии востребован рядом исследователей; поэтому появился ряд терминов, несущих в большей или меньшей степени ту же смысловую нагрузку. Сюжетная схема древнегреческой трагедии, в основе которой лежит циклическая модель, была выявлена рядом позднейших исследователей и на материале ряда нетрагических и даже недраматических жанров. Н.А. Литвиненко отмечает, что катарсис «утратил обязательную связь с жанровой формой трагедии, которая была обозначена “Поэтикой”»[2]. По наблюдениям автора цитируемой статьи, такое «содержательное» (а не «рецептивное») понимание катарсиса закрепилось в отечественной науке не в последнюю очередь благодаря работам В.Е. Хализева: «В.Е. Хализев полагает, что “катарсическое начало” неизменно присутствует в произведениях искусства, которые стали “вечными спутниками человеческого духа” и воплощают “веру художника в вечную сохранность и неистребимость ценностей, прежде всего нравственных”. Литературовед видит в катарсисе неотъемлемое свойство “канонических”, “традиционных” сюжетов…»[3]. В западной науке Н.А. Литвиненко обнаруживает схожие тенденции: так, у Ж. Женетта катарсис тоже рассматривается «как компонент структуры»[4], а его «проблемно-тематические, структурные элементы» – как «присущие не только трагедии»[5].

---

[1] Миллер Т.А. Аристотель и античная литературная теория // Аристотель и античная литература. – М., 1978. – С. 82–83.

[2] Литвиненко Н.А. Феномен катарсиса: современные подходы // Филология в системе современного университетского образования. – Вып. 7. – М., 2004. – С. 3–12. – URL: http://www.philology.ru/literature1/litvinenko-04.htm (дата обращения: 3.05.2015).

[3] Там же.

[4] Там же.

[5] Там же.

Все сказанное позволяет установить терминологическую синонимию между аристотелевским понятием «катарсис» и его аналогами в позднейших эстетических трудах. Сема потери в литературоведении получила множественное терминологическое обозначение: «нехватка», «недостача», «расторжение договора»[1], «нарушение установленного порядка», «нарушение равновесия»[2], «коллизия», «отклонение от нормы», «нарушение». Сема обретения, в свою очередь, нашла свое выражение в таких понятиях, как «ликвидация нехватки (недостачи)», «гуманизация мира», «оправдание мира», «компенсация», «восстановление договора», «устранение нарушения», «медиация» и, наконец, «катарсис».

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»[3]. В драматических и эпических произведениях конфликт носит внутрисюжетный характер[4]. Такого рода «сюжеты с обильными перипетиями и умиротворяющей развязкой (или эпилогом) воплощают представление о мире как о чем-то устойчивом, определенно-твердом, но вместе с тем не окаменевшем, исполненном движения (более колебательного, нежели поступательного), – как о надежной почве, подспудно и глухо сотрясаемой силами хаоса. Сюжеты, где присутствуют перипетии и гармонизирующая развязка, воплощают глубокие философические смыслы и запечатлевают видение мира, которое принято называть классическим»[5]. По мнению Хализева, все «традиционные сюжеты катарсичны»[6]; исходя из логики приводимых рассуждений, можно заключить, что здесь имеется в виду циклический характер традиционных сюжетов.

---

[1] Греймас А.Ж. В поисках трансформационных моделей // Греймас А.Ж. Структурная семантика: поиск метода. – М., 2004. – С. 283.

[2] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 2 : Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М., 2004. – С. 66.

[3] Хализев В.Е. Теория литературы. – Изд. 2-е. – М., 2000. – С. 217.

[4] Там же. – С. 217.

[5] Там же. – С. 221.

[6] Там же. – С. 226.

Однако в XIX–XX вв. в литературе начинают формироваться «неканонические сюжеты»; менялась и художественно запечатлеваемая картина мира: «человеческая реальность все рельефнее представала в ее далеко не полной упорядоченности, а в ряде случаев, особенно характерных для XX в. (вспомним Ф. Кафку), как хаотическая, абсурдная, сущностно негативная»[1]. Отсутствие катарсиса, как правило, связывается с «безусловным скепсисом и тотальной иронией»[2], «радикальным неприятием мира»[3]. Катарсис перестает быть необходимым структурным компонентом сюжета повествовательного и драматического произведения, «цикл оказался разомкнутым в многомерный и вероятностно множественный становящийся ряд»[4].

Категория «мир героя». Условием завершения романного сюжета «обретением» может стать наступление порядка не в мире в целом, а в частном мире отдельного героя (героев) произведения, что связано с вниманием романа к частной жизни и судьбе частного человека[5]. Романный герой, по И.В. Силантьеву, имеет «собственно личную, т.е. частным, необязательным образом сложившуюся судьбу»[6].

Категория «мир героя» является частью используемого в работе литературоведческого терминологического аппарата. Так, Б.О. Корман отмечает следующую закономерность: «Вне зависимости от того, по какому из двух признаков: субъектному или объектному – выделяются единицы с<южета>, за последовательностью этих единиц всегда стоит некий субъект

---

[1] Хализев В.Е. Теория литературы. – Изд. 2-е. – М., 2000. – С. 225.

[2] Там же. – С. 81.

[3] Там же.

[4] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 2 : Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М., 2004. – С. 304.

[5] См.: Хализев В.Е. Теория литературы. – Изд. 2-е. – М., 2000. – С. 326.

[6] Силантьев И.В. Сюжет как фактор жанрообразования в средневековой русской литературе. – Новосибирск, 1996. – С. 5. Е.М. Мелетинский отмечает, что именно внимание романного жанра к судьбе «частного» человека отличает его от героического эпоса, легенды, исторического предания, дидактических жанров и т.д., но в известной степени сближает с фольклорной сказкой: «Роман в отличие от эпоса разделяет со сказкой и специфический интерес к формированию и судьбе (испытаниям и приключениям) отдельной личности, но гораздо больше, чем сказка, ориентирован на изображение “частной жизни” и личности, достаточно эмансипированной от эпического фона» (Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М., 1986. – С. 124).

сознания. Иными словами, с<южет> всегда субъектно значим»[1]. Этот постулат связывает сюжетостроение литературного произведения с категорией «мир героя» в том смысле, что «субъектом сознания», из перспективы которого сюжет обретает целостность и завершенность, в повествовательных текстах очень часто является герой.

Концентрация исследовательского интереса на категории «мир героя» связывается с рассмотрением персонажей произведения как «живых людей, находящихся в определенных условиях места и времени, совершающих поступки и т.д.»[2]; при этом «мир героя» не перестает быть эстетическим объектом[3]. 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 (повествователя, читателя), изображенный мир “реален” и ценности его соотносятся с целями героя»[4].

Рассмотрение взаимодействия пространства с романным сюжетом в свете категории «мир героя» правомерно уже исходя из факта опосредованности пространства и времени в литературном произведении: они «опосредованы субъектно, то есть… даны через носителей сознания. Опосредованность эта имеет двоякий характер: во-первых, у носителя сознания есть некое представление (иногда смутное, иногда определенное) о времени и пространстве, и, во-вторых, каждый субъект сознания всегда вмещен в известные пространственно-временные границы. Соотношение представлений субъекта о времени и пространстве, с одной стороны, с пространственно-временными границами, в которые он вмещен, с другой,

---

[1] Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма : межвуз. сб. – Куйбышев, 1981. – С. 50.

[2] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004. – С. 172.

[3] Там же. – С. 173.

[4] Там же. – С. 177.

является одним из существенных средств характеристики субъекта сознания»[1].

Взаимное наложение категорий «катарсис» и «мир героя» позволяет определить «катарсис» (применительно к изучаемому материалу) как гармонизацию и гуманизацию мира героя – субъекта сознания в произведении. 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 завершения «потери» и «поисков» романного сюжета «обретением». Поэтому имеет смысл разделение сюжетных линий на такие, в рамках которых частный мир одного или нескольких героев претерпевает нарушение порядка, а затем – его восстановление, и сюжетные линии, в которых порядок в мире героя нарушается, но последующими событиями это нарушение никак не компенсируется.

Понятие «порогового» («переломного») хронотопа. Обращение к категории «катарсиса» позволяет поставить вопрос о пространственной обусловленности данного сюжетного компонента.

В отношении пространственной организации образцов жанра немецкого эмигрантского романа можно предположить, что для некоторых из них характерно присутствие (а для других – семантически нагруженное отсутствие) некоторого участка пространства, который носит рубежный характер. Попадание героя в это рубежное пространство кардинальным образом меняет его 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

---

[1] Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма : межвуз. сб. – Куйбышев, 1981. – С. 52.

кризиса и жизненного перелома»[1]. Именно комплекс сюжетных событий, локализованных в данном типе пространства и детерминированных его «переломным» характером, допустимо обозначить, на наш взгляд, термином «катарсис».

Наличие или отсутствие катарсиса в сюжете произведения рассматривается в нашей работе как прямое следствие наличия или отсутствия в художественном пространстве «порогового» хронотопа – пространственной структуры особого типа, которая носит рубежный характер и заставляет героя переживать определенные метаморфозы, в результате чего ликвидируется возникшая в начале «нехватка».

В монографии Н.Л. Лейдермана жанрообразущий потенциал сюжетной организации произведения не выделен в качестве отдельного «носителя жанра», и В. Козлов в своей рецензии отмечает: «Сюда, правда, напрашивается еще и сюжетология, пространство которой не покрывается субъектной и пространственно-временной организацией»[2]. В связи с этим стоит отметить, что существуют исследования, в которых именно сюжет – вне его обусловленности пространственно-временной-организацией – трактуется как ключевой «носитель жанра». Такова работа И.В. Силантьева «Сюжет как фактор жанрообразования в средневековой русской литературе», где выстраивается типология большого количества содержательно сходных текстов: доказывается, что произведения с авантюрным сюжетом могут быть квалифицированы как принадлежащие к романному жанру, а с житийным сюжетом – к жанру агиографии[3]. Наличие же в одном произведении двух параллельно разворачивающихся сюжетов, житийного и авантюрного, позволяет говорить о жанровом взаимодействии. Такой же логикой руководствуется Н.Д. Тамарченко, который разграничивает схожие по объему эпические жанры – новеллу и повесть – именно на основании разного

---

[1] Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 280.

[2] Козлов В. Н.Л. Лейдерман. «Теория жанра» // Вопросы литературы. – 2012. – № 4. – С. 508.

[3] Силантьев И.В. Сюжет как фактор жанрообразования в средневековой русской литературе. – Новосибирск, 1996. – С. 11–12.

сюжетостроения: для новеллы характерен кумулятивный сюжет, в то время как повесть отличает либо циклическое построение сюжета, либо сочетание циклического сюжета с кумулятивным[1].

Однако предложенная Н.Л. Лейдерманом формулировка «сюжет как часть пространственно-временной организации»[2] в полной мере соответствует методологическим установкам нашего исследования, в рамках которого элементы сюжета рассматриваются именно в их взаимосвязи с пространственной организацией и в качестве ее «части» также выполняют жанрообразующую функцию.

* * *

С нашей точки зрения, именно выделенные в предшествующих разделах «носители жанра» являются важнейшими составляющими «внутренней меры» жанра немецкого эмигрантского романа. Понятие «внутренней меры» было предложено Н.Д. Тамарченко в качестве альтернативы понятию «канон», которое используется для описания «универсальной модели жанровой структуры»[3] и применяется к литературе эпохи эйдетической поэтики (рефлексивного традиционализма). Для неканонических жанров, которые возникли или приобрели ведущую роль в эпоху поэтики художественной модальности, «“порождающая модель” данного, продолжающего традицию произведения *не была тождественна структурной основе произведения-образца*, выделенной путем наблюдения и описания»[4]. «Внутренняя мера» для неканонических жанров, «в отличие от канона, не является готовой структурной схемой, реализуемой в любом произведении данного жанра, а может быть лишь *логически реконструирована на основе сравнительного анализа* жанровых структур

---

[1] См.: Тамарченко Н.Д. Жанры эпики. Канонические жанры // Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2011. – С. 56–58; Тамарченко Н.Д. Жанры эпики. Формирование новых канонов. Повесть // Там же. – С. 86–87.

[2] Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – С. 138.

[3] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004. – С. 363.

[4] Там же. – С. 364.

ряда произведений»[1].

Проведение такого рода сравнительного анализа определяет логику нашей работы. Изучение пространственных образов художественного мира немецкого эмигрантского романа и их субъектной значимости позволяет определить основные параметры «виртуальной реальности» (Н.Л. Лейдерман) данного жанра. Следующим «носителем жанра» является сюжет, который во многом определяется особенностями пространственной организации. Кроме того, формирование жанрового единства связано с единством в формах и функциях использования мифа при моделировании художественной реальности. Единые закономерности, демонстрируемые различными произведениями в обозначенных аспектах, позволяют говорить о присущей им единой «внутренней мере» жанра.

---

[1] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004. – С. 370.

Глава II. Структура пространства эмиграции в немецком эмигрантском романе: инверсия мифологических характеристик

2.1. Пространство наци в художественной концепции немецкого эмигрантского романа

Во всех изучаемых нами романах образы пространства моделируются на основании противопоставления центра и периферии, восходящего к мифологическому мышлению. Как отмечает Е.М. Мелетинский, с помощью оппозиции центра и периферии пространство дифференцируется по шкале сакральное/профанное[1]. Двойное, а в некоторых случаях тройное противопоставление центра и периферии формирует в структуре пространственных образов немецкого эмигрантского романа концентрические круги, характеризующиеся разной степенью символической удаленности от центра и имеющие разный ценностный «заряд». В связи с этим наиболее логичный путь изучения пространства немецкого эмигрантского романа – последовательный анализ сначала его центральной зоны, а затем периферийных «кругов» по мере их удаления от центра.

В двух изучаемых романах – «Изгнание» Л. Фейхтвангера и «Бегство на север» К. Манна – присутствует, помимо образа пространства эмиграции, еще и образ пространства наци (которого в других романах не наблюдается). «Пространством наци» мы совокупность тех представлений о пространстве, носителями которых являются герои, поддерживающие тоталитарный режим Третьего рейха. Герои-наци присутствуют в романах «Возлюби ближнего своего», «Триумфальная арка», «Ночь в Лиссабоне», «Изгнание», «Вулкан». Во всех случаях они являются объектом оценки со стороны героев-эмигрантов, а также вторичными субъектами речи (в определении Б.О. Кормана, вторичный субъект речи – «*субъект речи*, который вводится

---

[1] Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 2000. – С. 230.

первичным субъектом речи»[1]). В романе «Бегство на север» к наци может быть приравнен Йенс, который, будучи шведом, является, тем не менее, носителем представлений о мире, присущих наци и их сторонникам (среди шведов – героев этого романа – представлены как симпатизирующие наци, так и сочувствующие эмигрантам персонажи). Он выступает как вторичный субъект речи, и его развернутые высказывания (в отличие, например, от реплик героев-наци у Ремарка) позволяют реконструировать пространственные и ценностные ориентиры его картины мира.

В романе «Изгнание» герои-наци выступают в качестве не только субъектов речи, но и субъектов сознания, чему способствует использование нейтральной повествовательной ситуации; в процессе моделирования их образов активно используется несобственно-прямая речь, которая применяется повествователем для ввода «чужого сознания»[2] (позже мы обратимся к тем субъектным способам, которые используются в романе Л. Фейхтвангера для моделирования образа пространства наци).

Из двух обозначенных произведений наиболее обстоятельно образ пространства наци развернут в романе Л. Фейхтвангера «Изгнание». Согласно устоявшейся в отечественном литературоведении точке зрения, функция героев-наци в романе такова: «Их собственные отношения друг с другом, определяющиеся страхом, взаимным недоверием, карьеристской расчетливостью, передают в миниатюре отношения между руководителями нацистской партии и государства в самой Германии»[3]. Однако эти персонажи играют не менее важную роль и в качестве носителей особых представлений о мире. Их присутствие в романе не только как объектов внешнего по отношению к эмигрантам мира, но и как «субъектов сознания» делает возможным существование пространства наци, связанного с пространством

---

[1] Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма : межвуз. сб. науч. тр. – Куйбышев, 1981. – С. 42.

[2] Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М., 1972. – С. 46.

[3] Сучков Б.Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б.Л. Собр. соч. : в 3 т. – Т. 2 : Литературные портреты. – М., 1985. – С. 356.

эмиграции отношениями ценностной инверсии.

В глазах героев-наци – в первую очередь, Эриха Визенера и Конрада Хайдебрегга – наиболее «ценным», аксиологически положительным участком пространства является Германия, а в ней – Берлин и резиденция Гитлера. Эрих Визенер, начальник парижского отделения официальной немецкой газеты «Westdeutsche Zeitung», транслирует своим читателям такое видение мира: «Его задача состояла в следующем – представить незначительную экономическую забастовку парижских транспортных работников немецким читателям так, чтобы у них …сложилось впечатление, будто в демократической Франции все идет наперекосяк, в то время как в авторитарной Германии дела идут по тихой, упорядоченной и все более счастливой колее. <…> Мир в его статьях выглядел так, как того желал Берлин» [LF Exil 110]. Для достижения цели – убедить в этом «своих образованных читателей» [LF Exil 472] – Визенер не только виртуозно использует возможности своего стиля, но и разрабатывает сложные комбинации, которые направлены против его основного идеологического противника – эмигрантской газеты «Pariser Nachrichten» («PN»): «Визенер давно оставил позади свою первоначальную цель – заставить “PN” замолчать. Его план дошел до того, чтобы заполучить “PN” в свои руки и дальше руководить ими, замаскированными под орган борьбы против нацистов; но следовало производить нападки только на самые незначительные недостатки режима, чтобы читатели против воли вынуждены были прийти к выводу, что в Третьем рейхе все замечательно и только вредители или принципиальные придиры могут пускать в ход такую тяжелую артиллерию против таких крошечных недостатков» [LF Exil 314]. Для фиксации тех представлений о пространстве, носителем которых является Визенер, Фейхтвангер использует – в терминологии Ф.К. Штанцеля – нейтральную повествовательную ситуацию, «при которой повествователь стремится устранить себя даже из события рассказывания и сделать

носителями точек зрения и слова самих героев»[1].

Носителем аналогичной точки зрения – «что в Третьем рейхе все замечательно» – является чрезвычайный посланник фюрера в Париже Конрад Хайдебрегг: «Сегодня он рассуждал о психологии народов, он читал лекцию о поверхностности французов, о характерном для них смешении бюрократии и расхлябанности, об их одаренности в области формы и цвета и нехватке понимания сущности, личности» [LF Exil 221]. Противопоставление «упорядоченной и все более счастливой» Германии и «поверхностной» и «расхлябанной» Франции, где «все идет наперекосяк», восходит к оппозиции мифологического мышления *порядок/хаос*.

Пространство наци строится по тем же закономерностям, что и пространство классического мифа, – на основе противопоставления «хаоса, то есть состояния неупорядоченности» и «организованного космоса»[2]. Пространство наци подобно пространству мифа, поскольку и в первом, и во втором «все лучшее, благое, необходимое для человека всегда пребывает в центре мира, …а все злое, враждебное и опасное – на его окраине»[3], – статусом сакральной земли в пространстве наци наделяется Третий рейх. В глазах тех героев, с точки зрения которых выстраивается образ пространства наци, символическим центром мира – наиболее сакральной его точкой – является Берлин, а также резиденция Гитлера в Берхтесгадене. О центральном статусе Берхтесгаденской резиденции свидетельствует то, что герои-наци иногда называют ее «волшебной горой» [LF Exil 191]. Гора, «распространенный во всем мире символ близости к Богу»[4], материализует идею оси мира[5]; это «очень важный образ центра мира, его середины, …то священное место, где происходит встреча неба и земли»[6]. По свидетельству М. Элиаде, храм (который является сакральным пространством) также

---

[1] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 2 : Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М., 2004. – С. 134–135.

[2] Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 2000. – С. 205.

[3] Альбедиль М.Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь. – СПб., 2002. – С. 119.

[4] Бидерманн Г. Гора // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М., 1996. – С. 59.

[5] См.: Там же; Бидерманн Г. Ось мира // Там же. – С. 193.

[6] Альбедиль М.Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь. – СПб., 2002. – С. 119.

воспроизводит космическую Гору и вследствие этого становится «связующим звеном» между Землей и Небом[1]. В случае с Берхтесгаденом можно наблюдать интересную закономерность: располагаясь географически на периферии Третьего рейха, он, имея статус священной горы, тем самым «находится в центре мира»[2] и представляет собой «пуп Земли, точку, где начиналось Творение»[3], является сакральным центром пространства наци. И это не единственный для немецкого эмигрантского романа случай, когда символический статус пространственных объектов оказывается более приоритетным для построения модели мира, чем их реальное географическое расположение.

Непосредственно прилегающей к центру «сакральной землей» является в глазах героев-наци территория Третьего рейха, где царит порядок, «реалистический разум», которым не обладают эмигранты [LF Exil 601], – в терминологии Г. Бидерманна, это располагающаяся вокруг оси «сфера жизни»[4], которая «понимается как “царство середины” (“срединное царство”), как центр земли»[5]; за его границами начинается земля «профанная» и далее враждебная, куда вытесняется, согласно Е.М. Мелетинскому, остаточный хаос.

При этом в описываемой модели мира пространство за пределами «сакральной земли» неоднородно, оно подвергается дифференциации в зависимости от степени удаленности от Третьего рейха – причем удаленности не столько территориальной, сколько символической. Так, например, и Швейцария, и Франция имеют общую границу с нацистской Германией; однако Швейцарию можно обозначить как участок первого «кольца» вокруг рейха, ближайшей периферии, в то время как Франция оказывается в символическом смысле дальней периферией пространства наци. Это связано с тем, что Швейцария практически не оказывает

---

[1] См.: Элиаде М. Священное и мирское. – М., 1994. – С. 32.
[2] Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. – СПб., 1998. – С. 25.
[3] Там же. – С. 30.
[4] Бидерманн Г. Ось мира // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М., 1996. – С. 193.
[5] Там же.

сопротивления действующим на ее территории немецким агентам. Там происходят похищения эмигрировавших из Германии журналистов и политических деятелей – так, одним из главных событий романа является похищение Фридриха Беньямина, одного из редакторов эмигрантской газеты «Pariser Nachrichten». Чтобы осуществить похищение, нацистские агенты заманивают его именно в Швейцарию – «в Базель …к границе» [LF Exil 82], границе немецко-швейцарской, но не к границе немецко-французской.

К числу стран первого «кольца» в пространстве наци принадлежат также Финляндия и Венгрия. Когда в арбитражный суд по делу Беньямина включают финна и венгра, Визенер называет их «представителями наций, которые определенно демонстрировали больше понимания методов Третьего рейха, чем другие народы» [LF Exil 470]. А Франция, которая в плане расстояния удалена от рейха так же, как страны первого «кольца» (и даже ближе, чем, скажем, Финляндия), в «качественном» отношении составляет уже второе «кольцо» вокруг него.

Еще одним маркером различий между ними является эмигрантская пресса, которая в романе Фейхтвангера не представлена в Швейцарии, Венгрии и Финляндии, но есть во Франции. Неофициальная нацистская экспансия в страны первого «кольца» делает их слишком опасными и непригодными для проживания там эмигрантов, в то время как Франция, не захваченная этой экспансией, представляет собой благоприятное место, где эмигранты не только живут, но и имеют свой «голос» – газету «Pariser Nachrichten», которую, как отмечает ее издатель Гингольд, «на противоположной стороне принимали всерьез» [LF Exil 342].

Наличие этого «эмигрантского листка» [LF Exil 245] имеет в глазах героев-наци статус остаточного хаоса, вытесненного на периферию обитаемой земли. Именно для ликвидации «PN» в Париж приезжает Хайдебрегг, который декларирует цель своей поездки следующим образом: «Одна из задач моей так называемой миссии …состоит в том, чтобы покончить с болтовней эмигрантского сброда» [LF Exil 223]; «Вопли

эмигрантов мешают нам в Берлине. Мы больше не хотим слышать голос господина Траутвайна, мы больше не хотим видеть “Pariser Nachrichten”» [LF Exil 224].

Носителями таких пространственных представлений являются в романе Фейхтвангера не только нацистские идеологи, но и обычные немцы, оставшиеся в рейхе. Таким героем является, например, зять главного редактора «PN» Хайльбруна Оскар Кляйнпетер, которого «поставили перед выбором – развестись или отказаться от своей клиники» [LF Exil 515]. Грета (дочь Хайльбруна и жена Кляйнпетера) подготавливает все необходимое для переезда в Анкару, где мужу предложена профессура и возможность возглавить новую клинику. Кляйнпетер получает возможность не только присоединиться к миру эмигрантов, но и сразу пройти весь путь от родного города в Третьем рейхе до периферии пространства эмиграции, где он обретет утраченное «свое» место и новый дом (которым в случае Кляйнпетера является высоко ценимая им работа). Однако Кляйнпетер принимает решение не ехать в Анкару с женой и дочерью, а остаться в Мюнхене: «Кляйнпетер, вне всякого сомнения, на свой флегматичный лад любил Грету и маленькую Хильду. Но он, несомненно, любил также и свою клинику, свою профессию, свой Мюнхен. Он привык и к тому, и к другому, к своей семье и к своей профессии, он крепко держался за одно и не мог упустить другое и снова и снова оттягивал решение, от чего он должен отказаться. Конечно, пока он был в Лондоне, ему казалось совершенно невозможным навсегда расстаться с Гретой и ребенком. Но он столь же мало был способен расстаться со своей больницей, как только снова принимался там за работу и Грета из плоти и крови больше не была рядом» [LF Exil 516]. В силу такой привязанности Кляйнпетера к Мюнхену Грета не может добиться от него согласия на переезд в Анкару – «он с самого начала был полон решимости остаться в Мюнхене. Он принял решение в пользу своей клиники и отказался от нее» [LF Exil 517]. Система ценностей героя выстроена центростремительным образом, наиболее положительной в

аксиологическом смысле точкой в его картине мира является Мюнхен, который полностью подчиняет себе Кляйнпетера; не будучи наци, он, тем не менее, является носителем точно такого же представления о пространстве, как и герои, официально представляющие идеологию нацизма.

В романе Клауса Манна «Бегство на север» пространство наци, по сравнению с пространством эмиграции, развернуто менее подробно. В произведении не выведен ни один герой-наци, но, как уже упоминалось, среди персонажей присутствует носитель их точки зрения и субъект речи – Йенс, младший брат Карин (шведской подруги немецкой эмигрантки Иоганны, у которой та останавливается). Он симпатизирует Германии, и немцы в его глазах – «великий народ», который «нашел самого себя, найдя своего фюрера» [KM Flucht 149]. Он декларирует свое отношение к нацистскому режиму и Германии в целом следующим образом: «Да, я в очень большой степени *за* Германию. <…> Все, что происходит в Германии, должно иметь определенный *смысл*. Ведь в Германии же ничего не происходит без смысла и разума» [KM Flucht 18]. Представление о Третьем рейхе как зоне разума и порядка, за пределами которой располагаются «дикие» территории (где не находит поддержки немецкая политика и разворачивают свою политическую деятельность эмигранты), характерно для сторонников нацистского режима; соответственно, Йенс может быть квалифицирован как герой, с точки зрения которого выстраивается пространство наци.

По отдельным замечаниям Йенса можно заключить, что в его глазах пространство за пределами Германии «ухудшается», – например, в аспекте дорожного строительства: «В окрестностях города дороги еще вполне приличные; но дальше, в сельской местности, фу… В Германии, …да, там везде хорошие дороги!» [KM Flucht 20]. Бытовые привычки немецкого населения тоже кажутся Йенсу наилучшими из всех возможных: он находит «немецких дам всегда хорошо одетыми» [KM Flucht 147].

В соответствии с такими ориентирами, Йенс видит наиболее

желательный вариант развития событий в максимальном расширении территории, на которой установлены порядки Третьего рейха. Происходящее в Германии в его глазах – «исторические события, народное движение» [KM Flucht 149]: «Мы все должны этому поучиться!» [KM Flucht 149]. Йенс произносит застольный тост: «За Германию! <…> Я иностранец, но я всегда ее любил. И сейчас – именно сейчас я люблю ее больше, чем когда-либо! <…> Я желаю здравствовать и большому политическому движению, которое и *нашей* стране принесет тот же порядок, ту же сознательность и оздоровление, которым сейчас радуется Германия. Фашистское движение в нашей стране – пусть оно живет и побеждает!» [KM Flucht 150]. Это желание Йенса согласуется с экспансионистскими стремлениями самого Третьего рейха.

Географическое положение своей страны Йенс описывает в следующих выражениях: «И я не знаю, была ли в Германии опасность большевизма так близка, как здесь. Мы здесь живем всего в паре часов езды от Петербурга – от Ленинграда, как они его теперь называют. Мы имеем врага у своих границ» [KM Flucht 23–24], – здесь Йенс фактически называет положение своей страны периферийным по отношению к Германии. Именно она является в его картине мира страной «центральной», охваченной культурой, благоустроенной и безопасной (т.е. свободной от «опасности большевизма»). Йенс отзывается о Германии «восторженно» [KM Flucht 20] и считает ее наиболее цивилизованной страной, отличающейся «хорошими дорогами», «порядком», «сознательностью», «разумом» и «осмысленностью» всех происходящих там событий.

Как и в романе «Изгнание», пространство за пределами Третьего рейха (в картине мира Йенса – сакральной земли) подвергается дифференциации в зависимости от степени символической удаленности от Германии. Швеция, родная страна Йенса, относится к первому «кольцу» вокруг Германии и не является в его глазах настолько же «разумной» и правильно устроенной территорией, какой является Третий рейх. В мифологическом пространстве

ей соответствует начинающаяся за границами сакральной земли земля профанная, населенная варварами и не испытавшая цивилизующего влияния разума. Второе после профанной земли «кольцо» – враждебная земля, населенная чудовищами и заполненная хаосом, – представлено в картине мира Йенса в первую очередь Россией, которая связана для него с «опасностью большевизма» и описывается словами «враг у наших границ» [KM Flucht 23–24]. В рамках такой картины мира наиболее желательными пространственными трансформациями оказываются те, которые направлены на расширение центральной «разумной» зоны за счет прилегающих территорий; одной из возможных форм такого расширения Йенс считает установление в Швеции режима, аналогичного немецкому. Шведское гражданство не препятствует герою быть носителем той точки зрения, из которой выстраивается пространство наци – система представлений о мире, в основе которой лежит аксиология национал-социалистического режима.

При этом нельзя утверждать, что в романе К. Манна пространство наци и пространство эмиграции представлены одинаково. Случай Йенса – скорее набросок, чем развернутая картина пространства наци. В произведении определенно доминирует эмигрантский взгляд и такая система представлений о мире, которая формирует пространство эмиграции.

* * *

Таким образом, пространство наци в романах Л. Фейхтвангера и К. Манна демонстрирует сходство с пространством классического мифа как в плане структуры, так и в плане аксиологии. В силу этого пространство эмиграции, выстроенное в этих романах, представляет собой ценностную инверсию не только пространства наци, но и пространства традиционного мифа, о чем и пойдет речь в следующем разделе.

Феномен пространства наци интересен тем, что он представляет собой случай резкого расхождения картины мира автора и его героев. И для Манна, и для Фейхтвангера наци и сочувствующие им герои принадлежат к враждебному лагерю, их оценка – даже в тех случаях, когда она не выражена

в прямом авторском слове, – однозначно негативна. В качестве ценностного «противовеса» пространству наци в немецком эмигрантском романе моделируется пространство эмиграции, которое, в отличие от первого, во многом является проекцией авторского видения мира.

2.2. Пространство эмиграции в художественной концепции немецкого эмигрантского романа

Во всех изучаемых романах герои-эмигранты являются идеологическими оппонентами героев-наци и носителями противоположных ценностных установок. Художественно воплощенную пространственную картину мира, носителями которой являются герои-эмигранты, мы называем пространством эмиграции.

2.2.1. Центральная зона

Пространство эмиграции, как и пространство наци, повторяет структуру пространства в классическом мифе: в центре мира располагается Третий рейх, а вокруг него – на периферии – выстраиваются концентрические круги с различным аксиологическим статусом.

Третий рейх как «внутреннее» пространство

Центральное положение Третьего рейха в очень большой степени задается лексикой с пространственным значением, используемой героями для описания своих перемещений и задания пространственных координат, причем в прямой речи персонажей всех изучаемых романов встречаются схожие выражения:

- ‘Но я могла бы выехать и на поезде’ – «Ich hätte doch auch mit dem Zug hinausfahren können» [KM Flucht 8] (Иоганна, «Бегство на север»): *hinausfahren* – досл. ‘выехать наружу’;
- ‘…действительно ли все получилось и ты выехала’ – «…ob alles geklappt hat und ob Du wirklich rausgekommen bist» [KM Flucht 64] (письмо Бруно Иоганне, «Бегство на север»): *rausgekommen* – досл.

‘вышла наружу’;

– ‘мне сказали, что легче всего выехать через северную границу’ – «…man hat mir gesagt, es sei am leichtesten, an der nördlichen Grenze herauszukommen» [KM Flucht 67] (Иоганна, «Бегство на север»): *herauskommen* – досл. ‘выйти наружу’;

– ‘Ты снаружи, твой отец снаружи, твоя мать снаружи. Я снаружи – но моя жена в Германии. И я ничего о ней не знаю’ – «Du bist draußen, dein Vater ist draußen, deine Mutter ist draußen. Ich bin draußen – aber meine Frau ist in Deutschland. Und ich weiß nichts von ihr» [EMR Liebe 28] (Штайнер – Керну, «Возлюби ближнего своего»).

Герой романа К. Манна «Вулкан» эмигрант Мартин Корелла замечает, «как не любят нацистов *снаружи*» [KM Vulkan 16; выделено мной. – *А.П.*]. Марион накануне отъезда в Париж говорит ему следующее: «Только не надейся, что там, *снаружи*, нам будет так уж просто» [KM Vulkan 20; выделено мной. – *А.П.*]. Когда Тео Хуммлер рассуждает о необходимости нелегально переправлять в Германию пропагандистский материал, призывающий к сопротивлению режиму, он пользуется выражением *nach drinnen* ‘туда внутрь’ [KM Vulkan 140], а об эмигрантской прессе и издательствах говорит, что они открываются *draußen* ‘снаружи’ [KM Vulkan 141]. Марион говорит о себе и своих единомышленниках-эмигрантах «мы здесь снаружи» [KM Vulkan 255], а Абель называет наци «эти варвары там, внутри [*drinnen*], в рейхе» [KM Vulkan 361].

Подобного рода лексика определяет статус Третьего рейха как центральной пространственной единицы в картине мира этих героев, вокруг и «снаружи» которой располагаются все остальные страны. В романе «Бегство на север» Рагнар – швед, не любящий Германию, – тем не менее в каком-то смысле тоже рассматривает ее как центральную частью пространства, поскольку она располагается «посередине Европы» [KM Flucht 148]. Схожим образом герои Фейхтвангера описывают происходящее в Третьем рейхе такими словами, как «несправедливость и насилие *в сердце*

Европы» [LF Exil 127; выделено мной. – *А.П.*].

Символически центральную зону мира, существующего в сознании эмигрантов, образует Германия, «снаружи» которой располагается остальной мир. В силу этого пространство эмиграции не является гомогенным: оно разделено на качественно отличные друг от друга участки, имеющие принципиально разные характеристики. Ю.М. Лотман описывает такой феномен следующим образом: «Разграничение на *этот* (близкий, наш – в дальнейшем “Э”) и *тот* (чужой, их – в дальнейшем “Т”) миры происходит таким образом, что между двумя частями не возникает однозначного соответствия. Э и Т приписывается разная мерность. Существа, населяющие Т, принципиально не похожи на “нас”»[1]. М. Элиаде отмечает, что такое противопоставление очень типично для традиционных обществ, картина мира которых основана на «противопоставлении между территорией обитания и неизвестным, неопределенным пространством, которое их окружает. Первое – это “Мир” (точнее, “наш мир”), Космос. Все остальное – это уже не Космос, а что-то вроде “иного мира”, это чужое и хаотичное пространство, населенное ларвами, демонами, “чужими” (приравниваемыми, впрочем, к демонам и привидениям)»[2].

В «нормальной», недеформированной модели мира статусом «этого», своего пространства наделена центральная зона, которая является, соответственно, не только организованным, – «организованность трактуется как вхождение в замкнутый мир»[3], – но и аксиологически положительным участком: его отношения с внешним миром описываются в рамках противопоставлений культуры и варварства, посвященных и профанов[4]. В архаической древности «свою страну люди представляли окруженной неким магическим кругом, образующим замкнутое пространство. Правители объезжали ее, “окольцовывали” во время специальных царских ритуалов.

---

[1] Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 123.

[2] Элиаде М. Священное и мирское. – М., 1994. – С. 27.

[3] Там же. – С. 120.

[4] Там же.

Примером могут служить многодневные хеттские праздники, когда царь и царица совершали ритуальный объезд своей страны, повторяя путешествие солнца. Таким образом царь, ответственный за благополучие страны и народа, защищал землю и подданных, отделяя их ритуальной границей от внешнего мира»[1]. Противоположную расстановку аксиологических маркеров демонстрирует пространство эмиграции: в нем негативные оценочные смыслы закреплены за центром (внутренней зоной), а позитивные – за периферией (внешней зоной) пространства.

Общие оценочные характеристики центрального пространства: Третий рейх как враждебная земля

Центральный, «внутренний» участок пространства эмиграции обладает – по сравнению со всеми остальными – самым негативным статусом, это худшая из всех пространственных зон, на которые оно делится.

Третий рейх в пространстве эмиграции представляет собой темный, «потерянный мир» [KM Flucht 93]. По определению Иоганны, Германия – страна, принявшая «решение о тотальной бесчеловечности» [KM Flucht 139]. Третий рейх и все риски, связанные с проживанием там, для Иоганны ассоциативно связаны с адом: «…эти ночи в чужих квартирах, когда вслушиваешься в звуки, что-то зашуршало – это они, они обнаружили мое укрытие, это арест. И страх перед концентрационным лагерем, который означает ад» [KM Flucht 67]. В письме ее матери «встречались боязливые намеки на обстоятельства, от которых страдала пишущая, на террор, неопределенность и царящую повсюду ложь; на запустение жизни – внешне роскошно отделанное, перекрываемое шумом пропаганды, но все же безжалостное прогрессирующее» [KM Flucht 92]. Происходящее в Германии Иоганна квалифицирует как «варварство» [KM Flucht 99], а деятелей режима называет «убийцами» [KM Flucht 100]. В глазах Рагнара Германия также не является цивилизованной страной: «…они вообще не разделяют

[1] Альбедиль М.Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь. – СПб., 2002. – С. 137.

цивилизации, поэтому они настолько неуверенные, что вечно размахивают саблями… Он до смешного бездарен для жизни, этот народ с его высокомерной сосредоточенностью на сверхпроблемах, что он никогда, никогда не попадал в круг цивилизации. И это причина, единственная причина того, почему он угрожает нашей цивилизации, к которой у него нет доступа. И вот теперь он снова поднялся и хочет все порушить, и весь мир должен дрожать, и изводить себя заботами, и быть вежливым с этими злобными дураками. <…> …только прусский дух, эта отвратительнейшая форма азиатчины, будет стремиться к тому, чтобы из чего-то благоразумного получилась катастрофа, типично немецкая, во всей ее низости немецкая катастрофа; они развяжут войну… <…> Я желаю Германии поражения огромного масштаба. Ее следует превратить в руины, чтобы она не могла больше и пальцем пошевелить. Иначе покоя не будет. В прошлый раз все разрешилось слишком хорошо. Она ничему не научилась, получив такой подарок, как свое поражение. <…> Она должна находиться под контролем и надзором цивилизованных государств, должна быть полностью зависима от их воли, должна быть почти их колонией – иначе она, со своей стороны, уничтожит цивилизованные государства» [KM Flucht 266–268]. В мифологической проекции статус Германии уравнивается здесь со статусом враждебной земли, не имеющей никаких признаков цивилизации и представляющей собой постоянную угрозу для охваченных культурой государств, располагающихся в сакральной земле.

Э.М. Ремарк для выражения этих же смыслов пользуется определенными символическими параллелями. В его романах, где наци тоже квалифицируются как «варвары» [EMR Land 303], настойчиво повторяется отсылка к средневековой инквизиции. Роберт Росс, увидев в музее портрет Великого Инквизитора кисти Греко, называет Инквизитора «добрым прообразом гестапо и всех палачей мира» [EMR Schatten 160]. Хааке он называет «незначительным инструментом в куске темного Средневековья» [EMR Arc 376], что опять же маркирует Третий рейх как пространство

отсталое и культурой не охваченное.

В романе К. Манна «Вулкан» Германия маркируется как «плохая» территория с помощью многочисленной негативной оценочной лексики, относимой ко всему немецкому и фигурирующей в прямой речи героев-эмигрантов. Так, наци названы «разбойниками» [KM Vulkan 198], немецкая политика описывается словами *Schandtat* ‘подлость’, *Dummheit* ‘глупость’, *Infamie* ‘низость’, *Entgleisung* ‘неправильный шаг’ [KM Vulkan 128]. Наци, по определению Марии-Луизы фон Каммер, матери Марион, – «непочтительные плебеи» [KM Vulkan 66]; «наци воняют» [KM Vulkan 68]; «Те, кто сейчас правит в Германии, – грязные людишки» [KM Vulkan 61]. В других случаях наци названы «гуннами» [KM Vulkan 507], «правящими уголовными элементами» [KM Vulkan 332] и «тиранами» [KM Vulkan 333]. По определению Абеля, «в настоящее время в моем отечестве сброд получил право преследовать порядочных людей» [KM Vulkan 126]. Один из таких преследователей, коллега Абеля Безенкольб, организовавший его увольнение из университета, – *Untier* ‘чудовище’ [KM Vulkan 465].

Берлин в глазах фактически примкнувшего к сообществу немецких эмигрантов Марселя Пуаре – «совсем испорченный» город [KM Vulkan 28]. Тилли фон Каммер, совершая тайную поездку в Берлин в надежде увидеть своего арестованного жениха Конни, отмечает: «Она отсутствовала не более четырех месяцев, и ничего не изменилось. – Нет, изменилось все. Даже небо над Берлином выглядело не так, как раньше; оно затвердело, как стекло, – так казалось Тилли, – и посылало какой-то блеклый свет» [KM Vulkan 86]; «Берлин страшно изменился» [KM Vulkan 87]. Мартин Корелла рассуждает: «В Берлине я жить не хочу. Там отвратительно» [KM Vulkan 92]. Германия в целом – страна «всеобщего упадка» и «варварства» [KM Vulkan 255], где «невозможно дышать воздухом, отравленным этими чудовищами» [KM Vulkan 314].

Для Марии-Луизы фон Каммер «наци – это низший класс» [KM Vulkan 61], а Германия – страна, «где порядочные люди не могут быть спокойны за

свою жизнь» [KM Vulkan 68]. Давид Дойч называет национал-социализм «инфернальным феноменом» [KM Vulkan 102]. Кикжу – герой, который, являясь по происхождению латиноамериканцем, мировоззренчески принадлежит к сообществу немецких эмигрантов и неоднократно об этом заявляет, – напрямую соотносит наци, их государство и их деятельность с дьявольским началом: «Я их [наци] тоже не люблю. Недавно я говорил о них с моим благочестивым дядюшкой – он такой умный человек. Он говорит, что немецкий фюрер послан дьяволом; что он – Антихрист во плоти» [KM Vulkan 58]. Эти слова героя очень выпукло выражают представления эмигрантов и мировоззренчески близких к ним персонажей о Третьем рейхе как средоточии всего самого негативного и разрушительного.

В романе Л. Фейхтвангера «Изгнание» символическим центром пространства эмиграции является, как и в пространстве наци, один из немецких городов – для большинства фигурирующих в романе героев-эмигрантов это Мюнхен, для главного редактора «Pariser Nachrichten» Франца Хайльбруна и издателя Гингольда – Берлин. Практически все, с чем сталкиваются эмигранты, постоянно сравнивается с покинутыми городом и страной, а деятельность многих из них имеет смысл постольку, поскольку она направлена на создание оппозиции Третьему рейху путем издания эмигрантской газеты. «Отсчет», который ведется эмигрантами от Мюнхена или Берлина, охватывает не только генеральную линию их журналистской деятельности, но и бытовое «измерение» их жизни. Так, например, основная характеристика французской кухни в глазах Траутвайна – то, что она отличается от мюнхенской [LF Exil 30]. Многие сохраняют в эмиграции свои привычки с немецким «отпечатком» или материальные свидетельства своего немецкого прошлого – тот же Траутвайн говорит «по-мюнхенски» [LF Exil 30].

В приведенных выше примерах основным способом выражения пространственных представлений была прямая речь героев – носителей этих представлений. Однако оценочные маркеры, позволяющие реконструировать

картину мира, встречаются не только в речи персонажей, но и в слове повествователя.

Так поступает Л. Фейхтвангер, который (как и другие авторы) последовательно создает образ Третьего рейха как враждебной земли. В частности, в слове повествователя прямо акцентируется внимание на том, что вместо закона и права в Германии царит насилие: «“Горсть насилия лучше, чем мешок, полный права”, – писала “Дойче Юстиц”, официальный листок немецкого правосудия, и Третий рейх действовал в соответствии с этим основным принципом» [LF Exil 56]. Согласно мифу, беззаконие царит в варварских и враждебных землях, в то время как в сакральной земле все совершается в соответствии с установленным там правом; приведенный фрагмент полностью соответствует ценностным представлениям героев-эмигрантов, в связи с чем можно констатировать принципиальное сходство точки зрения («идеологической», в терминологии Б.А. Успенского[1]) повествователя и героев. Негативная оценочная лексика, с помощью которой характеризуются наци, встречается и в речи героев, и в речи повествователя. Так, герои-эмигранты в различных контекстах именуют нацистов «варварами» [LF Exil 94] и «гуннами» [LF Exil 95]; в речи повествователя посланник фюрера Хайдебрегг назван «авторитетным варваром» [LF Exil 230] и «бегемотом» [LF Exil 232, 623, 768]. На символическом языке (в мифологической традиции) бегемот – животное, «тождественное библейскому доисторическому монстру бегемоту, …которое также ожидается в конце мира как враждебное чудовище, как сатанинский образ зверя»[2]. В свете той исключительно негативной роли, которую Хайдебрегг играет в жизни эмигрантского сообщества во Франции, можно утверждать, что в его образе путем неоднократного сопоставления с бегемотом актуализована именно сатанинская составляющая этого образа: «бегемот» Хайдебрегг – это хтонический образ, связанный с разрушением и хаосом.

---

[1] См.: Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М., 1995. – С. 19–20.

[2] Бидерманн Г. Бегемот // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М., 1996. – С. 26.

Черниг, характеризуя Третий рейх как дикое место, пользуется словами «болото и джунгли» [LF Exil 373]. Мир наци – это мир, лишенный разума, полный «насилия», «глупости и зверства»; по определению Траутвайна – «больная страна» [LF Exil 364].

Эмигранты у Фейхтвангера для описания своей оппозиции с наци используют и параллели с античной историей. Так, например, в эпизоде прослушивания радиопостановки оратории Зеппа Траутвайна «Персы» эмигрант Рингсайс говорит следующее: «Тот, кто принял в себя своего Эсхила, …знает, что цивилизация всегда победит варварство. И мы тоже победим наших персов» [LF Exil 371]. Гарри Майзель, отвечая Рингсайсу, уточняет, что нацистов правильнее называть не варварами (которые в мифологической модели мира размещаются между центральным культурным и заполненным хаосом окраинным пространством), а «полуживотными»: «Персы – варвары, с которыми имели дело греки, – это были люди, это были полноценные народы с постепенно выросшими, органичными воззрениями и обычаями. Не оскверняйте слова “варвары”, почтенный господин тайный советник, применяя его к нашим наци. Вы действительно верите, что такой поэт, как Эсхил, всерьез принял бы этих полуживотных, что он сделал бы эту чернь героями своей трагедии?» [LF Exil 372]. В мифологическом контексте «полуживотные» – хтонические существа, представляющие собой стихийные неразумные силы и остаточный хаос, размещенные на окраинах космоса, то есть мы вновь наблюдаем полную инверсию мифологической модели мира.

Подобные явления встречаются и в романе «Бегство на север», где в одном из эпизодов Рагнар определяет происходящее в Германии как *Affenschande* ‘позор’ [KM Flucht 148]; внутренняя форма этого слова – ‘обезьяний позор’. Слово, выбранное Рагнаром, акцентирует «обезьянье» начало в нацистах – не просто варварское, а еще более примитивное, животное. У Л. Фейхтвангера аналогичная параллель развернута более основательно; здесь же разница между «варварами» и «полуживотными» не проговаривается, однако имеют место косвенные свидетельства присутствия

в наци животного начала.

Фейхтвангер к своему выводу об укоренении в прежде культурном пространстве хаоса и варварства приходит еще в первом романе трилогии «Зал ожидания» – «Успех», где один из героев делает следующие наблюдения: «Цивилизация белых …в связи с вторжением германских варваров в область греко-римской культуры была отброшена на тысячелетие назад. Теперь, когда с величайшим трудом к этой цивилизации прилепили каких-то жалких четыреста лет, творчеству цивилизованных вновь грозит вторжение менее развитых. Одной из фаз этого варварства и является движение “патриотов”. На всем земном шаре встречаются субъекты, у которых страсть к убийству нельзя заглушить спортом. Необходимость держать таких господ под постоянным врачебным надзором не всегда достаточно учитывается»[1]. В «Изгнании» обозначенная параллель между немецким государством и землями, населенными варварами, развивается дальше и преобразуется в наиболее логичное в рамках пространства эмиграции соответствие: Третий рейх – это враждебная земля, пространство, населенное чудовищами и заполненное хаосом.

Противопоставление мира эмиграции и Третьего рейха обретает в романе Фейхтвангера еще и «количественное» измерение. Можно сказать, что эмиграция и национал-социалистическое государство имеют разный «размер». Эмигрантское сообщество изображается в романе «маленьким», причем такие характеристики ему дают и сами эмигранты, и их оппоненты-наци:

- «наша жалкая немецкая эмиграция» [LF Exil 586];
- «Иногда чувствуешь, что мы слишком маленькие для нашей судьбы» [LF Exil 593];
- «как убого они выглядят, их “PN”, хуже маленького провинциального листка. Бедняги, эти Хайльбрун со товарищи.

[1] Фейхтвангер Л. Успех. Книги 4–5 // Фейхтвангер Л. Избранные произведения : в 3 т. – Т. 3 : Успех. Книги 4–5; Семья Опперман. – М., 1992. – С. 98.

<…> Они пишут для горсточки лишенных власти и денег эмигрантов» [LF Exil 98] (Визенер);

- «Какими маленькими были эти люди, насколько они заперты в их прошлом. <…> эта эмиграция была жалким бродячим цирком» [LF Exil 267];
- «…в эмиграции все стало таким маленьким, убогим и жалким… <…> эта постоянная маленькая грязь» [LF Exil 546];
- «эмигрантский листок» [LF Exil 245] (для обозначения эмигрантской газеты используется слово с уменьшительным суффиксом *Emigrantenblättchen*);
- «Это было смешно, когда маленькие, раздробленные партии хотели выступить против такой хорошо организованной власти, как государство наци» [LF Exil 446] (Визенер об эмигрантских политических объединениях).

Применительно к отдельным эмигрантам в романе также встречаются подобные характеристики – в том числе даваемые от лица самих эмигрантов. Так, например, Анна, отговаривая Траутвайна работать в «Pariser Nachrichten», мотивирует это следующим образом: «Заниматься ежедневной практической политикой – ты же это совсем не умеешь. <…> Ты недостаточно крепок для этого, ты слишком порядочный. Ты хочешь конкурировать с каким-нибудь Гитлером? Чтобы продвинуть хорошее дело, чтобы заставить массы быть за хорошее дело, – сегодня для этого нужно быть Христом и Макиавелли в одном лице» [LF Exil 85]. В глазах Анны Зепп не способен заниматься «практической политикой» из-за своего несоответствия масштабам «гигантов» – Макиавелли, Христа и Гитлера; Зепп «недостаточно крепкий» (в то время как наци присуща «варварская сила» [LF Exil 207]), слишком «маленький» для этого.

Гингольд упрекает редакторов своей газеты в том же, в чем Анна упрекает Зеппа: «Его редакторы – горячие головы. Они объявляют, что нужно замахнуться на целое, нужно вести борьбу, которая поможет всем

путем уничтожения целого режима. Он, Луи Гингольд, покорнейше благодарит. Разве он Наполеон? Как ему может прийти в голову желание – ему, отдельному скромному еврейскому коммерсанту – разрушить весь режим древнего зла?» [LF Exil 349]. В словах Гингольда фигурирует Наполеон, до которого сам «скромный еврейский коммерсант» не «дотягивает», точно так же как Зепп, по мнению его жены, не «дотягивает» до Гитлера и Макиавелли.

И эмигрантское сообщество в целом, и отдельные эмигранты в романе Фейхтвангера – «смешные», «измотанные», «смехотворные», «недостаточно крепкие» (то есть физически слабые), «слишком маленькие для …судьбы», имеющие в арсенале газету «хуже маленького провинциального листка», символически «уменьшенные» персонажи, противопоставленные «хорошо организованной власти» наци (причем как с точки зрения их самих, так и с точки зрения их противников).

Выступление Швейцарии с дипломатической нотой по вопросу похищения Беньямина комментируется в романе следующим образом: «Негодование мира сделало маленькую Швейцарию такой мужественной, что она возмутилась против своего могущественного соседа. Давид принял вызов Голиафа» [LF Exil 154]. Когда после долгой борьбы мировая общественность добивается освобождения Беньямина, Визенер комментирует это так: «Он был Давидом, этот Зепп Траутвайн, а сам он – хвастливым Голиафом» [LF Exil 676].

Такие детали вносят еще один штрих в образы эмигрантов, которые «меньше» своих противников из Третьего рейха. В свете присутствующих в романе «Изгнание» многочисленных мифологических параллелей уместно отметить, что такое несоответствие «размеров» героев-эмигрантов и героев-наци в определенной мере повторяет соотношение между «размером» людей, населяющих сакральную землю, и существ, персонифицирующих остаточный хаос, вытесненный на периферию мира, поскольку последний был представлен именно гигантскими – по сравнению с человеком –

созданиями (циклопы, чудовища, титаны). Во многих традициях гигантские существа (великаны) – это «символы первичной природы до ее овладения культурным человеком и вместе с тем стадии изначальной дикости, соответствующей *диким людям* (дикарям)»[1]. В контексте неоднократно выделенного в романе «большого размера» и неразумия как самих наци, так и их государства идеологическая борьба эмигрантов против Третьего рейха отождествляется с борьбой разума против хаоса и дикости. Б.Л. Сучков в связи с этим пишет, что еще в 1920-е годы «победившая реакция предстала перед ним [Фейхтвангером] как труднооборимая стихия варварства и неразумия – темная, низкая и своекорыстная. <…> Фейхтвангер стал рассматривать историю прошлого и настоящего как постоянное столкновение Разума и варварства. В этом столкновении одинокие представители Разума – люди гуманной мысли и доброй воли – не в состоянии победить стихию варварства, ибо силы этих двух начал, якобы извечно сосуществующих в историческом бытии, находятся в равновесии»[2]. Национал-социализм, как справедливо отмечает Б.Л. Сучков, был для Фейхтвангера «взрывом варварства»[3].

Мифологическая оппозиция «маленьких», но наделенных разумом людей, и отличающихся физической мощью, но неразумных и диких, персонифицирующих хаос гигантов реализована в романе в образах эмигрантов и наци; причем, как и собственно присущая эмигрантскому сознанию пространственная картина мира, в романе она инвертирована по отношению к мифу: гиганты («Голиаф», «полуживотные») населяют центр мира, а разумные, но слабые эмигранты – его периферийные области.

Неразумие является важным аспектом в образах наци, их сторонников и Третьего рейха в целом у всех авторов. Так, в романе Э.М. Ремарка «Ночь в Лиссабоне» Шварц – основной, с точки зрения объема, рассказчик –

---

[1] Бидерманн Г. Великаны // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М., 1996. – С. 35.

[2] Сучков Б.Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б.Л. Лики времени. Ф. Кафка, С. Цвейг, Г. Фаллада, Л. Фейхтвангер, Т. Манн. – М., 1969. – С. 268.

[3] Там же. – С. 290.

наблюдает в Оснабрюке людей на площади, слушающих по радио речь оратора-наци: «Они верили всему, что кричал им автомат, и в этом странном гипнозе, который здесь осуществлялся, бросалось в глаза то, что они аплодировали автомату, который не мог ни видеть их, ни слышать, как человеку. Это казалось мне характерным для пустой, сумрачной одержимости нашего времени, которое, полное страха и истерии, следует за лозунгами, – все равно, справа или слева они выкрикиваются, лишь бы с массы сняли ответственность и тягостную обязанность думать» [EMR Nacht 69]. Неспособность и нежелание думать, умственная неполноценность упомянуты как черты людей, поддерживающих национал-социализм, и в романе К. Манна «Бегство на север»: о фройляйн Зузе – немке из Ганновера, работающей в семье Карин и симпатизирующей режиму, – неоднократно говорится, что она «слишком большая идиотка» [KM Flucht 56] (Рагнар), имеет «глупые голубые глаза» [KM Flucht 176] и «совершенно глупое лицо» [KM Flucht 176] (повествователь). Люди, наделенные умом, напротив, неизбежно занимают обратную позицию и так или иначе «выталкиваются» из страны: Иоганна, родившаяся в Германии, тем не менее, не может считать себя единым целом с «потерянной» [KM Flucht 93] и отданной во власть «варваров» страной. По словам Рагнара, «в Иоганне нет ничего немецкого. Она не типична» [KM Flucht 147].

У Фейхтвангера в образах Третьего рейха и нацистов тоже неоднократно подчеркивается их неразумие: по определению Чернига, Фридрих Беньямин своей деятельностью политического журналиста «ввязался в борьбу против насилия и глупости» [LF Exil 91]. Когда Швейцария передает Германии дипломатическую ноту с требованием выдачи Беньямина, она воспринимается эмигрантами как «высказывание в защиту разума против глупости и зверства, решение в пользу права и против насилия» [LF Exil 150].

Очень основательно данный мотив развернут в романе К. Манна «Вулкан»:

– «Если немцы *сходят с ума* – у меня нет желания в этом

участвовать. Почему это я должен ждать, пока дело дойдет до апофеоза этого зловещего празднества?» [KM Vulkan 20; выделено мной. – *А.П.*];

– «…холодная и тщеславная, *не очень интеллектуальная*; чужая…» [KM Vulkan 303; выделено мной. – *А.П.*] – Сюзанна – младшая из сестер фон Каммер, которая, став совершеннолетней, выходит замуж за наци и возвращается в Германию;
– «Я дрожу за Германию, как за близкого родственника, который становится *душевнобольным*» [KM Vulkan 381; выделено мной. – *А.П.*];
– «…молодые люди …с почти *идиотскими* физиономиями» [KM Vulkan 419; выделено мной. – *А.П.*] – Марион о героях немецкой комедии;
– «Теперь она [Германия], видимо, совсем *сошла с ума*?» [KM Vulkan 428; выделено мной. – *А.П.*] – американские дамы, с которыми встречается Марион;
– «непристойный хор *идиотизма*; триумфальный рев *ослепленных*» [KM Vulkan 502; выделено мной. – *А.П.*] – о пении, сопровождающем всеобщую радость по поводу присоединения Австрии к Германии.

К неразумию немецкого участка пространства эмиграции добавляется еще одно связанное с ним свойство. Германия осознается носителями эмигрантского сознания как страна, не охваченная не только разумом, но и культурой. «Одним из самых существенных признаков всякой культуры является разграничение всеобщего пространства (универсума) на внутреннюю – культурную, “свою” – и внешнюю – внекультурную, “чужую” – сферы. С самых древних времен замкнутая “культурная” сфера отождествлялась с упорядоченностью, организованностью (космической, религиозной, социальной и политической), а внешняя – с миром зла,

дезорганизации, хаоса, враждебных культовых и политических сил»[1]. В данном случае, опять же, наблюдается полная инверсия пространства эмиграции по отношению к «нормальному» пространству: в эмигрантской картине мира именно внутренняя сфера является внекультурной. В частности, попытки оппонентов апеллировать к факту существования немецкого культурного наследия герои-эмигранты встречают такими возражениями: «Какое отношение немцы имеют к Канту и Гете? Об отношении – точнее, об отсутствии отношения – немцев к этим великим людям вы можете найти исчерпывающие сведения у одного автора, который неплохо разбирался в проблемах психологии» [KM Vulkan 38–39]. По словам Кикжу, «германцы пришли из дремучих лесов, чтобы разрушить христианскую культуру» [KM Vulkan 58], – герой квалифицирует наци как не охваченных культурой (и враждебных ей) дикарей. Сторонние наблюдатели тоже разделяют это мнение – так, американские дамы, отмечая большой духовный потенциал немецкой нации, с возмущением говорят о ее «вырождении» [KM Vulkan 428]. В то время как эмигранты заинтересованы в том, «чтобы люди стали несколько более просвещенными, цивилизованными, несколько более человечными», режим наци стремится «все больше лишать их человеческого облика» [KM Vulkan 103]. По определению Абеля, эмигранты противостоят «духовно бессодержательной агрессии варварства» своим «конструктивным, обоснованным мышлением», «моральной серьезностью» и «высокими культурными амбициями» [KM Vulkan 447–448]. Давид Дойч говорит о «тотальном варварстве, которое означает национал-социализм» [KM Vulkan 102], называет этот режим «воинствующим варварством» и «агрессивным новым язычеством» [KM Vulkan 102], опять же подчеркивая присущее ему отсутствие культуры. Еще более выразительным это определение – «языческий фашизм» [KM Vulkan 380] – становится в устах Кикжу, благочестивого католика.

---

[1] Лотман Ю.М. Художественный ансамбль как бытовое пространство // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 380.

Обозначенные свойства центрального участка пространства эмиграции полностью вписываются в ту результирующую дефиницию, которую получает Германия у К. Манна (в словах Рагнара): «*Цивилизованные нации* в принципе всегда испытывали отвращение к Германии. Они проявили хороший инстинкт» [KM Vulkan 38; выделено мной. – *А.П.*]. Третий рейх, не имеющий отношения к цивилизации, населенный «варварами» и существами, которые «лишены человеческого облика», «проклятая страна» [KM Vulkan 142], не обладающая разумом, соотносится в силу этого с враждебной землей, которая не испытала цивилизующего влияния разума и в которой обитают не люди, а хтонические существа, «чудовища» [KM Vulkan 314], у Фейхтвангера – «полуживотные», персонифицирующие хаос. «Хаос большей частью конкретизируется как мрак или ночь, …а также в виде отдельных демонических (хтонических) существ, таких, как змеи-драконы, древние великаны и боги старшего поколения»[1]. Чудовища в классическом мифе «продолжают существовать на окраинах космоса, по берегам мирового океана, …т.е. в соответствующих частях мифологической пространственной модели мира»[2].

В рамках важнейшего для всякой модели культуры разграничения внутреннего и внешнего пространства[3] в мифологической модели мира «своим» и аксиологически положительным является «внутреннее». Поэтому во всех рассматриваемых романах мы наблюдаем на материале изображения центральной зоны пространства эмиграции полную аксиологическую инверсию по отношению к мифу, переворачивание таких основополагающих для картины мира оппозиций, как сакральная/враждебная земля, космос/хаос, наличие/отсутствие культуры, разум/неразумная грубая сила, человеческое/демоническое.

---

[1] Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 2000. – С. 206.
[2] Там же. – С. 212.
[3] См.: Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 152.

Частные оценочные характеристики центрального пространства

Помимо выделенной в предыдущем разделе общей тенденции наделения центральной зоны пространства эмиграции – Третьего рейха – статусом враждебной земли, в изучаемых романах наблюдаются и другие – индивидуальные для каждого автора – акценты. В романах Э.М. Ремарка «Ночь в Лиссабоне» и «Возлюби ближнего своего» они связаны с образом Оснабрюка родного города Штайнера (название которого в романе не упоминается) – в то время как во всех остальных рассматриваемых нами романах родной немецкий город главного героя или героини в число мест действия не входит.

Город является пространственной структурой космического типа, наиболее адекватной человеку. Согласно В.Н. Топорову, в мифологической перспективе город возник, когда человек был изгнан из Эдема и связан с преодолением «незащищенности, неуверенности, падшести»[1]. Городское пространство представляет собой «замкнутую структуру, которая призвана была отделить от леса, от степи, от зверей, от чужаков»[2]. Город «несет в себе закрепленную в социальных знаках информацию о разнообразных сторонах человеческой жизни, то есть является текстом»[3] и противостоит внешнему миру как не-тексту[4]. Он обладает ярко выраженным признаком замкнутости, отграниченности от внешнего мира. Между внутренним миром города и миром внешним существует четкая граница, которая отделяет «свое» пространство от чужого, «освоенное» от неосвоенного; «в схеме “город” ↔ “мир” в качестве границы выступают стена и ворота, имеющие ясно выраженную пространственную характеристику»[5]. Важнейшие архитектурные элементы городского пространства ориентированы на

---

[1] Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. – М., 1987. – С. 121.

[2] Курганов Е. Мифология города и художественный текст // Курганов Е. Анекдот – символ – миф. Этюды по теории литературы. – СПб., 2002. – С. 5.

[3] Лотман Ю.М. Культура и информация // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 152.

[4] См.: Там же.

[5] Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 127.

«создание именно барьеров, преград между разными пространствами – “своим”, освоенным человеком и служащим ему, и “чужим”, внешним, неизвестным, наполненным враждебными силами»[1]. Тем самым пространство города с помощью границы структурирует мир в соответствии с оппозицией сакральное/профанное.

Присущая городскому пространству функция обеспечения безопасности и в Оснабрюке, и в городе Штайнера заменена противоположной: для обоих героев именно родной город является самым опасным местом. В городе Штайнера опасность закреплена за каждым элементом городского пространства в отдельности: «И вот 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» [EMR Liebe 304]. Так же чувствует себя Шварц, приехавший в родной город Оснабрюк за своей женой Хелен: «Я поднял глаза: настолько сильное у меня было ощущение, что глубокой ночью я стою посреди ярко освещенной витрины – или что снаружи на меня направлен луч прожектора. Мне снова пришло в голову все безумие моей затеи» [EMR Nacht 52]. Кроме того, листая телефонную книгу, Шварц обнаруживает, что адрес его жены выглядит по-другому: «…адрес изменился. Вместо Риссмюллер-Платц в книге стояло: площадь Гитлера» [EMR Nacht 52]. Факт переименования площади разрывает диахроническую непрерывность городского микрокосма, а ее новое название – «площадь Гитлера» – связывает акт переименования, вызванный установлением в Германии нацистского режима, с процессом превращения страны в темный мир. Переименование «воспринимается в общем контексте как разрушение старого и сооружение на его месте нового. <…> Отмена старых наименований воспринималась как уничтожение “старого мира”, а введение новых как акт создания “новой земли и нового

[1] Бондаренко И.А. Иерархическая структура древнерусского города (в реализации идеи «вечной гармонии») // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т.В. Степугина. – М., 1996. – С. 117.

неба”»[1]. Переименование Риссмюллер-платц в площадь Гитлера тоже является для героя одним из сигналов создания «нового мира» – темного. Один из персонажей К. Манна говорит о том, что его город (Геттинген) «осквернен» [KM Vulkan 45], и Шварц тоже воспринимает упомянутое переименование в таком ключе.

В социоморфном измерении город соотносится с семьей, и по этому критерию Оснабрюк инварианту пространственной структуры города тоже не соответствует. Для того чтобы воссоединиться со своей женой Хелен, Шварц вынужден вывезти ее за пределы Германии. Целостность семьи оказывается нарушена в результате официально поощряемого доносительства: «В Тысячелетнем рейхе уже давно нельзя было доверять даже своим родственникам. Доносы постоянно прославлялись спасителями Германии и объявлялись национальной добродетелью. Я и сам это испытал. В свое время на меня донес брат моей жены» [EMR Nacht 64–65]. Хелен же открыто заявляет, что ненавидит свою семью [EMR Nacht 90].

При этом оба героя – и Шварц, и Штайнер – в определенные моменты демонстрируют стремление увидеть в открывшемся им городе прежний, не «оскверненный» присутствием наци город. В случае Штайнера это желание выражается в том, как он воспринимает больничную палату, в которой лежит его умирающая жена Мария: «Маленькая комната лежала здесь в свете послеполуденного солнца, как островок покоя из какого-то другого мира» [EMR Liebe 301] – здесь герой, упоминая принадлежность палаты к «другому миру», противопоставляет ее остальному городу как пространство «покоя» и безопасности пространству, захваченному наци и, соответственно, опасному. Это ощущение оказывается ложным, поскольку именно ухаживающая за Марией больничная медсестра доносит на Штайнера, в результате чего он схвачен гестапо. То есть свойства «большого» пространства в данном случае подчиняют себе свойства «малого», и желание Штайнера найти в родном

---

[1] Лотман Ю.М. Тезисы к семиотике русской культуры // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 230.

городе «островок покоя» оказывается нереализуемым, поскольку в ценностно «перевернутом» пространстве эмиграции родной город героя наделен противоположным его архетипическому значению статусом.

Аналогичное желание посещает и Йозефа Шварца во время его пребывания в Оснабрюке. Когда он встречается с Хелен и собирается идти в квартиру, где они жили раньше, – он начинает видеть городское пространство иначе: «Город, который до этого был опасным, знакомым и в то же время чужим, сейчас начинал жить. Я чувствовал: это происходило потому, что начал жить я сам» [EMR Nacht 82]. Герой чувствует: «Я дышал, и мне казалось, будто я дышу *в том же ритме, что и вода*… как будто *я был частью моста* и вода, как мое дыхание, вместе с ним струилась сквозь меня» [EMR Nacht 83–84; выделено мной. – *А.П.*]. В этот момент Шварц ощущает Оснабрюк как внешнее «продолжение» самого себя, а себя, в свою очередь, чувствует частью «тела» города. Однако герой находится во власти этой иллюзии только некоторое время: свой собственный дом (квартиру, в которой он проживал с Хелен до ареста и эмиграции) Шварц уже не воспринимает как свое «внешнее отчуждаемое тело»[1], каким тот должен являться. В квартире Хелен герой, наоборот, чувствует себя чужим: «Казалось, что вещи хотят схватить меня; я больше не был с ними связан. Внезапно меня прошиб страх: возможно, я больше не был связан и с Хелен» [EMR Nacht 89]. Для домашнего пространства, как замечает М.Н. Эпштейн, характерна «полная душевно-телесная освоенность вещи»[2], дом – это «место, где все существа и вещи с в о и друг для друга»[3]. Отчуждение героя от вещей, заполняющих его дом, – сигнал превращения его в анти-дом, из идеального космоса – в его противоположность. Поэтому дом Шварца и Оснабрюк в целом в романе «Ночь в Лиссабоне», как и город Штайнера в романе «Возлюби ближнего своего», представляет собой в восприятии героя

---

[1] Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 266.

[2] Эпштейн М.Н. Вещь и слово. О лирическом музее // Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. – М., 1988. – С. 313.

[3] Там же. – С. 314.

(носителя эмигрантского сознания) не «свое», а, напротив, чужое и опасное для герое место, причем опасное даже на фоне остальной территории Третьего рейха: «Опасность будет возрастать по мере моего приближения к Оснабрюку, я это знал» [EMR Nacht 42].

Наконец, и Оснабрюк, и город Штайнера становятся у Ремарка «больными» городами. К моменту, когда Хелен покидает город, она уже неизлечимо больна раком. Если символически приравнять приезд Шварца в родной город к возвращению в чрево матери (а город с древних времен является «символом матери»[1] – он «связывается …с мифологемой Великой Матери и ее рождающего чрева»[2]), то это чрево оказывается неизлечимо больным. Аналогичным образом не поддающаяся излечению раковая болезнь у Марии Штайнер делает весь город Штайнера «больным». Справедливость подобного толкования подтверждается тем, что смысл приезда обоих героев в свой родной немецкий город связан исключительно с Хелен в одном случае и Марией в другом – поэтому женский персонаж вполне может «представлять» собой город и городское пространство. Ю.М. Лотман, рассуждая об «отношениях изоморфизма между человеком и всей моделью мира или ее частями»[3], отмечает: «Может устанавливаться изоморфизм человека точке внутреннего пространства или всему внутреннему пространству»[4]; именно этот случай имеет место в романах «Возлюби ближнего своего» и «Ночь в Лиссабоне», где родной город героя – центральная «точка внутреннего пространства» – отождествляется со смертельно больной женщиной.

Мертвый город – образ, присутствующий не только в произведениях писателей-эмигрантов. Например, Герман Казак, причисляемый к

---

[1] Альбедиль М.Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь. – СПб., 2002. – С. 297.

[2] Пелипенко А.А. Городской миф о городе (в эволюции художественного сознания и городского бытия) // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т.В. Степугина. – М., 1996. – С. 39.

[3] Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 131.

[4] Там же.

«внутренней эмиграции»[1] (это понятие применяют к деятелям культуры, которые остались в Третьем рейхе, но были вынуждены свернуть или ограничить свою творческую деятельность), моделирует соответствующую образность в своем романе «Город за рекой» (1947). Действие романа происходит в «промежуточном мире»[2], где пребывают умершие в период между смертью и окончательным уходом в небытие. Чтобы попасть туда, главный герой – Роберт Линдхоф – пересекает реку, отделяющую город от мира живых (подобно ему, реку пересекает, подъезжая к Оснабрюку, и Йозеф Шварц). По словам Е.В. Майоровой, реку в романе Казака «можно сравнить с рекой забвения Летой, разделяющей миры живых и мертвых в древнегреческой мифологии»[3]. «Представление о потоке, текущем у входа в преисподнюю, присутствует в мифологии разных народов. К тому же, для человека река всегда была источником как жизни, так и смерти, служила препятствием. В мифах она выполняет заградительную функцию: чтобы попасть в мир мертвых, нужно перейти реку. Именно река возводит границу между миром живых и потусторонним миром, создавая оппозицию “жизнь – смерть”. <…> В романе Казака противоположные миры соединяет мост, построенный над пропастью. Функции перевозчика Харона выполняет машинист, управляющий поездом, курсирующим по мосту между двумя мирами»[4]. Как и герои Ремарка, Роберт воспринимает мертвый город как источник опасности: «Чем-то злобным веяло от голых каменных строений, чьи обломки фасадов, словно призраки, обозначались на фоне ослепительной синевы неба. От первородной чистоты этого неба, которое Роберт еще ни разу за все время пребывания здесь не видел затянутым облаками, исходила какая-то сила ясности, казавшаяся жуткой, ибо ничего общего не имела ни с

---

[1] См.: Хрястунова С.А. Поэтика романа Германа Казака «Город за рекой» : автореф. дис. … канд. филол. наук. – СПб., 2005. – С. 9.

[2] Здесь и далее цитаты из романа приводятся по изданию: Казак Г. Город за рекой / пер с нем. Т. Холодовой, А. Гугнина. – М., 1992 // RoyalLib.com [электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.com/book/kazak_german/gorod_za_rekoy.html (дата обращения: 21.08.2015).

[3] Майорова Е.В. Структура городского пространства в романе Г. Казака «Город за рекой» (к постановке вопроса) // Вестн. С.-Петерб. ун-та. – Сер. 9, Филология, востоковедение, журналистика. – 2007. – Вып. 3, ч. 2. – С. 37.

[4] Там же.

чем на земле. <…> Такой же безучастной и монотонной была жара, которая стесняла дыхание и притупляла чувства, одновременно раздражая их, и ослепительный свет, равнодушно сияющий над уничтоженным миром». Подземная часть города напоминает Роберту тюрьму – к подобным сравнениям обращаются и герои Ремарка, говорящие о превращении страны «в казарму и концентрационный лагерь» [EMR Nacht 162]. «Промежуточный» статус городского пространства, связанный с переходом от живого к мертвому, также имеет свои аналогии в изучаемых образцах немецкого эмигрантского романа, герои которого из промежуточного состояния переходят либо к живым, либо к мертвым.

Казак, как и писатели-эмигранты, обращается к мифологической образности. В частности, к мифологическому прототипу он возводит отношения Роберта Линдхофа и Анны Мертенс. Их история сравнивается в романе с историей Эвридики и Орфея, который спустился за ней в царство мертвых, чтобы вернуть ее в мир живых. Именно об этом Анна просит Роберта, когда узнает, что сам он не принадлежит к числу умерших: «Возьми меня с собой. <…> Когда ты отправишься туда, …когда возвращаться будешь назад, через мост, на ту сторону! <…> Ты – посланец. Ты наложил руку на меня, и от тебя я воскресну и смогу вернуться к жизни. Моя тень снова станет плотью, и это будет иначе, чем раньше, мы будем вместе слушать музыку, ты только представь, Роберт, музыка и все, чего здесь не хватает, будет жить. Это будет как новое рождение на земле, только со знанием тайны, тайны постепенного схождения к смерти». Такая мифологическая параллель применима и к героям Ремарка: в его романе «Ночь в Лиссабоне» Йозеф Шварц действительно проникает в «мертвый» мир Третьего Рейха и вывозит за пределы Германии свою жену Хелен.

На этом примере можно увидеть, что литература по обе стороны немецкой границы пользовалась сходными приемами при моделировании художественной реальности. Образ мертвого города оказывается актуален как для «внутреннего эмигранта» Казака, так и для «внешнего» эмигранта

Ремарка. Произведения обоих авторов представляют собой реакцию на события, развернувшиеся в Германии в первой половине XX века. В случае Ремарка они становятся материалом для художественной обработки в реалистическом повествовании; у Казака немецкая действительность представлена метафорически, по определению С.А. Хрястуновой, «через призму символических образов»[1], в его романе «органично сочетаются традиции немецкой романтической поэтики с магическим реализмом, экспрессионистическими и экзистенциалистскими веяниями»[2], поскольку «символический язык романа и иносказания “магического реализма” были необходимы в условиях тоталитарного режима»[3]. По наблюдению Е.В. Майоровой, образы превращенного в руины города напоминают «послевоенную разрушенную Германию»[4], но ни место, ни время действия не имеют (как у Ремарка) однозначной привязки к соответствующим событиям немецкой истории. Реальность Германии 1930–1940-х годов раскрывается у Казака в символических, а не исторически конкретных образах[5]. По словам С.А. Хрястуновой, «все реальные события истории XX столетия (начало мировой войны, гибель армий и государств, кошмары газовых камер) обретают в восприятии Роберта Линдхофа иное, вселенское звучание. План конкретности и план обобщения совмещаются в эволюции индивидуального познания»[6]. Оба автора (Г. Казак и Э.М. Ремарк), используя различный художественный язык, обращаются при этом к одному и тому же материалу и используют при обработке этого материала сходные решения, которые, таким образом, присущи не только немецкой эмигрантской литературе, но и литературе «внутренней эмиграции».

---

[1] Хрястунова С.А. Поэтика романа Германа Казака «Город за рекой» : автореф. дис. … канд. филол. наук. – СПб., 2005. – С. 17.

[2] Там же. – С. 5.

[3] Там же. – С. 12.

[4] Майорова Е.В. Структура городского пространства в романе Г. Казака «Город за рекой» (к постановке вопроса) // Вестн. С.-Петерб. ун-та. – Сер. 9, Филология, востоковедение, журналистика. – 2007. – Вып. 3, ч. 2. – С. 41.

[5] Хрястунова С.А. Поэтика романа Германа Казака «Город за рекой» : автореф. дис. … канд. филол. наук. – СПб., 2005. – С. 5.

[6] Хрястунова С.А. К вопросу об образе главного героя романа Г. Казака «Город за рекой»: продолжение романтических традиций // Вестник ОГПУ. – 2004. – № 2 (36). – С. 53.

Другой – вполне ожидаемый – штрих к характеристике Третьего рейха встречается в романе Л. Фейхтвангера «Изгнание», где одним из оснований противопоставления центра и периферии, Третьего рейха и эмигрантской Франции становится шкала правдивость/лживость. В частности, Леа – подруга Визенера – неоднократно упрекает его и всю его партию во лжи: «Глупая, твердолобая ложь, которую вы так охотно производите, – это, дорогой Эрих, в вашей отвратительной политике самое отвратительное» [LF Exil 198]. Эмигранты, в свою очередь, позиционируя себя как оппоненты наци, подчеркивают, что они «говорят правду». В частности, специфику эмигрантской газеты Хайльбрун видит в следующем: «Я думаю, мы для того и покинули Германию, чтобы говорить все как есть. Для этого мы и основали наше издание» [LF Exil 406]. Когда Зепп Траутвайн слушает немецкую радиостанцию, транслирующую выступление одного из нацистских ораторов, его размышления передаются (опять же, с использованием нейтральной повествовательной ситуации) так: «Голос нагло извращал все, что происходило вокруг, превращая все в противоположное “в интересах партии и народа”. Это должен был заметить любой из слушателей, кто сохранил еще хоть маленький остаток разума. Но из тех, кто сидел лицом к лицу с оратором, очевидно, очень немногие были в своем уме» [LF Exil 264–265]. Данный фрагмент внутреннего монолога героя дополняет образ «лживого» нацистского руководства разных уровней характеристикой слушателей-немцев, неспособных «сохранить еще хоть маленький остаток разума», «убаюканных глупостью» [LF Exil 265]. Царящая в Третьем рейхе ложь еще раз подтверждает его неразумие (которое, как было показано выше, настойчиво подчеркивается у всех авторов): это свойство не только руководства страны, но и граждан, Германия в эмигрантской картине мира – пространство хаоса, не испытывающее цивилизующего влияния разума ни «сверху», ни «снизу».

Клаус Манн разрабатывает в связи с образом Третьего рейха другой аспект. Герои его романа «Вулкан» неоднократно отмечают неэстетичность

Третьего рейха, который представляет собой уродливое пространство, населенное и руководимое уродливыми людьми. В глазах Мартина Корелла «“…все происходящее – фарс. К сожалению, не безобидный. Из человека с такой рожей не сделаешь полубога”. Он указал на фотографию Гитлера в газете. “Это безвкусно. Ничем хорошим это не закончится”» [KM Vulkan 20]. Марсель Пуаре, сочувствующий немецким эмигрантам, считает Гитлера «самым отвратительным человеком в мире» [KM Vulkan 29], комментируя его внешность в следующих выражениях: «…и эти маленькие усы – безобразные усы, как будто из носа набежала черная грязь…» [KM Vulkan 29]. Мария-Луиза фон Каммер утверждает следующее: «…эти наци – подлые плебеи. Да вы только посмотрите на их лица! Разве люди с хорошей кровью могут так выглядеть?» [KM Vulkan 73–74]. Профессор Самуэль рассуждает: «Грубые физиономии, лишенные прелести, лишенные духа, – меня, художника, они угнетают» [KM Vulkan 491].

Европейские города за пределами Третьего рейха, а также города за пределами Европы, напротив, получают у героев-эмигрантов противоположную оценку: Цюрих – «прекрасный, солнечный город» [KM Vulkan 77], «красивый и богатый город» [KM Vulkan 77]; «Как красив Париж!» [KM Vulkan 22] (Мартин); «Они [Ганс и Эрнст] находили, что Прага великолепна» [KM Vulkan 89] – «Такой красоты у нас, в Берлине, не найдешь!» [KM Vulkan 89] (о Праге); Амстердам в глазах Абеля – «серьезный и положительный город» [KM Vulkan 115], «прекрасный город» [KM Vulkan 115]. Иерусалим – «прекрасный» [KM Vulkan 489] город, а Нью-Йорку присуща «новая красота» [KM Vulkan 395].

Все выделенные в данном разделе характеристики Третьего рейха, индивидуальные для каждого из рассматриваемых нами авторов, – лживость, неэстетичность и символическое отождествление немецкого города со смертельно больной женщиной (которая является его антропоморфной проекцией) – вполне согласуются с основной тенденцией наделения Германии в пространстве эмиграции статусом враждебной земли.

* * *

Третий рейх в пространстве эмиграции представляет собой «темный» мир, не имеющий в себе ничего от цивилизации и не испытывающий никакого влияния разума, населенный «варварами», «чудовищами» и «полуживотными». В центре его располагается родной город героя, противоположный по своим свойствам домашнему и городскому пространству. Германия изображается как лживое (Фейхтвангер), уродливое (Манн) или больное (Ремарк) пространство. За ее пределами располагаются другие европейские страны, причем это пространство неоднородно и подвергается дифференциации.

2.2.2. Периферия I: первое «кольцо» пространства эмиграции

Первое «кольцо» вокруг Третьего рейха составляют в одном варианте моделирования пространства эмиграции все европейские страны, в другом – только их часть. К первой группе произведений относятся романы Э.М. Ремарка «Тени в раю» и «Земля обетованная», а также роман К. Манна «Вулкан». Во всех остальных случаях европейское пространство дифференцировано: одни страны относятся к первому, а другие – ко второму «кольцу».

Поскольку в «американских» романах Э.М. Ремарка образ первого «кольца» не разработан подробно, имеет смысл анализировать его на материале «Вулкана» К. Манна. В этом романе специфика моделируемого с точки зрения героя-эмигранта пространства эмиграции состоит в том, что все европейские страны, за исключением Германии, равноправны и по отношению друг к другу не дифференцированы. Если в произведениях, где реализован альтернативный вариант и европейское пространство дифференцировано, герои обязательно проходят сначала через первое «кольцо» в составе Европы (Чехия, Австрия, Швейцария, Швеция) и только потом перебираются во Францию, то в романе «Вулкан» эмигрантка Ильза Проскауэр, например, приезжает в Париж «прямо из Берлина» [KM Vulkan

33]. В тексте романа неоднократно встречаются свидетельства того, что европейское пространство за пределами Третьего рейха для эмигрантов равнозначно:

- «…в этот раз вы поехали в Париж не совсем добровольно». – «Я бы точно так же могла поехать в Лондон» [KM Vulkan 54] – разговор Анны Николаевны Рубинштейн и Марион фон Каммер;
- «Ганс хотел податься во Францию. – “А если тебя там поймают?” – спросил Эрнст. Ганс ответил: “А если тебя здесь [в Швейцарии] поймают? В Германию они нас все-таки послать не могут, мы политические беженцы, это легко можно доказать. Ночью, под покровом тумана, они спровадят нас через ближайшую границу. И мы снова окажемся в стране, где мы, собственно, не имеем права находиться, – и так у нас, похоже, будет продолжаться вечно”» [KM Vulkan 199];
- «Есть страны, где меня поймут. <…> Есть Швейцария, Голландия, Австрия, Скандинавия, Чехословакия…» [KM Vulkan 226] (Марион);
- «…Ганс Шютте, который не имел права остаться в Праге, а потом в Вене, и во Франции не мог, и в Швейцарии, в Голландии или Скандинавии» [KM Vulkan 279];
- «Он [Эрнст] странствовал где-то по улицам Финляндии… В течение последних месяцев он был выдворен из шести стран и шесть раз переходил границы в ночные часы без соответствующих документов» [KM Vulkan 301];
- «Он [Эрнст] долго рассказывал о своих приключениях на дорогах и постоялых дворах многих стран, о стычках с полицией во Франции, Бельгии, Голландии, Дании, Швеции, Норвегии и Финляндии» [KM Vulkan 364].

Вследствие такой принципиальной недифференцированности всех европейских стран за пределами Германии можно утверждать, что подлинных границ между ними, то есть внутри первого «кольца», нет.

Многократно осуществляемое героями-эмигрантами пересечение формально существующих границ между странами первого «кольца» статусом сюжетного события не обладает, поскольку не связано ни с какими пороговыми событиями и не предполагает перемещения в «иное» пространство. По словам Ю.М. Лотмана, «сюжетное движение персонажа (событие) заключается в пересечении им границы пространства модели. Сюжетные изменения, не приводящие к пересечению границы, “событием” не являются»[1]. Подлинная граница, переход которой становится сюжетным событием, отделяет окраинное пространство (за пределами Европы) от первого «кольца» – и ее переход, в отличие от перемещения из одного европейского государства в другое, в силу одного только желания героя или стечения обстоятельств невозможен.

Образы стран первого «кольца» в романе «Вулкан» неоднозначны. Ближайшая по отношению к Германии периферия проявляет себя, с одной стороны, как дружественное эмигранту пространство, в котором он чувствует себя комфортно. В частности, Мартин Корелла воспринимает Париж как «свое», подходящее ему место, и сравнивает этот город с «человеком, с которым составляешь единое целое и с которым, возможно, ты мог бы быть счастлив» [KM Vulkan 22]. Одна из эпизодических героинь отмечает, что в Париже она «может чувствовать себя по-настоящему хорошо» [KM Vulkan 46]. В первой части романа, которая охватывает 1933–1934 годы, делается вывод о том, что «в эмиграции все устраивались. Она продлилась немногим более полугода и, тем не менее, уже больше не была приключением, а была привычным состоянием. У всех были планы, большинство уже обзавелось каким-нибудь занятием, а некоторые даже зарабатывали какие-то деньги. В чужом городе передвигались почти с такой же естественностью, как когда-то на родине; у всех были свои постоянно посещаемые места, свой круг знакомых» [KM Vulkan 144]. Наконец, самый главный показатель

---

[1] Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 139.

«инаковости» первого «кольца» по отношению к Третьему рейху – то, что здесь эмигранты, «по крайней мере, могут позволить себе открыть рот» [KM Vulkan 319].

Иными словами, в целом эмигранты «устраиваются» в странах Европы за пределами Германии, вписываются в это пространство и налаживают там относительно нормальную жизнь – то есть добиваются того, что в Третьем рейхе было для них невозможно. При этом такие в целом «нормальные» отношения эмигрантов с новым для них пространством складываются как результат двух разнонаправленных тенденций – позитивной и негативной.

В Швейцарии актриса Тилла Тибори, подруга Марии-Луизы фон Каммер, показывает последней своих знакомых и дает такой комментарий: «“Это мои коллеги, – сказала она. – С некоторыми из них я еще в прошлом году играла во Франкфурте. Теперь они устроились здесь, в драматическом театре”. – Получается, у нас тут есть “эмигрантские круги”, подумала Мария-Луиза. Не так уж и плохо они выглядят» [KM Vulkan 83–84]. Давид Дойч в период проживания в Париже работает над научными трудами по социологии немецкой эмиграции и чувствует себя вполне счастливым, поскольку его эта тема очень интересует: «Очень увлекательная тема. <…> Увлекательная как раз потому, что группа людей, о которой здесь идет речь, вообще не представляет собой какого-то единого образования, то есть группы в собственном смысле этого слова; в гораздо большей степени это очень случайно составленная смесь индивидов, которым очень разнообразными обстоятельствами навязана схожая судьба» [KM Vulkan 99]. Профессор Беньямин Абель являлся в рейхе изгоем в силу своей национальной принадлежности, и коллега Безенкольб клеймил его в прессе как «вредителя немецкой культуры» [KM Vulkan 114] – на этом фоне востребованность Абеля в других европейских университетах выглядит очень контрастно, в его случае именно противопоставление невозможности профессиональной самореализации в Германии и заслуженного признания за ее пределами, в первую очередь, способствуют восприятию не-немецкой

Европы эмигрантами как принципиально иного по отношению к Третьему рейху пространства. Возможность трудоустройства, самореализации и относительно спокойной жизни для героя-эмигранта (которая, конечно, реализуется героями далеко не всегда, но, тем не менее, существует) – один из главных аспектов отличия периферийного пространства от центрального.

Немаловажным критерием отличия стран первого «кольца» от Третьего рейха является тот факт, что в периферийных странах эмигранты имеют «право голоса» – они издают газеты, журналы, открывают свои издательства. В четвертой главе первой части романа Тео Хуммлер рассказывает «о немецких журналах и издательствах, которые уже открылись “снаружи” или должны были начать свой выпуск в ближайшее время. В Париже недавно появилась ежедневная немецкая газета» [KM Vulkan 140–141].

В силу всех этих факторов ближайшая периферия пространства эмиграции выступает, с одной стороны, как благоприятное для эмигрантов место. С другой стороны, близость Третьего рейха, а главное, его постепенная экспансия и «присвоение» соседних европейских стран приводят к тому, что пространство первого «кольца» «выталкивает» героев-эмигрантов (так же, как до этого их «вытолкнула» центральная зона), побуждая их покидать Европу и перемещаться в окраинное «кольцо» пространства эмиграции.

В аспекте опасности/безопасности периферийное кольцо – европейские страны – занимает промежуточное положение между Германией и странами за пределами Европы. Если Третий рейх представляет для эмигрантов явную и безусловную опасность, то страны первого «кольца» создают опасности скрытые. Среди них – немецкие шпионы: «В этом кафе на Монпарнасе, должно быть, торчит особенно много шпиков. Говорят, они могут напоить человека и потом будут пытаться вызнать у него, какие у него отношения с Германией» [KM Vulkan 35]. Благожелательность к немцам-эмигрантам, которая отличает периферийное пространство от Третьего рейха, все же не абсолютна; на территории Европы отношение к эмигрантам скорее тяготеет к

равнодушному, чем к сочувствующему: «Людям мы не нужны… <…> Нас презирают, потому что у нас ничего нет. <…> …и совсем мало нас ценят в Париже – этом классическом городе эмигрантов, который устал от нас, потому что он нас слишком хорошо знает» [KM Vulkan 54–55]. В Чехии, по словам Ганса Шютте, «нас только терпели» [KM Vulkan 201].

Схожие мысли посещают Беньямина Абеля: «Я чужой, здесь [в Амстердаме] меня только терпят, я не посвящен в обычаи страны, которая предоставила мне кров» [KM Vulkan 122]. Посетитель в одном из амстердамских кафе реагирует на его присутствие негативно: «Еще один немец!! Мне очень хочется знать – почему все эти люди здесь?!… Почему?!» [KM Vulkan 130]. С другой стороны – «это была все-таки достойная любви чужбина. Когда у Абеля случались сравнительно хорошие дни, в те часы, когда он не был совсем подавлен, – он находил, и четко говорил это себе, что Амстердам был прекрасным городом, многоликим и полным достойных восхищения мест и вещей» [KM Vulkan 129].

Таким же двойственным оказывается восприятие Будапешта у Тилли фон Каммер, когда она приезжает туда ради заключения фиктивного брака с целью получения паспорта: «Тилли …восхищалась Будапештом. Город демонстрировал соблазнительные и трагические черты. Он был блистательным – и ветхим; элегантным – и опустившимся; заносчивым – и убогим; экстравагантным – и безутешным; достойным любви – и жалким» [KM Vulkan 183].

Такая двойственность периферийного пространства повторяется в меньшем масштабе не только в образе Амстердама и Будапешта, но и в образе Швейцарии, который разработан достаточно подробно в связи с тем, что Мария-Луиза фон Каммер и две ее младшие дочери, сестры Марион, поселяются в Цюрихе. Они сталкиваются с разным отношением к факту их эмиграции из Германии. Старые швейцарские знакомые Марии-Луизы демонстрируют непонимание и осуждение ее решения покинуть страну: «Между тем, улыбка сошла с лиц состоятельных хозяев, когда госпожа фон

Каммер объяснила, что в этот раз она не приехала в развлекательное путешествие, а намерена здесь поселиться. Казалось, они поймали респектабельную даму на сомнительных, возможно, даже криминальных махинациях» [KM Vulkan 73]. Один из гостей даже предпринимает попытку оправдать происходящее в Германии: «Конечно, в новой Германии далеко не все идет так, как должно. Некоторые тенденции – сами по себе разумные и похвальные – преувеличиваются сверх всякой меры. Это неизбежные детские болезни…» [KM Vulkan 73]. В итоге героиня чувствует, что она в этом обществе «нежелательна» [KM Vulkan 75]. С другой стороны, швейцарцы, занимающие менее привилегированное положение, поддерживают ее решение покинуть Германию: «“Повесить надо было этого Гитлера!” Все сходились на том, что это стыд и позор и что “у нас в Швейцарии” подобное никогда бы не стали терпеть» [KM Vulkan 76]. Позже, познакомившись с сочувствующей эмигрантам семьей Оттингеров, Мария-Луиза «смогла понять, что далеко не все люди из “лучших кругов” разделяли то настроение, которое не позволило ей оставаться в салоне у Крюги» [KM Vulkan 172]. Кроме того, даже с учетом далеко не блестящей жизни Марии-Луизы в эмиграции она осознает, что «у ее хороших знакомых, которые остались в Германии, …дела шли, кажется, еще хуже, значительно хуже» [KM Vulkan 166].

Эти две тенденции – благожелательное и враждебное отношение к эмигрантам, принятие и «выталкивание» их – в выстроенном с точки зрения героев-эмигрантов художественном пространстве романа К. Манна взаимно уравновешивают друг друга, делая Европу «проблематичным континентом» [KM Vulkan 381]. Швейцария в частности и периферийная по отношению к Германии Европа в целом демонстрируют приблизительно равное соотношение «позитивной» и «негативной» линий по отношению к эмигрантам; сложившееся равновесие поддерживается и существенным процентом людей равнодушных, настроенных по отношению к эмигрантам не благожелательно и не враждебно. Первое «кольцо», таким образом, –

однозначно «иное» по отношению к враждебной к эмигрантам территории Третьего рейха, оно терпимо к присутствию эмигрантов и на фоне покинутой Германии воспринимается ими как вполне подходящее для жизни пространство. Если центр пространства эмиграции аксиологически негативен, то периферия скорее нейтральна. Во время присоединения Австрии к рейху Европа не вмешивалась, а только «наблюдала с почтительным напряжением исторические процессы» [KM Vulkan 493]; ее страны, по определению недоумевающих американцев, «терпят такое варварство посреди континента» [KM Vulkan 426], то есть не соглашаются с ним, но и не противодействуют ему; позитивные и негативные тенденции в первом «кольце» уравновешивают друг друга, и здесь эмигранты уже получают возможность чувствовать себя в безопасности (многим в этом первом «кольце» психологически комфортно), посвящать себя любимому делу и пытаться по мере сил противодействовать национал-социализму.

Наконец, периферийное пространство, в котором существуют эмигранты, связано с идеей границы между миром живых и миром мертвых. Даже с учетом того, что образность на основе оппозиции живое/мертвое у К. Манна используется несколько менее подробно и настойчиво, чем у Ремарка и Фейхтвангера, можно заметить, что первое «кольцо» в романе «Вулкан» – это зона, из которой можно попасть как в мир живых, то есть в окраинное «кольцо», так и в мир мертвых (уйти из жизни). По словам эмигрантки Фридерики Маркус, первое «кольцо» населено призраками мертвых – «лемурами», «человека» там можно встретить редко [KM Vulkan 161]. Марион в 1933 году переживает в Париже «инфернальное» лето. Вершиной же данного образного ряда пребывания на пороге между жизнью и смертью является вынесенный в заглавие романа образ вулкана – в глазах Марион эмигранты в Европе живут «на вулкане, который изрыгает огонь» [KM Vulkan 507], то есть на грани гибели.

Образность, основанная на противопоставлении мертвого и живого, особенно активно используется в произведениях Э.М. Ремарка – в том числе

для характеристики пространства первого «кольца». В романах «Тени в раю» и «Земля обетованная» отношение к смерти становится одним из параметров, по которым Америка и Европа в восприятии эмигрантов противоположны друг другу. Так, в романе «Земля обетованная» эмигрант Липшютц рассказывает Людвигу Зоммеру: «Похоронное бюро. Как это звучит! Там приводят в порядок покойников. Вы уже бывали в таком заведении? Никогда туда не ходите. Американцы – молодой народ; они не признают смерть. Умерших гримируют так, что они как будто спят. Многих даже бальзамируют» [EMR Land 257–258]. А воспоминание Людвига о годах, проведенных в Европе, выглядит следующим образом: «Лица и картины возникали передо мной и исчезали – кричащие люди, объятое ужасом и мужественное лицо Сибиллы, коридоры музея в Брюсселе, мертвая Рут из Парижа, на глазах которой сидели навозные мухи, мертвые, мертвые, слишком много мертвых для одной жизни и черное, бесполезное спасение в стремлении к мести» [EMR Land 319]. «Непризнание» смерти американцами приводит к тому, что смерти там как бы нет; это символическое отсутствие смерти в Америке оппозиционно ее гипертрофированным масштабам в Европе.

В целом положение эмигрантов вне официально оформленного социума разворачивается у Ремарка в целую метафорическую сеть, которая задействована в построении образа эмиграции во всех пяти романах. «Внеофициальный» статус эмигранта и всего эмигрантского сообщества позволяет на символической основе отождествить эмигранта с мертвецом. Соответственно, герои-эмигранты часто в буквальном и переносном смысле существуют «под» пространством не-эмигрантского мира.

Людвиг Керн свою «внесоциальность» описывает следующими словами: «Гражданские права… Какое я имею к ним отношение? У меня нет даже элементарных гражданских прав! *Я тень, я призрак, в гражданском смысле я мертв*. <…> Для Германии мы больше не существуем. Для остального мира – существуем только как субъекты для полиции» [EMR Liebe 209–210;

выделено мной. – *А.П.*]. По сравнению с людьми, ведущими легальное существование, эмигранты оказываются «ниже» их, занимают более низкое положение на пространственной вертикали. В одном из эпизодов романа эмигрант сравнивается с «тем, кто плавал под водой» [EMR Liebe 73]. Штайнер называет эмигрантское сообщество «подземной бригадой» [EMR Liebe 279]. Герой романа «Тени в раю» Роберт Росс в течение двух лет живет в подвале Брюссельского музея, укрываемый его директором [EMR Schatten 9]. Первое рабочее место Людвига Зоммера в Нью-Йорке располагается в подвале магазина братьев Сильвер [EMR Land 103]. Все эти «подвальные» места локализации эмигрантов иллюстрируют метафорически «нижнее» положение эмигрантского мира по отношению к миру официально оформленных социальных отношений.

Прямая и метафорическая связь с нижними уровнями пространства оборачивается для эмигрантов более тесными, чем у социализированных людей, связями с миром мертвых. В эмигрантском мире «слишком много мертвых» [EMR Land 319]. Роберт Росс говорит о себе: «Как немецкий эмигрант я и без того с 1933 года был официально мертв» [EMR Schatten 7]. Его же служанка отеля «Ройбен» принимает за мертвого [EMR Schatten 32]. Вернувшись из Голливуда, Роберт поселяется в бывшей комнате Лизы Теруэль, покончившей жизнь самоубийством, хотя у него есть возможность занять другой номер [EMR Schatten 376]. В комнате Бетти Штайн («Тени в раю») вывешены фотографии эмигрантов – живых и умерших, о чем Кан говорит так: «Это выставка мертвецов – мертвых и живых, которые мертвы, сами того не зная» [EMR Schatten 98]. Жизнь эмигрантов в Америке названа «призрачным бытием» – «Schattendasein» [EMR Land 404]. Приход Равика Людвиг комментирует словами «Мертвые воскресают» [EMR Land 109]. Штайнер называет человека без паспорта «мертвец в отпуске» [EMR Liebe 16] (интересно, что подобная метафора встречается и у «внутреннего эмигранта» Германа Казака: «В жизни, – сказал секретарь, ставя печать на документе, – вы все равно только мертвый в отпуске»). Владимир Мойков

(«Земля обетованная») говорит о русской эмигрантке – «контессе» – следующим образом: «Она живет в прошлом… Время для нее остановилось с момента русской революции 1917 года. С этого самого момента она мертва; только она об этом не знает» [EMR Land 99]. Сравнение эмигрантов с мертвыми осуществляется не только в речи героев, но и в слове повествователя. Так, именно в речи повествователя в романе «Возлюби ближнего своего» говорится, что зал ожидания Комитета помощи беженцам в Праге наполнен «тяжелым, мертвым воздухом» [EMR Liebe 38]. Самих беженцев он же сравнивает с «тенями»: «Большой зал ожидания Комитета помощи беженцам был переполнен людьми. И все же он странным образом *казался пустым*. Повсюду *в полутьме, как тени*, стояли и сидели люди. Почти никто не говорил. Каждый из них уже сотни раз сказал и обсудил все то, что его касалось. Теперь оставалось только одно – ждать. Это был последний барьер перед отчаянием» [EMR Liebe 36; выделено мной. – *А.П.*]. То, что зал ожидания, переполненный эмигрантами, кажется пустым, свидетельствует о призрачности эмигрантского существования и принадлежности эмигрантов не к миру живых, а к миру мертвых.

Штайнер покупает себе паспорт мертвого австрийца и размышляет: «Иоганн Хубер! Рабочий! Ты мертв и истлеваешь где-то в земле Граца, но твой паспорт – живой и действительный для чиновников. Я, Йозеф Штайнер, жив; но без паспорта я для чиновников мертв. <…> Обменяемся, Иоганн Хубер! Дай мне твою бумажную жизнь и возьми мою смерть без бумаг! Если живущие нам не помогают, это должны сделать мертвые!» [EMR Liebe 78]. Такой «обмен» между живыми и мертвыми в эмигрантской среде практикуется постоянно: Штайнер живет по паспорту мертвого Хубера, Йозеф Шварц-Бауманн – по паспорту мертвого Шварца, Людвиг Зоммер наследует это имя вместе с паспортом умершего антиквара Зоммера и его национальностью (после получения паспорта он вынужден всегда выдавать себя за еврея) [EMR Land 13].

Уподобление эмигранта мертвецу не является метафорой, единолично

созданной Ремарком. Так, в заглавие статьи Сюзанны Киннеброкк, посвященной эмигрантской биографии деятельницы феминистского движения Лиды Густавы Хайманн, вынесена цитата из письма Хайманн «Чувствуешь себя в духовном смысле как живой труп»[1] (…ein lebender Leichnam). Здесь приводится следующее обоснование такого метафорического уподобления: в эмиграции деятели культуры чаще всего не имели возможности работать легально, печататься и иными способами доносить свой голос до общественности. Поэтому такое вынужденное молчание становилось для них «духовной смертью»[2]. Альфред Дёблин писал, что, покинув немецкоязычное пространство, чувствовал себя «живым трупом»[3] (ein lebender Leichnam). У Ремарка же отождествление эмигранта с мертвецом осуществляется на других основаниях: эмигрант – это мертвый не потому, что он лишен «голоса», не имеет возможности работать и т.п., а уже в силу своей принадлежности к эмигрантскому миру, в силу того, что он является носителем эмигрантского мироощущения. Этого оказывается достаточно для отождествления с мертвецом.

При этом, однако, герои-эмигранты не вполне мертвы: они имеют шанс, переместившись в окраинное пространство, получить там гражданство и сделать это пространство «своим», освободившись тем самым от статуса эмигранта, а значит, перестав ощущать себя мертвецом. В силу этого положение героев-эмигрантов, находящихся в первом «кольце», мы квалифицируем как промежуточное между миром живых и миром мертвых.

В других произведениях, при сохранении общей тенденции, европейское пространство отличается внутренней неоднородностью: эмигрантское сознание выделяет в нем страны, относящиеся к первому и второму «кольцу» пространства эмиграции. В романе «Изгнание» из числа стран первого

---

[1] Kinnebrock S. “Man fühlt sich, als wäre man geistig ein lebender Leichnam” // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 108.

[2] Ibid. – S. 133.

[3] Zitiert nach: Maimann H. Sprachlosigkeit: Ein zentrales Phänomen der Exilerfahrung // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 34.

«кольца» вокруг рейха для эмигрантов особо актуальными оказываются Швейцария и Швеция. И ту, и другую они называют «маленькими», не способными противостоять «большой» и могущественной Германии: «Швеция была маленькой страной, которая вряд ли начнет войну с немецким рейхом из-за супругов Перлес» [LF Exil 344]. К числу стран первого «кольца» относится и Голландия, правительство которой «тех немецких эмигрантов, которые хотели воспользоваться своим правом убежища, прогоняло обратно через границу, хотя там, у нацистов, их ожидали мучения и смерть» [LF Exil 404]. (Это обстоятельство, опять же, упоминается в слове повествователя, на основании чего можно констатировать аксиологическую солидарность автора и его героев.) Первое «кольцо» – это уже не враждебная, наполненная хаосом земля, но при этом оно не является разумно устроенной территорией, безопасной для проживания на ней эмигрантов.

В романе К. Манна «Бегство на север» в ближайшее «кольцо» вокруг темного мира входит Швеция. На фоне привычной Иоганне Германии она выглядит однозначно более периферийной в европейском масштабе страной. Так, Стокгольм в определенной степени напоминает героине царскую Россию [KM Flucht 20], «окраинную» страну; в первый же день она ужинает с Йенсом и Карин в ресторане «в царистском стиле» [KM Flucht 20]. В деревне, расположенной недалеко от усадьбы, располагается баня «по русскому обычаю» [KM Flucht 113]. На севере страны герои получают возможность осмотреть старый замок: «Стиль этого мрачного здания, в котором проживали и неистовствовали северные деспоты, казалось, имеет восточный уклон. “Все это великолепие больше напоминает мне китайские книги сказок, чем немецкие”, сказала Иоганна. – “Конечно, на наш север как-то проник кусочек Дальнего Востока”» [KM Flucht 227]. Во внешности шведов, как замечает Иоганна, сочетаются светлые волосы (признак «арийской» внешности) и восточные черты [KM Flucht 25], что также иллюстрирует промежуточное положение Швеции между центральной (Германия) и восточными, то есть «окраинными» странами.

Создание образа Швеции осуществляется в романе «Бегство на север» в том числе путем описания царящих там политических симпатий и антипатий. От Карин Иоганна узнает о настроениях в стране следующее: «…известную роль играет праворадикальная националистическая партия, и к ней испытывает симпатии Йенс» [KM Flucht 23].

В отличие от Йенса, Рагнар – старший брат Карин – испытывает к Германии только неприязненные чувства, для него происходящее в рейхе «отвратительно» [KM Flucht 56]. Подобно Иоганне, он тоже квалифицирует наци как «варваров и убийц» [KM Flucht 150] и заявляет: «Я не хочу их здесь видеть, я ненавижу все это, их грубость и их выражения, я ненавидел это и в Италии, и в Германии» [KM Flucht 151]. Кроме того, Рагнар симпатизирует Франции и увлечен французской культурой: в сферу его литературных предпочтений попадают Рембо, сюрреалисты, Андре Жид [KM Flucht 129]. Если Йенс находит «немецких дам всегда хорошо одетыми» [KM Flucht 147], то у Рагнара «всегда складывалось впечатление, что немецкие женщины ходят *ужасно* одетыми» [KM Flucht 147]. Позиции братьев оказываются диаметрально противоположными как в частных, так и в принципиальных вопросах. Рагнар в споре с Йенсом утверждает следующее: «Как раз лучшие из немцев – я, конечно, не знаю, можно ли их называть “подлинными” немцами, – должно быть, в ужасе от того, что сейчас происходит в их стране. Это же просто какой-то позор – то, что там сейчас происходит, в середине Европы!» [KM Flucht 148]. Йенс высказывает противоположное мнение – что «это просто дерзость, наглость – пытаться отмахнуться словом “позор” от исторических событий, от народного движения. <…> То, что происходит в Германии, – мировая история. Великий народ нашел самого себя, найдя своего фюрера» [KM Flucht 149].

Сравнение моделей мира двух братьев выявляет их прямо противоположные установки. В глазах Йенса нацистская Германия является самой цивилизованной и разумно устроенной страной Европы, до которой все остальные страны «не дотягивают»; вследствие этого он считает

желательным распространение немецких порядков на свою менее цивилизованную страну. Рагнар, в свою очередь, является носителем тех же пространственных представлений, которые образуют пространство эмиграции: для него Германия – средоточие варварства, страна, где отсутствует культура; его собственная страна, часть первого «кольца» вокруг рейха, недостаточно удалена от него, чтобы пользоваться симпатиями героя; и только Францию – страну второго «кольца» – Рагнар признает в полной мере культурной и цивилизованной.

Йенс с его симпатиями к нацизму, с одной стороны, и Карин и Рагнар, осознающие «варварскую» природу режима, с другой, – персонажи, взаимно «уравновешивающие» друг друга. Контрастно противопоставленные друг другу герои, испытывающие симпатию и антипатию по отношению к национал-социалистическому режиму, создают некий баланс между тем и другим в собственной семье. С учетом того, что у Иоганны контакты со шведами ограничены семьей Карин, можно в известной мере распространить описанный баланс на страну в целом: Швеция в глазах героини-эмигрантки – это место, где в приблизительно равных пропорциях представлены сторонники и противники тоталитарного режима; она не оказывает никакого сопротивления тому, что творится в соседнем с ней Третьем рейхе, но и не допускает проявлений «варварства» на собственной территории. Шведы, по словам Рагнара, «не позволят им [нацистам] подняться здесь» [KM Flucht 265]; но при этом нацистская газета, по словам Иоганны, «публикует о вашей стране гордую и полную всяческих надежд статью. <…> Кажется, на развитие фашизма здесь у вас возлагаются большие надежды» [KM Flucht 264]. За счет такого постоянного «уравновешивания» противоположных политических позиций создается образ Швеции как нейтральной страны.

Письмо Бруно с сообщением о предстоящей ему смертельно опасной поездке в Германию заставляет Иоганну задуматься о разном отношении к нацизму в Швеции (первое «кольцо») и Франции (второе «кольцо»): «…он [Рагнар] не знает, что идет война, и за что она ведется – он никогда не

поймет. Из-за своих добрых чувств он чувствует отвращение к тому же противнику, с которым боремся мы. Это уже что-то, это уже много, и этого недостаточно. Ведь его ненависть легкомысленна, неконтролируема, он не знает причин своей ненависти. Это просто личная антипатия, она свидетельствует о его характере, и его нужно за это только еще больше любить. Но сможет ли он когда-нибудь принадлежать к нам?» [KM Flucht 186]. «Легкомысленная, неконтролируемая» неприязнь к тоталитарному режиму наци из гуманистических побуждений, присущая ряду героев-шведов, противопоставлена здесь политически активной позиции противников режима, проживающих во Франции.

Кроме того, одна из важнейших доминант в образе Швеции в романе К. Манна – тишина и безлюдие. Даже применительно к столице страны и к ее южной, более густонаселенной части в тексте доминируют следующие характеристики:

- «…каким тихим был город, несмотря на интенсивное уличное движение» [KM Flucht 10];
- «Улица была безлюдна…» [KM Flucht 10];
- «это вымершее, опустошенное, как в сказке, место» [KM Flucht 12] – о городской квартире, принадлежащей семье Карин;
- «…обширный, бедный людьми пейзаж ее [Карин] родины» [KM Flucht 14];
- разговор Иоганны и Карин: «“Я еще никогда не ездила по местности, в которой так мало людей”. <…> “Да, здесь нет недостатка в пространстве, здесь бесконечно много места…”» [KM Flucht 38];
- «“Здесь просто оглушающая тишина”. <…> …она [Иоганна] чувствовала, как в ней растет потрясение от этой величественной беззвучности» [KM Flucht 48];
- «Когда здесь все замерзло, совсем вымерло, и больше вообще не становится светло…» [KM Flucht 41] – Карин о зимнем времени;
- «пейзаж оставался …мирным, освещенным солнцем и

опустошенным» [KM Flucht 103];

– «У вас действительно нет ничего, кроме озер и лесов» [KM Flucht 208] (Иоганна – Рагнару).

По мере продвижения героев в северном направлении обозначенные черты – пустота и безлюдность пространства – усиливаются: «Дорога снова вела через лес, которому не было конца. Если он и открывал свою глубину, то только затем, чтобы развернуть вид на темную воду, на заводь, на трясину – или это был только уголок большого озера, которое оставалось во всей своей протяженности скрытым? Домов не было, им не встречалось ни одного человека. “Мы теперь едем совсем прочь от всего?” – мечтательно спросила Иоганна. “Совсем прочь”, – ответил Рагнар» [KM Flucht 208]. Рагнар видит смысл предпринимаемого героями путешествия в том, чтобы «уехать совсем. <…> Далеко отсюда, Иоганна, прочь. Туда, где нет больше ничего, а только мы…» [KM Flucht 224]. В северной части страны, через которую они едут, «лес не прекращался, ему была присуща устрашающая бесконечность пустыни и моря. Казалось, что он так же мало, как и пустыня и моря, терпит человеческую жизнь» [KM Flucht 226]. Городок на севере – в отличие от Стокгольма, где при «безлюдных» [KM Flucht 10] улицах все-таки попадаются достаточно многолюдные места, в первую очередь кафе, – «был пустынным, и здесь, казалось, есть лишь очень мало людей» [KM Flucht 227]. Впоследствии пустота пространства усугубляется еще и исчезновением «бесконечного леса»: «Теперь они ехали через голую, как степи, землю, на которой почти не было возвышений и деревьев» [KM Flucht 226]. Продвигаясь на север, герои попадают в особую – абсолютно пустую, «голую», ничем и никем не заполненную – часть страны, в которой «не было уже практически больше ничего» [KM Flucht 248]. По словам Иоганны, «примерно так же, как здесь, должно быть, все выглядит на Луне» [KM Flucht 249].

Швеция, таким образом, изображена в романе К. Манна как страна пустая и нейтральная в плане ее политического облика, не оказывающая

сопротивления нацизму, но и не подчиняющаяся ему, цивилизованная на фоне Германии и недостаточно цивилизованная на фоне Франции. Франция же в пространстве эмиграции является уже следующим, вторым «кольцом» вокруг Третьего рейха; даже при наличии общей границы с Германией она символически удалена от темного мира существенно сильнее, чем Швеция.

* * *

Первое «кольцо» пространства эмиграции выстроено, таким образом, на основании бинарных противопоставлений этой части пространства и центральной зоны. На фоне Третьего рейха первое «кольцо» представляет собой безопасную территорию, где эмигранты могут находиться без непосредственного риска для жизни и даже реализовывать себя в профессиональном плане. В некоторых случаях образ первого «кольца» моделируется как образ пространства «нейтрального», в котором уравновешивают друг друга позитивные и негативные в отношении эмигрантов тенденции.

В символическом смысле нахождение в первом «кольце» становится для героев-эмигрантов пребыванием в промежуточном состоянии между жизнью и смертью: эмигранты символически мертвы, и вернуться в мир живых, оставаясь в пространстве ближайшей периферии, они не могут.

2.2.3. Периферия II: второе «кольцо» пространства эмиграции

Выделение более глубокой периферии пространства эмиграции связано с феноменом, упоминавшемся в предыдущем разделе: в ряде немецких эмигрантских романов европейское пространство за пределами Германии подвергается, с точки зрения героев-эмигрантов, дифференциации. В романе Л. Фейхтвангера «Изгнание» Франция, принадлежащая ко второму «кольцу» вокруг Третьего рейха, выглядит не только на фоне нацистского государства, но и на фоне стран первого «кольца» местом, пригодным для проживания эмигрантов. Постоянные сравнения Франции с покинутой родиной заставляют героев констатировать не только вполне ожидаемое ухудшение

финансового положения, но и более комфортную для них в психологическом плане атмосферу. Анна Траутвайн замечает, что ее муж, «возможно, чувствует себя в Париже даже счастливее, чем в Германии; здесь у него меньше “дел” и больше времени для его работы, для его музыки» [LF Exil 14]. Сам Траутвайн замечает, что за два года эмиграции он вырос как музыкант, поскольку начал творить не ради успеха, а ради искусства [LF Exil 24–25].

Кроме того, особый статус Франции в пространстве эмиграции обеспечивается наличием эмигрантской газеты «Pariser Nachrichten» (PN). О ее роли повествователь говорит следующее: «Они были голосом немецкой оппозиции. <…> Большинство немцев протестовало против царящего варварства. Но этой оппозиции заткнули рот, она не могла кричать. Здесь, в “Pariser Nachrichten”, немецкий народ снова обретал свой голос. Этот голос не был громким. Но все же он проникал сквозь тот шум, который создавали варвары, и варвары со всем их огромным аппаратом не могли заставить его замолчать» [LF Exil 126]. Обозначенное противопоставление – вынужденное молчание оппозиции в Германии (и в странах первого «кольца») и наличие у нее возможности высказываться и, несмотря на «негромкий голос», быть услышанной во Франции – оценочно маркирует, с одной стороны, центр и периферию пространства эмиграции, с другой – страны первого и второго «кольца».

Качественное несходство Франции и Третьего рейха проявляет себя еще и в том, что Париж в определенной степени меняет тех представителей нацистского режима, которые живут там постоянно или надолго приезжают. В частности, по наблюдениям повествователя, Париж оказывает «смягчающее» влияние на секретаря Визенера – Марию, преданную сторонницу нацистской идеологии: «Она сама, какой бы ни была пламенной приверженкой национальных идей, держалась далеко в стороне от бестолковой расовой болтовни, которую распространяли демагоги партии. Постоянное общение с Визенером, жизнь в Париже сделали для нее

вульгарную ненависть этих демагогов к евреям еще более презренной, она воспринимала ее только как средство для достижения цели, как необходимое зло, с отвращением» [LF Exil 236]. Даже размышляя об уходе от Визенера и о том, что «в Берлине она легко могла найти приятную работу» [LF Exil 409], Мария «не хотела обратно в Третий рейх. <…> Уже то, что она могла видеть и слышать издалека, было ей противно, и она страшилась того отвращения, которое ей должны были внушать все эти вещи в реальности Третьего рейха» [LF Exil 409]. Именно «жизнь в Париже» наделяет Марию чертами цивилизованного человека (отвращением к расовой демагогии наци); пространство преобразует оказавшегося в нем человека, ассимилируя его и эмоционально «удаляя» от Третьего рейха. Это связано с мощным аксиологическим зарядом, которым, будучи периферией пространства эмиграции и частью второго «кольца» вокруг рейха, обладает Париж.

Наконец, в Париже проживает и наиболее «пограничный» из всех героев романа – Эрих Визенер, в котором сочетаются черты «варвара» и «цивилизованного». Так, подобно «цивилизованным» эмигрантам, он осознает неразумность и жестокость творимого наци, о чем свидетельствуют его внутренние монологи: «Каждый день эти в Берлине или на Рю де Лилль позволяют себе то одно, то другое зверство или безмозглое деяние, а нашему брату приходится выкраивать для него благозвучную идеологию» [LF Exil 97]; «Леа и не знает, как ему все время приходится возиться, чтобы уладить то, что плохо сделано парой могущественных дураков» [LF Exil 194]. Кроме того, Визенер втайне от окружающих пишет книгу «Historia Arcana», в которой разоблачает «истинный мир национал-социалистов, их фюрера, их рейх, их политику, их подлости, их смехотворность» [LF Exil 102]. Его роман «Бомарше» характеризует его как человека, «пропитанного культурой» [LF Exil 620], в котором нет «варварского, животного остатка или дремучего леса» [LF Exil 620]. Наконец, пограничное положение Визенера создается еще и его многолетней связью с Леа де Шасефьер, француженкой с еврейскими корнями. Визенер, несмотря на свое чувство к Леа, постоянно

вспоминает об этом «изъяне»: «Мать Леа была урожденная Райнах, дочь эльзасской еврейской семьи, и какой бы уважаемой ни была эта семья во Франции, Леа, с немецкой точки зрения, была этим фактом запятнана. Конечно, ясный разум Эриха знал, что это “пятно” в глазах цивилизованного мира по праву было только химерой. Но когда кому-нибудь приходится, как ему, день за днем защищать образ мыслей, пусть даже такой сумасбродный, то трудно самому в конце концов им не заразиться» [LF Exil 194–195]. По словам секретаря Марии, Визенер – «половинчатый» человек: «Самое отвратительное – …то, что вы все делаете наполовину. Вы же с самого начала знали, что не можете иметь и то, и другое одновременно. Ваши дела с мадам де Шасефьер и ваше положение в партии. Но вы так и не смогли решиться и только изобретали компромиссы. В вас все – половина» [LF Exil 463–464]. Визенер – персонаж с «ясным разумом» [LF Exil 195] и в то же время одержимый «дурными инстинктами» [LF Exil 411], стоящий посередине между «варварским» миром наци и «цивилизованным» миром периферии пространства эмиграции.

В романах Э.М. Ремарка образ периферийного пространства создается, в первую очередь, теми его городами, в которых разворачивается действие. В романе «Возлюби ближнего своего» второе «кольцо» пространства эмиграции представлено Францией: центральные персонажи проводят несколько месяцев в Париже. Действие романа «Ночь в Лиссабоне» отнесено к более позднему времени, и здесь наиболее периферийный, оппозиционный Германии участок европейского пространства смещается от Парижа к Лиссабону, откуда эмигранты пытаются перебраться в Соединенные Штаты Америки. Оба города принадлежат символической границе, которую включает в себя пространство эмиграции, и противоположны первому «кольцу» по ряду дифференциальных признаков.

Помимо уже упоминавшихся оппозиций опасность/безопасность, враждебность/дружественность эмигранту, важную роль здесь играет противопоставление «светлого» города «темным» территориям, оставленным

героями-эмигрантами. В романе «Возлюби ближнего своего» город Париж – подчеркнуто светлый. Городской ландшафт описан в тексте – повествователем, «следующим» за героями, – так: «Es war Abend. Die Schaufenster leuchteten, die Cafés waren voller Gäste, die Lichtreklamen flammten» [Был вечер. Светились витрины, кафе были полны посетителей, вспыхивали световые рекламы. – EMR Liebe 260], «die sonnige, kalte Straße, die Häuser mit den kleinen Eisenbalkonen, und groß über den Dächern eine riesige leuchtende Flasche; – die Reklame für den Apéritif Dubonnet…» [холодная, солнечная улица, дома с маленькими железными балконами, и высоко над крышами – огромная светящаяся бутылка – реклама аперитива «Дюбонне». – EMR Liebe 257]. Описания парижского ландшафта насыщены лексикой света (например, *sonnig* ‘солнечный’), причем даже в тех случаях, когда действие происходит вечером или ночью: *leuchten* ‘сиять’, *Lichtreklame* ‘световая реклама’, *flammen* ‘пламенеть, вспыхивать’.

Оппозиция *свет/тьма* задействована и при моделировании образа Лиссабона. В романе «Ночь в Лиссабоне» покинутое героем (рассказчиком событийной «рамки») первое «кольцо» – темное пространство, которому противостоит освещенный Лиссабон: «Хотя я находился в Лиссабоне уже неделю, я все никак не мог привыкнуть к беззаботному свету этого города. В тех странах, откуда я приехал сюда, города по ночам были черными, как угольные шахты, и фонарь в этой темноте становился опасней, чем чума в Средние века» [EMR Nacht 5]. Оппозиция «затемненной Европы» [EMR Nacht 44] и светлого Лиссабона соответствующим образом распределяет и приписываемые им оценочные смыслы: первое «кольцо» на фоне второго – более враждебное эмигранту пространство, а Лиссабон, часть второго «кольца», – дружественное. Такое распределение ценностных маркеров обусловлено тем, что только на окраине Европы, на берегу Атлантического океана, эмигранты еще могут чувствовать себя в относительной безопасности и только здесь у них еще есть небольшие шансы на спасение: «Побережье Португалии стало последним прибежищем тем беглецам, для которых

справедливость, свобода и толерантность значили больше, чем родина и средства к существованию» [EMR Nacht 6].

В рамках противопоставления города-девы и города-блудницы, предложенного В.Н. Топоровым, Париж романа «Возлюби ближнего своего» соотносится с типом города-девы. В заключительных строках романа в речи героев эксплицируется еще одно его качество – многолюдность: «“Как много людей”. – “Да… очень много людей”» [EMR Liebe 320]. О многолюдности и наполненности города В.Н. Топоров пишет следующим образом: «Союз города-девы (невесты) с женихом связан с пресуществлением крепости-целомудрия города-девы в полноту богатства, в обилие… в частности, в многолюдие»[1]. Справедливость такого толкования подтверждается «женской» семантикой парижского пространства: его Триумфальная арка названа «*воротами* в небо» [EMR Liebe 261; выделено мной. – *А.П.*], а ворота, в свою очередь, являются женским символом[2]. «Фрейденберг …исходила из древности ближневосточного образа города как женщины (по-видимому, архетипического), сохраняющегося вплоть до поздней античности. Соответственно ворота города вслед за Потебней толкуются как физиологический символ женщины и одновременно как вход в небесный город, через который в него въезжает божество на осле»[3]; эта функция приписана в тексте романа Триумфальной арке («воротам в небо»). «Женская» семантика Арки впоследствии поддерживается «женским» характером городского пространства, которое в финале романа «рождает» многолюдие.

Многолюдность Парижа оказывается в одном ряду с кардинальными переменами в жизни Керна и Рут, с их новым рождением для полноценной не-эмигрантской жизни.

Лиссабон, который окрашен в светлые и «праздничные» (festlich) тона, в

---

[1] Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. – М., 1987. – С. 127.

[2] См.: Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. – М., 1991. – С. 97.

[3] Иванов В.В. К семиотическому изучению культурной истории большого города // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. – Тарту, 1986. – С. 15.

интерпретации героя-рассказчика тоже является «женским»: «Днем Лиссабон имеет в себе что-то наивно-театральное, что очаровывает и пленяет, но по ночам – это сказка о городе, который своими террасами, весь в огнях, спускается к морю, словно празднично украшенная женщина, которая наклоняется к своему смуглому возлюбленному» [EMR Nacht 166]. Такой образ городского пространства тоже содержит в себе латентную «свадебную» (обозначенную как «праздничная») символику, вследствие чего Лиссабон тоже представляет тип «города-девы».

Оба города маркированы в глазах героев как дружественное им пространство. Так, Рут вскоре после прибытия в Париж покупает карту города и учебник по французской грамматике и объясняет свои действия так: «Я думаю, и то и другое – оружие, которое нужно нам, чтобы покорить Париж» [EMR Liebe 241]. В первом «кольце» такое «покорение» было невозможным. В конце концов пребывание в Париже играет решающую положительную роль в судьбе героев: именно там они получают возможность уехать в Мексику, получить гражданство и начать легальную жизнь – то есть перестать быть эмигрантами, поскольку в мире Ремарка эмигрант гражданства не имеет, а получение гражданства приравнивается к окончанию эмигрантского периода жизни. В романах Ремарка в принципе исключительно важно, чтобы факт обретения героем утраченных гражданских прав и освобождения от эмигрантской идентичности был документально подтвержден. Проблема паспортов и документов для героев его произведений играет существенно б*о*льшую роль, чем у Манна и Фейхтвангера; в романе «Ночь в Лиссабоне» фигурирует такой персонаж, как Грегориус – специалист по подделке паспортов для эмигрантов. (При этом Э.М. Ремарк был не единственным автором-эмигрантом, обращавшимся в своих произведениях к теме паспорта. В пьесе Б. Брехта «Разговоры беженцев», героями которой являются два эмигранта из Германии, проблема паспорта тоже затрагивается: «Паспорт – самое благородное, что есть в человеке. Изготовить паспорт не так просто, как сделать человека. Человека

можно сделать где угодно, в два счета и без всяких разумных на то оснований, а паспорт – поди попробуй!»[1]. При этом, однако, у Брехта, в отличие от Ремарка, паспорт не становится развернутой метафорой отношений героя с миром.) Соответственно, получение настоящего паспорта и гражданства окраинной страны являются у Ремарка важными знаками окончания эмигрантского периода жизни героя или героини.

Периферийный Лиссабон, будучи целостным пространством, «празднично украшенной женщиной» [EMR Nacht 166] (в отличие, например, от «центрального» города Штайнера, который состоит в восприятии героя из не соотнесенных друг с другом «углов», «ворот», «домов» и «лиц» [EMR Liebe 304], не составляющих целостного ландшафта), проявляет эти свойства и в своей социоморфной проекции. Если враждебный центр пространства эмиграции (Германия вообще и Оснабрюк в частности) был отмечен распадом семьи, взаимной ненавистью родственников и распространенной практикой доносов одного члена семьи на другого, то периферия, представленная Лиссабоном, дает примеры воссоединения семьи, как это происходит в жизни Хелен и Шварца: «…впервые у меня возникло чувство, что *теперь она была со мной одним целым*… а потом снова приходили те почти неземные мгновения, когда сладость, безутешность, мудрость и любовь вне границ тела внезапно становились настолько сильными, что я не осмеливался даже пошевелиться – такими могущественными они мне казались» [EMR Nacht 368; выделено мной. – *А.П.*].

Позитивные изменения, происходящие с героями романа (в частности, с героем-рассказчиком), отображаются в соответствующих метаморфозах воспринимаемого героем городского ландшафта, а также в изменении положения героя в нем. В I главе романа, когда герой-рассказчик встречает незнакомца (Шварца), желающего отдать ему два билета на отплывающий в Америку корабль, он видит происходящее следующим образом: «Мы объехали театральные кулисы Прака до Комерцио и через некоторое время

[1] Брехт Б. Разговоры беженцев / пер. под ред. Е. Эткинда // Брехт Б. Пьесы. – М., 1999. – С. 413.

попали в лабиринт лестниц и переулков, которые вели *наверх*. <…> Мы вышли из такси и *поднялись наверх* по лестницам и извилистым переулкам. <…> В свете *восходящей луны* в стороне от нас выросла из ночи крепость Святого Георгия, и *свет* обрушивался, как водопад, каскадами по множеству ступенек. Я обернулся и посмотрел вниз, на порт. <…> Можно было смотреть вниз на Лиссабон, на церкви в бледном *свете*, *освещенные* улицы, порт, доки – и на корабль, который был ковчегом» [EMR Nacht 12–13; выделено мной. – *А.П.*]. Начинающиеся позитивные изменения в судьбе героя-рассказчика переводятся на язык пространственных образов: герой-рассказчик и Шварц поднимаются вверх, доходя до самой верхней точки пространственной вертикали Лиссабона, а количество света в окружающем их пространстве возрастает.

Наконец, Лиссабон дает герою-эмигранту возможность спасения: корабль-«ковчег» в лиссабонском порту позволяет завершить годы бегства, в силу чего Лиссабон можно квалифицировать как границу между периферийными кольцами и окраиной пространства эмиграции[1]. (Образ Ноева ковчега появляется и в романе А. Зегерс «Транзит» в связи с кораблями, уходящими в Центральную и Южную Америку из Марсельского порта[2].)

В романе «Возлюби ближнего своего» дальнейшая периферия пространства эмиграции представлена Парижем, который во многом противоположен Третьему рейху по своим характеристикам. Один из эмигрантов, Мариль, рассказывает Керну: «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

---

[1] Такой статус Лиссабона в пространстве эмиграции имеет во многом реальную историческую основу, поскольку из Франции типичная «дорога бегства вела через Пиренеи в Лиссабон» (Witte K. Siegfried Kracauer im Exil // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 144) – таким путем, например, покинул Европу и перебрался в США социолог и журналист Зигфрид Кракауэр (Ibid.).

[2] Зегерс А. Транзит // Зегерс А. Восстание рыбаков в Санта-Барбаре. Транзит. Через океан / пер. с нем. – М., 1974. – С. 143.

последняя судьба» [EMR Liebe 243]. Во всей Европе именно Париж и Франция в целом оказываются 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 проницательная, как в Швейцарии”» [EMR Liebe 245]. Многим живущим в Париже эмигрантам удается получить и продлить разрешение на жительство (Aufenthaltserlaubnis), а некоторым даже разрешение на работу (Arbeitserlaubnis) [EMR Liebe 244, 247]. Все эти рационально объяснимые особенности проживания эмигрантов в Париже также поддерживают его исключительно положительный статус в эмигрантском мире. Керну и Рут даже удается чувствовать себя 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» [EMR Liebe 263]. Символическая удаленность Парижа от Третьего рейха настолько сильна, что Рут заявляет: «И я уже не знаю, где находится Германия» [EMR Liebe 319].

При этом в реальности Париж и Франция в целом статусом пространства, «благожелательного» к эмигрантам, не обладали. Как отмечает Рут Фабиан, «прибывший во Францию беженец, который грезил об этой стране как о второй родине и классической стране-убежище, вскоре сталкивался в реальности совсем с другим»[1]. Аналогичные данные предоставляет А. Бреннер: «Франция тридцатых годов была не раем для иностранцев, а скорее страной, которая из-за своих экономических проблем и своей оглядки на “Третий рейх” принимала беженцев совсем не с распростертыми объятиями. Для эмигрантов действовали строгие условия,

[1] 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.

касавшиеся проживания и работы; большинство чувствовало себя в изоляции и депрессии, некоторые из них голодали»[1]. В. Ука отмечает, что по отношению к журналисту Вилли Мюнценбергу Франция «проявила себя дружелюбно»[2] и предоставила ему возможность продолжить деятельность политического журналиста, вести антинацистскую пропаганду. Однако условия жизни в этой стране были далеко не такими благоприятными – так, тот же Мюнценберг после начала Второй мировой войны был интернирован[3]. Х. Руссель и Л. Винклер также говорят о «практике высылки из страны, осуществлявшейся французским правительством в 1934–1935 гг., ограничительных предписаниях, которые затрудняли получение разрешения на работу, антисемитские кампании французских правых, …и происшедшее в мае 1938 года ужесточение законов о пребывании во Франции»[4]. Лион Фейхтвангер, проживая во французской эмиграции, «жаловался, что ему легче написать роман, чем добиться какой-нибудь справки для прописки»[5]. В данном случае закономерности функционирования рассматриваемого образа – пространства эмиграции оказываются более значимыми, чем историческая реальность, послужившая его прообразом. Поэтому в романе «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 пространства эмиграции в романе «Возлюби ближнего своего» Париж (аналогично Лиссабону) – это «передняя линия окопов», периферия эмигрантской Европы, наиболее оппозиционная ее негативному центру (Третьему рейху), символическая граница между вторым «кольцом» и окраиной пространства

---

[1] Brenner A. „Hirngespinste“ oder moralische Pflicht? Emil J. Gumbel im französischen Exil 1932 bis 1940 // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 8 : Politische Aspekte des Exils. – München, 1989. – S. 131–132.

[2] Uka W. Willi Münzenberg – Probleme einer linken Publizistik im Exil // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 45.

[3] Ibid. – S. 48.

[4] Roussel H., Winckler L. *Pariser Tageblatt / Pariser Tageszeitung*: Gescheitertes Projekt oder Experiment publizistischer Akkulturation? // Ibid. – S. 128–129.

[5] Архипов Ю.И. Немецкая литература в изгнании // История немецкой литературы: в 5 т. – Т. 5 : 1918–1945. – М., 1976. – С. 428.

эмиграции.

В романе К. Манна «Бегство на север» второе «кольцо» пространства эмиграции тоже представлено, прежде всего, Францией и Парижем. Иоганна неоднократно констатирует, что именно Париж является «ее», предназначенным ей местом: «Мои друзья в Париже» [KM Flucht 19]; «Если они меня позовут, завтра же я уеду…» [KM Flucht 40]; «…известия, которые доходили из *ее* мира…» [KM Flucht 130] (о письмах Бруно и Георга); «*Ее* мир – мир, перед которым у нее были обязательства и которому принадлежала ее жизнь, – внезапно мощно встал перед ней… <…> Да, я хочу вернуться обратно через Стокгольм и Копенгаген. Я должна выполнить поручения» [KM Flucht 65–66]. В своем внутреннем монологе Иоганна квалифицирует свой грядущий переезд в Париж как «возвращение» (*zurückfahren* ‘вернуться обратно’), что еще раз подтверждает статус Парижа как «ее» мира, места, в наибольшей степени подходящего для эмигрантов. Швеция же, напротив, определяется героиней как «другой мир» [KM Flucht 186], а Рагнар – несмотря на ее чувства к нему – как «чужой Рагнар» [KM Flucht 186].

Для других героев-эмигрантов Париж тоже является пространством, где они чувствуют себя наиболее комфортно, на «своем месте». В частности, Бруно в письме Иоганне описывает свою жизнь в Париже в исключительно позитивных тонах: «Так все вместе мы перебиваемся. Георг, конечно, разворачивает удивительную активность. У него тысяча проектов, и мы уже приближаемся к тому, чтобы многие из них воплотить в жизнь. Наша газета здесь пользуется большим вниманием, в том числе в Германии, что радует нас больше всего. Г. и я пишем почти весь текст сами. Вилли и Оскар тоже показывают себя с самой лучшей стороны. Мы не допускаем разрыва прямой связи с Германией, это самое главное. Известия, которые оттуда поступают, становятся день ото дня все хуже, но это, с другой стороны, дает надежду, что вскоре что-нибудь произойдет – и в этот раз это будет нечто правильное» [KM Flucht 65]. Здесь Париж, как и в других рассматриваемых нами случаях, имеет особый статус, который, однако, связан с несколько иными факторами.

Для героев Э.М. Ремарка этот статус обусловлен фактором безопасности – тем, что полиция там «довольно небрежная» [EMR Land 245], а эмигранты имеют реальный шанс получить разрешение на проживание и работу. У Л. Фейхтвангера проживание героя – Зеппа Траутвайна – в Париже становится необходимым условием его творческого роста. В романе К. Манна этот город представляет собой в первую очередь пространство, в котором герои имеют возможность «разворачивать удивительную активность» [KM Flucht 65] на политическом поприще. Однако, даже с учетом выбора различных акцентов, во всех случаях Франция – это «цивилизованное» пространство, и реальная географическая близость с Германией не препятствует моделированию образа Франции как страны, символически удаленной от Третьего рейха гораздо сильнее, чем та же Швеция.

Цивилизованный характер пространства второго «кольца» проявляется и в том, что оно порождает культурного героя. Если в романе Л. Фейхтвангера «Изгнание» культурный герой (Хайдебрегг) появляется в пространстве наци, а в эмигрантской картине мира культурных героев нет, то в романе К. Манна «Бегство на север» ситуация выглядит диаметрально противоположным образом. Это связано в том числе с относительной неразвернутостью пространства наци в данном произведении. В роли культурного героя для пространства эмиграции выступает здесь Бруно – друг Иоганны и товарищ ее брата Георга. Подобно культурным героям различных мифологий, он отправляется в иной мир – во враждебную землю, представленную в рамках пространства эмиграции национал-социалистическим государством. Мотивация этой смертельно опасной поездки выглядит в изложении Иоганны следующим образом: «Чтобы все стало правильным. Чтобы больше не нужно было стыдиться за людей. Чтобы эта земля наконец-то, наконец-то получила разумное лицо. Чтобы жизнь стала чем-то сто́ящим – сто́ящим для *всех*» [KM Flucht 39]. Формулировка цели Бруно как «разумного лица земли» [KM Flucht 39] позволяет причислить его к культурным героям, поскольку они занимались именно распространением господствующих в сакральной

земле разума и порядка на прилегающие к ней территории[1].

В глазах Иоганны страны второго «кольца» в целом и Франция в частности представляют собой на фоне Швеции принципиально иное пространство – это проявляется в том числе и на уровне внешнего оформления пространственной образности. Одним из часто повторяющихся мотивов в романе К. Манна является мотив белых ночей, светлое небо которых настойчиво уподобляется «непрестанно дребезжащему легкому серебристому звуку» [KM Flucht 91], – это вызывает у Иоганны «томление по небу, которое преподносит темноту, как мягкий подарок» [KM Flucht 269]. Покинуть Швецию и переместиться во Францию для Иоганны означает переместиться в принципиально иное пространство, из «чужого», хотя и не враждебного, мира попасть в «свой», из пустого, нейтрального пространства – в аксиологически положительное.

Таким образом, в в*и*дении героев-эмигрантов второе «кольцо», представленное в ряде рассматриваемых романов, представляет собой на фоне первого качественно иное пространство. Оно оппозиционно ближайшей периферии и центру как подлинное безопасное пространство – опасному и смертельно опасному, как политически активное и «положительное» в ценностном смысле – нейтральному и враждебному.

2.2.4. Окраина пространства эмиграции

Окраинная зона пространства эмиграции, как и второе «кольцо», является предметом изображения не во всех рассматриваемых произведениях. Она не представлена в романах «Триумфальная арка» и «Бегство на север» (последний завершается перемещением героини во второе «кольцо») и присутствует как идеальный образ, но непосредственно не изображается или не разработана подробно в романах «Возлюби ближнего своего», «Ночь в Лиссабоне» и «Изгнание». Действие в странах окраинного

---

[1] См.: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 2000. – С. 197–198.

«кольца» происходит только в романах «Тени в раю», «Земля обетованная» и «Вулкан» (очень небольшая часть действия – в романе «Изгнание»). Страны, находящиеся за пределами Европы (в романе «Изгнание» – континентальной Европы), представляют собой принципиально иное по отношению к ней пространство. В романе К. Манна «Вулкан» это окраинное кольцо пространства эмиграции включает в себя очень значительное число государств: в качестве входящих в него в речи героев и повествователя упоминаются США, Китай, Палестина, почти вся Латинская Америка, Новая Зеландия и другие отдаленные от Европы страны. Различия между ближайшей периферией и окраиной распространяются на целый ряд аспектов.

Во-первых, это люди, населяющие пространство. Европейцы и американцы по-разному оценивают происходящее в Третьем рейхе и по-разному реагируют на нацистов (или немцев, которых они принимают за нацистов). Это различие проявляется уже в первом эпизоде романа «Вулкан», когда только что прибывшие в Париж немецкие эмигранты ужинают в кафе и сталкиваются там с парой из Америки. Американцам присутствие немцев, в которых они подозревают сторонников наци, явно неприятно; дама произносит в их адрес оскорбительные слова и плюет в их сторону [KM Vulkan 14]. Француженки – официантка и хозяйка кафе, – напротив, наблюдают за происходящим спокойно, хозяйка – «пожимая плечами, как будто хотела сказать: “К чему столько суеты из-за этих немцев? Пока они платят по счету, все остальное меня волновать не должно…”» [KM Vulkan 14–15]. Впоследствии ситуация становится еще хуже, и новая волна эмигрантов, возникшая после присоединения Австрии к Третьему рейху, сталкивается даже с такой реакцией жителей европейских стран: «Ищите себе другое пристанище! Не у нас! Вы отравляете воздух, которым дышите!» [KM Vulkan 502]. Равнодушное в целом отношение к немцам – как эмигрантам, так и наци, – в странах первого «кольца» находится в оппозиции с явно оценочным отношением американцев, которые проявляют к событиям

в Германии подлинный интерес и испытывают искреннее отвращение к наци и их политике. Помимо американки из парижского кафе, которой немцы (принимаемые ею за наци) кажутся «отвратительными» [KM Vulkan 14], такое отношение демонстрируют и жители США, с которыми Марион фон Каммер встречается после переезда за океан: «Люди были доброжелательны и сердечны. Казалось, все они полны живой симпатии к судьбе и работе немецкой эмигрантки, и они выражали ненависть и отвращение, когда речь заходила о наци» [KM Vulkan 414]. Вопросы, задаваемые ими Марион, «сами по себе часто казались наивными и простыми: “Почему господин Гитлер не любит евреев? Почему не найдется никого, кто убьет господина Гитлера?” Но они были озабочены, ошеломлены, их участие было правдивым и сильным» [KM Vulkan 425–426]. Если в Европе эмигрантов «только терпят» [KM Vulkan 201], то в Америке им искренне рады, их «принимают» [KM Vulkan 400] – так, таможенный чиновник приветствует Беньямина Абеля словами «Хорошо, что Вы приехали сюда! Здесь у нас имеют больше уважения к образованному человеку, чем в Вашей стране!»[1] [KM Vulkan 392].

Если Германия является в глазах героев-эмигрантов «душевнобольной»

---

[1] Интересно, что реальная Америка была однозначно благожелательна к эмигрантам только до 1938/39 г., когда «фаза либеральной американской миграционной политики» завершилась (Schneider S. Zwischen Scheitern und Erfolg: Journalisten und Publizisten im amerikanischen Exil // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 52). После присоединения Австрии к Третьему рейху и затем – после начала Второй мировой войны США часто представляли собой «единственную надежду» для нового потока эмигрантов; но при этом им, чтобы переселиться в Америку, приходилось сталкиваться с «ограничениями на выдачу виз, высокими ценами и бюрократическими трудностями» (Pfanner H.F. Eine spröde Geliebte. New York aus der Sicht deutscher und österreichischer Exilanten // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 40). Тем эмигрантам, положение которых «не могло быть полностью прояснено» в глазах американских чиновников, приходилось проводить определенное время в лагере для интернированных на острове Эллис Айленд, который воспринимался многими как тюрьма (Sieh: Ibid. – S. 42). Эрика Манн после краха национал-социализма заявляла об опасности третьей мировой войны и призывала США к поиску взаимопонимания с русскими по вопросу Берлина; вследствие этого на нее был совершен донос, как на коммунистку, а ее прошение об американском гражданстве не было рассмотрено (Lühe I. von der. Die Publizistin Erika Mann im amerikanischen Exil // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 80).

С другой стороны, некоторые немецкие эмигранты – политические деятели, писатели и др. – оставили воспоминания и о благожелательном отношении к ним со стороны американских чиновников (Sieh.: Pfanner H.F. Eine spröde Geliebte. New York aus der Sicht deutscher und österreichischer Exilanten // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 42–43). Многим немцам удалось выжить в США благодаря поддержке со стороны различных организаций помощи немецким беженцам (Sieh: Ibid. – S. 44).

[KM Vulkan 381] страной, то американцы, напротив, – «большой и здоровый народ» [KM Vulkan 442]. Знакомство с американцем Джонни Кларком наталкивает Абеля на следующие размышления: «Этот тип наполняет меня надеждами в отношении Америки. <…> Молодые люди такого рода редко попадаются в Европе. В этой же стране их можно встретить довольно часто. У них хорошо развитый, тренированный разум – и при этом они остались простыми, свежими, сердечными, наивными» [KM Vulkan 451]. В силу этого американская молодежь, по мнению Абеля, выигрывает как на фоне тех, кто «совсем не думает» и поэтому «покупается на идеологическое надувательство фашизма» [KM Vulkan 451], так и на фоне «истеричных интеллектуалов» [KM Vulkan 451]: «у этого типажа есть будущее» [KM Vulkan 451]. Точно так же с новым типом людей другой герой романа, профессор Самуэль, сталкивается после переезда в Палестину: «У молодых евреев – думал он с радостью – нет боязливого взгляда, сгорбленной походки; они смело глядят вокруг себя, высоко держат голову, новое самосознание дает им новое достоинство» [KM Vulkan 489]. Герой расценивает это как «новое рождение» своей нации[1].

Во-вторых, окраинная зона пространства эмиграции создает условия для максимальной самореализации героев-эмигрантов, которые именно там получают возможность осуществить свои планы и завершить проекты (периферийная Европа по сравнению с Третьим рейхом тоже давала такую возможность, но всегда накладывала определенные ограничения – так, Марион постоянно вынуждена бороться с чиновниками за сохранение своей программы в неизменном виде). Это касается как главных героев, так и персонажей второго плана: профессор Беньямин Абель получает постоянное место в одном из университетов на юге США, в то время как в Европе он имел возможность только читать курсы в качестве приглашенного

[1] Здесь следует отметить, что реальная Палестина с ее образом в романе «Вулкан» не вполне совпадает: по свидетельству историков эмиграции, далеко не все эмигранты переживали там «успешную аккультурацию» (Koebner T. Vorwort // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 8). Так, например, «сионист <Арнольд> Цвейг имел трудности в сближении с Палестиной – страной, давшей ему приют» (Ibid.).

профессора[1]; Бобби Зедельмайер, перебравшись в Шанхай, открывает там бар и успешно ведет дела [KM Vulkan 474], чего он не мог сделать в «слишком тесной» для него Европе [KM Vulkan 185]; в Шанхае Гельмут Кюндигер реализует себя в журналистике [KM Vulkan 473]; профессор Самуэль, переехав в Палестину, создает свое главное произведение – картину «Молодая арабская девушка с белыми цветами», которую он считает «самой прекрасной» своей картиной и «вершиной» своего творческого пути [KM Vulkan 489]. В разговорах, ведущихся в зале ожидания еврейского комитета помощи, трудоустройство в одной из окраинных стран обсуждается в качестве предела желаний для эмигранта и счастливого завершения эмигрантской биографии – именно в таком ключе звучат рассказы о «племяннике в Тель-Авиве», который работает официантом и «очень прилично зарабатывает», и о сестре, которая «открыла шляпный салон в Буэнос-Айресе» [KM Vulkan 368].

В Америке, по определению Абеля, «нам дают шанс. Я должен его использовать, я должен быть за него благодарен. Здесь уместен разумный градус оптимизма, воля к будущему… Депрессия определенно преодолена. Пусть жизнь в Америке начнется» [KM Vulkan 400]. Качественная разница между пространством первого «кольца» и окраины в данном аспекте может быть продемонстрирована и на примере работы героя в университетах Европы и США. Если в Третьем рейхе он, как еврей, уволен из университета, то университеты других европейских стран, наоборот, нуждаются в его услугах – но при этом официальные власти под давлением Германии «дают ему понять, что ему следует быть осторожнее» [KM Vulkan 362], в чем он видит «трусливое оглядывание на немецкую тиранию» [KM Vulkan 362]. И

---

[1] В данном случае мы снова имеем возможность наблюдать достаточно значимые расхождения образа пространства в романе К. Манна и реальности, послужившей его прототипом. У Манна герой смог получить стабильную и постоянную работу по специальности и признание его научных заслуг только в США, в то время как в Европе это не представлялось возможным; в реальности же немецкие интеллектуалы в Америке, как правило, могли найти только такие места работы, которые предполагали неквалифицированный ручной труд (Sieh: Pfanner H.F. Eine spröde Geliebte. New York aus der Sicht deutscher und österreichischer Exilanten // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 44).

только в США, стране окраинного «кольца», герой обретает полную научную и преподавательскую свободу, по его выражению – «имеет право снова открыть рот» [KM Vulkan 362]. Это свидетельствует о том, что для обретения «своего» места в профессиональном плане героям-эмигрантам недостаточно покинуть Третий рейх – они должны переместиться на окраину пространства эмиграции.

В «окраинных» странах герои-эмигранты получают возможность обрести утраченное домашнее пространство. Марион фон Каммер, которая на протяжении всех лет, проведенных в Европе, «не имела родины» [KM Vulkan 257], «любила город Нью-Йорк» [KM Vulkan 418] и «сразу же почувствовала себя дома в огромном городе» [KM Vulkan 402], где «все доставляло ей удовольствие» [KM Vulkan 404, также Vulkan 418], включая элементы быта – «поездка на лифте с огромной скоростью вверх по небоскребу», «еда на скорую руку в кафетериях» и «аромат американских сигарет» [KM Vulkan 404]. Героиня «вписывается» в окружающее ее пространство и получает от этого положительные эмоции, что способствует маркировке США в качестве «ее» места, каким не могла быть Европа; этот процесс находит свое логичное завершение в обретении героиней дома и семьи. Во многом такое становится возможным благодаря удаленности Америки от Европы в целом и Германии в частности – не столько пространственной, сколько символической. Третий рейх становится только «кошмарным сном», «не имеет реальности», герои-эмигранты «совершенно отрезаны от Германии» и «не могут больше представить себе атмосферу в Германии» [KM Vulkan 469], в то время как в Европе они постоянно сталкивались с последствиями подчинения соседних с Третьим рейхом стран немецкому влиянию.

Наконец, окраинное пространство изображается у К. Манна как пространство для живых людей, противопоставленное практически подчиненной Третьему рейху Европе как миру, занимающему промежуточное положение между миром живых и миром мертвых. Марион,

принимая решение о переезде в Америку, руководствуется следующими соображениями: «Она думала, что больше не может вынести Европу. Здесь было слишком много утрат, слишком много воспоминаний – повсюду. Она уже давно чувствовала: это чересчур много – определенно слишком много. Или и я умру, или я должна начать что-то новое» [KM Vulkan 373]. Такое восприятие Европы героиней К. Манна перекликается с аналогичными ощущениями героев Э.М. Ремарка, для которых в Европе «слишком много мертвых» [EMR Land 319]. На фоне первого «кольца» Америка и другие окраинные для пространства эмиграции страны – это мир живых людей, в котором герой-эмигрант может стать таким же живым, обрести гражданство, работу и постоянное место проживания, то есть компенсировать все те «недостачи», которые созданы в его судьбе фактом возникновения национал-социалистического режима. Поэтому эмигрантский путь обретает подлинное завершение именно в окраинном пространстве, которое абсолютно противоположно по своим свойствам темному центру.

В целом структура пространства эмиграции в «Вулкане» – по сравнению с романами «Ночь в Лиссабоне», «Возлюби ближнего своего» и «Изгнание» – упрощена, поскольку здесь вся не-немецкая Европа составляет первое «кольцо». Европейские страны в рассматриваемом романе К. Манна принципиально одинаковы, дифференциации и выделения каких-то из них во второе «кольцо» не происходит. В этом «Вулкан», хотя действие в нем и разворачивается в том числе в Европе, примыкает к «американским» романам Э.М. Ремарка, в котором дифференциация образа пространства осуществляется аналогичным образом: Третий рейх – Европа – Америка.

Не менее подробно образ Америки, представляющей окраинное «кольцо», разработан в двух последних романах эмигрантской пенталогии Э.М. Ремарка. Ремарк, создавая образ этой страны из перспективы своих героев как окраинного пространства, актуализирует в связи с этим идею границы. Его герои пересекают океан – не только естественную, но и символическую границу между Старым и Новым Светом. Вступление

Америки во Вторую мировую войну делает преодоление этой границы однонаправленным: переезд из Европы в Америку возможен только в один конец. По правилам, эмигранты, признанные после проверки «подозрительными», должны отсылаться обратно в Европу, но начало войны делает это невозможным: «…того, кого признавали нежелательным, отсылали с ближайшим кораблем обратно. Хотя отослать обратно было уже давно не так просто, как раньше. В Европе шла война, и Америка участвовала в войне, немецкие подводные лодки охотились в Атлантическом океане, и пассажирские корабли очень редко отправлялись в европейские порты» [EMR Land 11–12]. Непреодолимость границы между Америкой и Европой иллюстрируется и тем, что Людвигу Зоммеру не удается настроить радиоприемник на европейские радиостанции [EMR Land 100].

Американское пространство предстает качественно иным по сравнению с европейским. Через несколько дней после освобождения Людвига из лагеря на Эллис Айленд Роберт Хирш говорит ему: «Итак, сегодня вечером мы отпразднуем твое вступление в буржуазную фазу эмигрантского существования. <…> Время Via Dolorosa осталось в прошлом, Людвиг» [EMR Land 48–49].

Качественно иной характер Америки по сравнению с Европой проявляется и в том, что Америка хотя и ведет войну, но на ее территории эта война совершенно не ощущается. Для Роберта Росса Америка была «другая планета, потому что в Европе шла война» [EMR Schatten 7]. Первое, что замечает в Америке Людвиг Зоммер, – это огромное количество автомобилей без каких-либо признаков экономии бензина, отсутствие солдат, бомбардировок и других следов военных действий. Адвокат Вотсон объясняет ему: «Война ведется в Европе и на Тихом океане… Не здесь. В Америке нет войны. Здесь мир. <…> Не так, как в Европе, да?» [EMR Land 36]. Война, вынесенная за пределы Америки, осознается как нечто отдельное от нее: «Ведь враг стоял на другом краю мира. Здесь не было границ, которые надо было бы защищать. Здесь не стреляли. И здесь не было руин.

Не было бомб. Не было разрушения» [EMR Land 36].

В один из первых вечеров, проведенных в Нью-Йорке, Зоммер говорит Мойкову: «Я хочу еще побыть на улице. Посмотреть на магазины и свет Нью-Йорка. Европа была в это время темной, как угольная шахта» [EMR Land 56]. Здесь Ремарк использует тот же ход, что и в романе «Ночь в Лиссабоне», где освещенный Лиссабон противопоставлен остальной «затемненной» Европе и за счет этого маркирован как самый позитивный участок европейского пространства. В словах Людвига Зоммера оппозиция *свет/тьма* аналогичным образом придает европейскому и американскому пространству, соответственно, негативную и позитивную оценочную семантику. Освещенность/затемненность – еще один аспект противопоставления Америки и Европы в эмигрантском восприятии.

Попадая вместе с Марией в ресторан «Эль Марокко», Людвиг слышит, как в соседнем зале поют немецкие песни, и размышляет: «Один венец играл венские и немецкие песни и пел их по-немецки, хотя Америка и вела войну с обеими странами. В Европе это никогда не было бы возможным. Там этого певца отправили бы на исправительные работы или в концентрационный лагерь, или его бы попросту немедленно линчевали. А здесь находившиеся рядом солдаты и офицеры восторженно подпевали – в той мере, в какой они знали текст. Тому, кто на себе ощутил превращение слова “толерантность” из знамени XIX века в дикое ругательство двадцатого, начинало казаться, что он нашел удивительный оазис в самом безнадежном месте пустыни» [EMR Land 122]. Здесь бинарное противопоставление Европы и Америки как нетолерантного/толерантного пространства смыкается с «островным» («оазис») восприятием последнего (подробнее см. ниже). Толерантность и ее отсутствие – оппозиция, в аксиологическом смысле соответствующая паре *освещенность/темнота*, но выражающая оценочную семантику более непосредственно.

В эпизоде романа «Тени в раю», где банкир Фрислендер празднует получение им гражданства и смену имени на «Дэниел Варвик», Росс

комментирует это так: «Я нахожу это великолепным – то, что здесь каждый может начать все сначала и поменять все, что он получил против своей воли, – лицо, грудь и экспертизу, как это называет Сильверс. И даже имя. Как будто соединились в одно маскарад и источник вечной молодости. Все, что подверглось насилию, погружается в поток и выходит оттуда таким, каким оно должно быть. Я – за Коллеров, Варвиков и приключения *второй реальности*» [EMR Schatten 130; выделено мной. – *А.П.*]. Обозначение Америки как «второй реальности» порождено сопоставлением ее с Европой: Америка в эмигрантской картине мира – принципиально иное пространство, в котором действуют иные закономерности, часто прямо противоположные европейским[1].

Пересечение океана становится, таким образом, не механическим удалением от Европы в гомогенном пространстве, а преодолением важной топологической границы и вступлением в новый, качественно иной мир – американский «рай».

Принципиальная «инаковость» Америки по отношению к Европе приводит к тому, что Америка часто осознается эмигрантами как огромный остров, изолированный участок пространства, по своим качествам прямо противоположный миру за его пределами. Так, в романе «Тени в раю» Роберт Росс в разговоре с Наташей называет Америку «огромным сытым островом между двумя океанами и голодом в мире» [EMR Schatten 414].

Одна из основных метафор «островного» положения Америки, встречающаяся в романах «Тени в раю» и «Земля обетованная», – нахождение героя в безветренной области внутри торнадо[2]. Роберт Росс покидает больницу, где живет и работает доктор Грефенхайм, и размышляет следующим образом: «Я шел обратно в призрачное существование, как будто

---

[1] Похожим образом воспринимали Америку в целом и Нью-Йорк в частности и реальные эмигранты; многим из них «первый день в чужом городе» казался «жизнью в другом мире» (Pfanner H.F. Eine spröde Geliebte. New York aus der Sicht deutscher und österreichischer Exilanten // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 44).

[2] Этот образ имеет реальную основу: воздушные потоки, двигаясь по спирали вверх, образуют так называемый глаз бури – область затишья без облаков размером 10–20 км. – Райхардт Г. Стихийные бедствия / пер. с нем. Б.И. Залесской. – [Б.м.], 1994. – С. 41.

я жил на магическом острове посреди бури, который, однако, имел только два измерения, а не три. Все это отличалось от тех лет, что я провел в Европе, где третье измерение было образовано борьбой против бюрократии, чиновников, жандармов, борьбой за разрешения на проживание, нелегальную работу, с таможенными служащими и полицейскими, борьбой за голое существование. Здесь мы внезапно очутились в безветрии, в безветрии газетных заголовков, радионовостей и войны, которая велась далеко отсюда, на другом континенте, отделенная от нас океаном» [EMR Schatten 283].

Роберт Росс в разговоре с Наташей говорит, что Америка «отделена от всего, что важно для других, а для меня еще важнее. Пожалуй, это рай, подходящий для зимовки» [EMR Schatten 202]. Жизнь в Калифорнии также ощущается им как «бытие в таком необычном вакууме» [EMR Schatten 369].

Отдельные фрагменты американского пространства тоже могут изображаться как изолированные от всего остального мира «острова», свойства «большого» пространства могут отображаться в пространствах маленьких (подобно тому как парижская Триумфальная арка была выразителем пограничного статуса Парижа). Одним из таких «островов» становится в романе «Земля обетованная» нью-йоркская съемная квартира Марии Фиолы: «Маленькая квартира располагалась так высоко, что шум улиц до нее почти не долетал. Все внезапно стало слегка нереальным – глубокие, пестрые сумерки в комнате без искусственного света, освещенной только мерцающими стеклянным стенами стоящих снаружи небоскребов. Казалось, мы летим в бесшумном воздушном шаре, вынутые на какой-то короткий период из времени, войны, беспокойства и тлеющего страха, помещенные в кусочек мира, который был мне настолько неведом, что его тишина заставляла биться мое сердце» [EMR Land 322]. Некоторое время спустя эта метафора развивается дальше: «И снова мне показалось, что мы находимся на воздушном шаре, висящем в центре безветрия внутри торнадо» [EMR Land 324]. Роберт Росс проводит день в съемной квартире Наташи и к концу дня приходит к выводу: «В конце этого дня у меня было такое чувство,

что мы почти год прожили в невесомом покое вакуума» [EMR Schatten 263]. В этом и подобных пассажах моделируются представления героев-эмигрантов об изолированном положении Америки, для чего активно используются пары антонимов: с одной стороны, *безветрие* и *вакуум*, с другой – *война, борьба, катастрофа, торнадо* и т.п.

Почти такими же словами герой романа «Земля обетованная» Людвиг Зоммер определяет место американского периода своей жизни в хронологическом ряду: «Внезапно я понял, что то время, которое я провел здесь, в этой стране, было непостижимым, неслыханным, коротким подарком, интермеццо между убийством и убийством, тишиной между двумя бурями, чем-то, что я до этого момента еще не мог понять и использовал неправильно, нахождением в стороне от всего, уголком тишины, подаренной тишины, которую я заполнял нетерпением, вместо того чтобы принять ее как то, чем она была: как интермеццо, которое не продлится долго, кусочек голубого между двумя грозами, подаренное время» [EMR Land 307]. Пребывание в квартире Марии Фиолы тоже становится для героя паузой, остановкой в течении времени: «Пусть время остановится на один день» [EMR Land 323].

В аксиологическом смысле американский «остров» – дружественное человеку пространство, «оазис безветрия» среди «оползня катастроф»: «…и все, на что я мог надеяться, был этот оазис безветрия, который открылся мне, в то время как снаружи продолжался оползень катастроф» [EMR Schatten 334]. Людвиг Зоммер называет свою жизнь в Америке и в особенности свои отношения с Марией Фиолой (в контексте локализации их встреч в ее съемной квартире – тоже «острове» и «оазисе») «куском мира и покоя» [EMR Land 323].

Итак, в тексте обоих романов «островное» положение Америки обретает следующее лексическое выражение:

- в пространственном отношении – *<ein> lautlose<r> Ballon* ‘бесшумный воздушный шар’ [EMR Land 322], *ein Winkel der Stille*

‘уголок тишины’ [EMR Land 307], *eine satt<e> Rieseninsel* ‘огромный сытый остров’ [EMR Schatten 283]; *Oase der Windstille* ‘оазис безветрия’ [EMR Schatten 334], *Zentrum der Windstille eines Tornados* ‘центр безветрия внутри торнадо’ [EMR Land 324], *Vakuum* ‘вакуум’ [EMR Schatten 263], *magisch<e> Insel* ‘магический остров’ [EMR Schatten 283];

- во временно́м отношении – *ein Intermezzo zwischen Mord und Mord* ‘интермеццо между убийством и убийством’ [EMR Land 307], *ein Stück Blau zwischen zwei Gewittern, geschenkte Zeit* ‘кусочек голубого между двумя грозами, подаренное время’ [EMR Land 307].

Один из способов восприятия Соединенных Штатов Америки проживающим в них эмигрантом – представление этой страны как острова, изолированного от остального (враждебного) мира пространства, оазиса. Эта грань эмигрантского восприятия Америки может проецироваться и на пространственную, и на временну́ю шкалу. В аксиологическом отношении пребывание на этом «острове» оценивается как благо и спасение (хотя бы временное). Такое «островное» восприятие Америки позволяет говорить о частичном переосмыслении оппозиции центр/периферия в эмигрантской картине мира: статус центра получает американский «остров», а «буря» вокруг него приобретает периферийный характер. Такая модель не отменяет описанную в предыдущих разделах концентрическую структуру пространства эмиграции, но сосуществует с ней как альтернативная.

Еще одной смысловой плоскостью американского пространства становится интерпретация его как места, предназначенного для эмигранта. Из всех стран, через которые проходит путь героя-эмигранта, Америка оказывается самой подходящей для него страной. Гарри Кан говорит о ней в следующих выражениях: «Если и есть место, где можно от него [страха перед полицией] избавиться, то оно – здесь. Эта страна основана эмигрантами. И здесь каждый год тысячи из них принимают гражданство» [EMR Schatten 61]. Меликов рассказывает Роберту об Америке так: «Как у

вас говорят: здесь ты человек, здесь ты имеешь право им быть? Здесь ты эмигрант, здесь ты имеешь право им быть. Эта страна основана эмигрантами. Можешь отбросить свои европейские комплексы неполноценности. Здесь ты снова человек. А не израненный кусок мяса, который приклеивается к паспорту» [EMR Schatten 18].

Следующая грань восприятия американского пространства героями-эмигрантами в романах «Тени в раю» и «Земля обетованная» связана с тем, что это пространство маркируется как «ненастоящее», «искусственное». Этот мотив находит свое выражение во множестве деталей. На двери отеля «Рауш» (досл. ‘мираж’), где живет Людвиг Зоммер, расположена плита из искусственного мрамора [EMR Land 39]. Когда эмигранты хоронят Теллера, то работники похоронного бюро, согласно американской традиции, гримируют покойного, чтобы придать ему более благообразный вид, «замаскировать» смерть [EMR Land 258]. Первое, что делают в Америке близняшки Коллер («Тени в раю») и Даль («Земля обетованная»), – делают себе пластическую операцию и одинаковым образом меняют внешность [EMR Schatten 130, EMR Land 174–175].

У Марии Фиолы все вещи, окружающие ее (автомобиль, одежда, квартира, украшения), не принадлежат ей, а взяты напрокат [EMR Land 220]; сама она говорит об этом так: «Взято взаймы, как и все, что на мне есть… Ничто во мне не является подлинным» [EMR Land 238]. В другом разговоре с Людвигом Мария описывает себя следующим образом: «Мне кажется, у меня нет Я. Нет того, что не меняется и всегда ясно присутствует здесь. Я напоминаю что-то, что танцует между двумя зеркалами; оно здесь, но как только захочешь его схватить – его уже здесь нет» [EMR Land 322].

Когда Мария Фиола приглашает Людвига на фотосессию, он ловит себя на следующей мысли: «Контраст между моей собственной ситуацией и картиной передо мной вверг меня в настроение нереальности, в котором не было ни следа смятения, бдительности или грезы» [EMR Land 117]. Фотограф Хорст во время фотосессии Наташи говорит Россу: «Сегодня все –

монтаж! <…> Все больше и больше монтажа. Фальшивые груди, задницы из губчатой резины, макияж, фальшивые ресницы, парики, вставные зубы – все вместе составляет чарующую картину» [EMR Schatten 409–410]. О посещении ресторана «Эль Марокко» говорится в следующих выражениях: «Скамейки были раскрашены “под зебру”, и *искусственное* ночное небо, на котором всходили и заходили звезды, освещало этот *нереальный* мир» [EMR Land 122; выделено мной. – *А.П.*]. «Нереальным» назван и мир торговца картинами Сильверса («Тени в раю»): «Казалось, он живет в приглушенном мире, в мире душегубцев и разбойников, в этом я был уверен, – но это был мир элегантных и слегка опасных разбойников и душегубцев. Все, что он сказал, было верно – и все же не было верно. Все смещалось каким-то почти нереальным образом. <…> Его мир парил в воздухе. Он был образован из мыльных пузырей благозвучных фраз, сокровенного знания предметов искусства…» [EMR Schatten 114]. Связь с Наташей тоже кажется Роберту не вполне настоящей, он говорит о ней в следующих выражениях: «…взятые напрокат украшения и взятая напрокат женщина в жизни фальшивомонетчика» [EMR Schatten 462].

Самым же «ненастоящим» пространством в Америке (особенно это актуально для романа «Тени в раю») становится Голливуд. В романе «Земля обетованная» он не изображается, а только упоминается; эпизодический персонаж Ленц советует Людвигу: «Здесь ты можешь погибнуть. Поезжай в Голливуд; это искусственный мир – всегда радостный. Там легче выжидать. <…> Мы куда больше подходим к тамошнему карнавалу сумасшедшего мира фабрик мечты, чтобы там перезимовать» [EMR Land 413–414].

В этом же смысловом ряду находится феномен присвоения героями-эмигрантами некоторых домашних черт таким типам пространства, которые по своей сути домашними быть не могут и представляют собой временные жилища, – прежде всего отелям. Так, Мария Фиола говорит об отеле «Рауш»: «И вообще, это – ничтожный кусочек передвижной *псевдо-родины*. Другой я не знаю» [EMR Land 178]. Людвиг Зоммер называет этот же отель «почти

что-то вроде преходящей родины» [EMR Land 43]. Роберт Росс, возвращаясь в отель «Ройбен», комментирует это так: «Мне уже казалось, что я пришел домой. Тот, кто нигде не дома, легко может это почувствовать» [EMR Schatten 15].

Качественное несходство и противоположность друг другу Америки и Европы в глазах эмигрантов приводит еще и к тому, что в Америке происходит переворачивание привычных европейцу ролей и функций. Так, вскоре после прибытия в Нью-Йорк Людвига Зоммера между ним и Хиршем разворачивается следующий диалог: «“А в Америке тоже есть лагеря для интернированных?” – “Да. Но предназначены они, для разнообразия, главным образом для подозрительных нацистов”. – “Какой поворот!”» [EMR Land 49].

Аналогичные «повороты» встречаются во многих сферах эмигрантской жизни. Людвиг Зоммер объявляет «самым большим приключением» то, что для не-эмигранта является привычным и нормальным: «Я спущусь вниз, и посмотрю новости, а потом я вернусь обратно, медленно, в эту комнату, о которой я знаю то, что в ней находишься ты и ждешь меня, и я чувствую счастье, которого не знал, – что кто-то ждет меня, – и ночь, и комнату с тобой. Это самое большое приключение, какое я только могу себе представить: обывательство без страха – хотя для обывателей, пусть лишь для них, оно и носит такое филистерское имя, – но только не для нас, современных детей Агасфера» [EMR Land 323]. Вечернюю прогулку с Наташей Росс называет «приключение безопасности» [EMR Schatten 287]. Актеры Бах («Земля обетованная»), Танненбаум и Вилер («Тени в раю»), евреи по национальности, в голливудских фильмах играют исключительно нацистов, а роли евреев достаются актерам-американцам [EMR Land 329–330; EMR Schatten 99, 296]. Эмигрант Росс по ошибке принят Хиршем за наци [EMR Schatten 241]. «Самыми сентиментальными патриотами» Германии в эмиграции становятся евреи [EMR Schatten 295], в первую очередь – Бетти Штайн. Наконец, Роберт Росс замечает, что, в то время как

весь мир голодает из-за отсутствия еды, американцы голодают добровольно – соблюдая диету [EMR Schatten 414].

В романе «Тени в раю» героем, наиболее часто меняющим роли и маски, оказывается Гарри Кан, который во французский период своей эмигрантской жизни разворачивает деятельность по спасению максимально возможного количества эмигрантов, имея испанский дипломатический паспорт, автомобиль и пользуясь поддержкой французского Сопротивления [EMR Schatten 41]. В Америке он страдает от невозможности жить такой же авантюрной жизнью и пытается пойти добровольцем в американскую армию, о чем рассказывает Россу: «“Почему вы не отправляетесь на войну?” – сухо спросил я. – “Я пытался это сделать. Но вы же знаете, что нас там не берут. Мы – ‘враждебные иностранцы’. Посмотрите в свое удостоверение!” – “У меня его нет. Я пока стою ступенью ниже. Но с вами-то все обстоит по-другому. В Вашингтоне не могут не знать, что вы делали во Франции”. – “Они это знают и поэтому доверяют мне еще меньше. Подозревают, что я вел двойную игру. Кому удавались такие дерзкие вещи, у того должны быть и особые отношения, – так думают в бюро. Я бы не удивился, если бы меня еще и взяли под арест. Мы живем в зеркальной экзистенции ироний”» [EMR Schatten 242].

В Америке Кан обнаруживает, что, сопротивляясь национал-социализму во Франции и являясь фактически союзником американской армии, он как раз из-за этого подпадает под подозрение. Это обстоятельство – еще одно свидетельство инвертирования социальных ролей в американском пространстве.

Отдельно следует остановиться на особом пространстве в пределах Америки – Калифорнии и находящемся там Голливуде, расположенном на тихоокеанском побережье.

Если в романе «Земля обетованная» Калифорния только упомянута, то в романе «Тени в раю» там локализовано действие нескольких глав – с XXIV по XXVII. Роберт Росс совершает путешествие в «радостный искусственный

мир» Калифорнии по воле своего работодателя – торговца картинами Сильверса. Отель, в котором поселяется герой, носит название «Сад Аллаха» (Garden of Allah) и вводится в текст следующими словами: «“Сад Аллаха” включал в себя бассейн и множество маленьких домиков, которые можно было арендовать. Жили там по одному, вдвоем или даже большим количеством человек. Меня поместили в один из домиков, где уже жил какой-то актер. Каждый из нас имел отдельную комнату, а ванной мы пользовались вдвоем. Все это слегка напоминало удобный цыганский лагерь» [EMR Schatten 321]. «Цыганский» способ существования делает отель «Сад Аллаха» поистине эмигрантским местом. Связь этого места с эмигрантами закреплена в том числе и лексически: эмигрантская жизнь обозначается у Ремарка словом *Zigeunerdasein* ‘цыганское бытие’ [EMR Schatten 354]. Танненбаум о «Саде Аллаха» высказывается так: «Для актеров-эмигрантов это родина» [EMR Schatten 323]. Если Нью-Йорк является дружественным эмигранту городом в силу того, что его «сюда пустили» [EMR Schatten 139], то «Сад Аллаха» становится еще более эмигрантским пространством, претендуя на статус новой родины как минимум для эмигрантов актерской профессии.

Восприятие Америки как «ненастоящего» пространства доводится в «калифорнийских» главах романа до своего логического предела, что связано с развернутой там кинематографической индустрией Голливуда. Война становится в Голливуде «литературной», она не проживается, а разыгрывается: «Еще в Нью-Йорке у меня снова и снова появлялось чувство нереальности, потому что эта огромная страна вела войну, следов которой не было видно и которая была отделена от этой страны половиной мира, – здесь, в Голливуде, война становилась совсем уж литературной. Здесь в большом количестве водились полковники и капитаны, которые гордо рассекали в военной форме, но ничего не знали о войне. Это были полковники из фильмов, капитаны из фильмов, режиссеры фильмов и производители фильмов, которые день ото дня получали звания полковников за что-то, что

имело отношение только к фильмам о войне, и которые вряд ли знали о военном деле что-то, кроме того что там не надо было, здороваясь, снимать головной убор. Война превратилась здесь во что-то вроде “дикого запада”, и возникало такое чувство, что статисты фильма носили свои военные формы и по вечерам тоже. Действительность и иллюзия смешивались здесь настолько полно, что становились некой новой субстанцией – так же, как медь и цинк вместе становятся латунью, которая выглядит как золото» [EMR Schatten 321–322]. Калифорния становится самой выпуклой и яркой реализацией восприятия Америки в ее «неподлинности». Она не может быть механическим продолжением единого пространства земного шара от Европы в западном направлении, она – принципиально иное пространство, высшее воплощение американской «второй реальности» (по определению Роберта Росса).

Калифорния в еще большей степени, чем Нью-Йорк, оппозиционна Европе. Если Европа лишает эмигрантов родины, то калифорнийский отель практически становится таковой для них. Нью-Йорк – город, пригодный для эмигрантской жизни; Калифорния же не только пригодна для жизни, но и представляет собой «рай» и «мир [покой]»: «Снаружи меня приняла картина *мира и покоя*. Вода сверкала; несколько девушек плавали в бассейне, удобно одетые люди сидели в креслах, читали газеты, пили апельсиновый сок или виски и лениво переговаривались. <…> *Казалось, в жизни нет никаких проблем*, небо было безоблачным, и этот клочок был *раем*, изъятым из разрушающих отношений и черной грозовой ночи Европы» [EMR Schatten 327; выделено мной. – *А.П.*].

Нью-Йорк, располагаясь на восточном побережье Северной Америки, повернут «лицом» к Европе и в силу этого обретает статус «огромного порта прибытия эмигрантов» [EMR Schatten 18]. Калифорния же «развернута» к Японии и Тихому океану, которые в пространстве эмиграции значимыми не являются. Европа для калифорнийского побережья как бы не существует, и Калифорния становится следующим (по сравнению с Нью-Йорком) этапом

метаморфоз героя-эмигранта.

До «калифорнийских» глав романа жизнь эмигранта определяется мощной центробежной тенденцией: события, происходившие в Европе начиная с 1933 года, последовательно «выталкивают» эмигранта из символического центра пространства эмиграции (дома в его родном немецком городе), и он вынужден перемещаться от этого центра все дальше и дальше. Пересекая Атлантический океан – важнейший топографический рубеж эмигрантского пути, – и проходя через «пограничное» пространство лагеря на Эллис Айленд (пространство, в котором может произойти перерождение героя), эмигрант поселяется в Нью-Йорке и тем самым открывает «буржуазную фазу эмиграции». А приезд в Калифорнию приводит к тому, что герой – Роберт Росс – заново встречается там с Европой, но уже не настоящей, а заключенной в рамки «искусственного мира».

Одним из самых сильных калифорнийских впечатлений Роберта становится случайная встреча с актерами, одетыми в форму СС: «Примерка костюмов, подумал я. То, о чем я не осмеливался думать и что пытался изгнать из своих мыслей, здесь уже стало игрой. Я в упор смотрел на Танненбаума и внезапно ощутил момент необычайного освобождения. Я видел беспокойство серебристо-серого океана, волнение из ртути и свинца, которое осаждало горизонт, и смешного человека на его фоне, для которого катастрофа всего мира уже превратилась в примерку костюмов, грим и либретто, – и мне казалось, что тяжелая пелена облаков надо мной разорвалась. Возможно, думал я, возможно, существует и такое – что все это воспринимается не всерьез! Даже если этого и не хватит для примерки или фильма, – но, может быть, оно сможет не висеть над человеком, подобно леднику, который только и ждет момента, чтобы похоронить его под своим льдом!» [EMR Schatten 323]. В связи с этим перед Робертом Россом встает проблема допустимости или недопустимости элементов игрового восприятия в его отношении к национал-социализму.

Для актера Танненбаума такое отношение представляется вполне

возможным: в голливудских фильмах о войне он играет нацистов и не испытывает ни малейших сомнений по этому поводу. Роберту он рассказывает: «“Я был здесь уже два раза. Один раз в качестве шарфюрера, другой – как штурмшарфюрер”. – “Ваша карьера стремительно идет вверх. Сейчас вы штурмбанфюрер?” – “Группенфюрер”» [EMR Schatten 323]. Роберт же, увидев людей в форме СС, непроизвольно поворачивается и пытается убежать: к такому игровому восприятию национал-социализма, как Танненбаум, он не способен.

Роберта посещают мысли о том, что Калифорния могла бы стать для него местом освобождения от прошлого и обретения гармонии с миром и собой: «Но уже сама иллюзия была чем-то столь неслыханным, что я внезапно ощутил себя перемещенным куда-то на Таити, в идиллию в южной части Тихого океана, и все, что нужно было сделать, – забыть прошлое и свое собственное, приросшее, убийственное Я и возвратиться к своему Пра-Я, по ту сторону опыта и мусора лет. Возможно, думал я, прыгая в сине-зеленую воду, в этот раз меня уже действительно ничего не преследует, и можно начать заново, вместо того чтобы и дальше везде таскать с собой обязательства мести, как рюкзак, полный свинца» [EMR Schatten 327]. Но в итоге Росс оставляет мысли о построении новой идентичности и возвращается к идее мести и возвращения в Европу: «Он <Танненбаум> ждал мира для того, чтобы мирно жить в Германии или Америке; я ждал мира для того, чтобы осуществить месть» [EMR Schatten 336]. Самому Танненбауму Росс прямо заявляет: «Я не хочу иметь никакого дела с фильмами про наци… Для меня это не люди, о которых пишутся либретто. Для меня это люди, которых убивают» [EMR Schatten 336]. Кинематографическое «измерение» национал-социализма Росс не принимает, и возможное финальное перерождение героя – освобождение от травматического опыта, забвение и обретение «здоровой», не-эмигрантской психологии – на самом крайнем рубеже американского «рая» не случается.

Именно в Калифорнии начинается обратный путь Роберта Росса,

лейтмотивом которого является надежда на возвращение – «как магнитное поле, в одном-единственном направлении» [EMR Schatten 354]. Из Калифорнии Роберт, осознавший невозможность интегрироваться в искусственный мир кинематографа, возвращается в Нью-Йорк, где в течение последних военных месяцев у него окончательно оформляется решение вернуться в Европу. Нового рождения героя в не-эмигрантском статусе в Калифорнии не происходит. По приезде в Нью-Йорк Роберт меняет комнату в отеле «Ройбен», поселяясь в номере самоубийцы Лизы Теруэль [EMR Schatten 376], – тем самым он подтверждает свою принадлежность к миру мертвых – эмигрантскому миру.

Страны окраинного «кольца» фигурируют и в романе Л. Фейхтвангера «Изгнание». Как и у других авторов, окраинное «кольцо» здесь образуют страны, в которых в той или иной форме эмигранты перестают быть эмигрантами. Если у Ремарка в качестве таковых выступают США и Мексика, то в романе Фейхтвангера к этому «кольцу» можно однозначно отнести Советский Союз и США, а также Англию (например, для Элли Френкель, которая выходит там замуж и получает гражданство) и Турцию (как уже упоминалось, там Грета Хайльбрун-Кляйнпетер надеется воссоединиться с оставленным в Мюнхене мужем и начать новую жизнь). Переездом в Америку Гарри Майзель желает воспользоваться, чтобы начать качественно другую жизнь. Черниг, не верящий в такую возможность, спрашивает Гарри, «чего он ожидал от Акрона, Огайо, другого, нежели то, что есть здесь» [LF Exil 378]. Гарри объясняет свою позицию следующим образом: «Я ожидаю, что Америка полностью лишена души. Я нахожу, что так лучше, чем в этой Европе, в которой еще живет остаток души» [LF Exil 378]. Переезд в Америку воспринимается Гарри как перемещение в качественно другое пространство (подобно Ремарку, Фейхтвангер использует бинарные противопоставления Америки и Европы: наличие/отсутствие души) и сопряжен с полным отказом от прежнего образа жизни и прежних ценностей. Герой достаточно долго проживает в очень плохих условиях в

эмигрантском бараке, и Черниг комментирует это следующим образом: «Мой Гарри Майзель …не вернется в цивилизацию. Мой Гарри Майзель останется в приюте. Он и приют составляют единое целое. Единственный немецкий прозаик нашего поколения в эмигрантском бараке – это подлинный образ нашего мира» [LF Exil 131]. Однако в 11 главе второй части романа Гарри получает письмо от своего дяди из штата Огайо с предложением переехать к нему и работать на его фабрике по производству резиновых изделий. Переезд в Америку воспринимается Гарри как перемещение в качественно другое пространство и сопряжен с полным отказом от прежнего образа жизни (убогий барак) и прежних ценностей (литературное творчество), свой отказ от литературы он сравнивает с аналогичным жестом Артюра Рембо [см.: LF Exil 613] и символически приравнивает к жертвоприношению прошлого.

Ганс Траутвайн, живя в Париже, принимает решение навсегда уехать в Советский Союз, которое обставляется в романе множеством символических параллелей. Смысл переезда в СССР связан для Ганса с освоением профессии архитектора: «То, что он станет архитектором, определилось для него уже давно. Дома, улицы, города интересовали его всегда, он впитывал картины города Мюнхена и города Парижа голодными глазами. <…> Но та привлекательность, которой обладали для него дома и города, никогда не выходила за пределы сферы эстетического. И странным образом именно название книги оказалось тем, что превратило эту его радость во что-то более глубокое, более существенное» [LF Exil 140]. Название книги, которое открывает Гансу подлинный смысл его будущей работы в Советском Союзе, звучит как «Сто пятьдесят миллионов строят новый мир» [LF Exil 140]. Происходит деметафоризация образа «строительства нового мира», и Ганс собирается «строить вместе с теми, которые воздвигали этот новый мир, в буквальном смысле строить вместе с ними, планировать вместе с ними, конструировать города» [LF Exil 140]. Причем в случае Ганса строящийся «новый мир» обладает еще одной важной характеристикой – это мир не-эмигрантский. Он объясняет отцу свое решение ехать в Советский Союз

следующим образом: «Что я здесь забыл? <…> Здесь же нет правильного материала. Здесь же все – лом. Что здесь вообще можно построить? …То, что я, как мне кажется, умею и чем я в любом случае хотел бы заниматься, – это проектирование городов, это строительство городов, а этого здесь нет. Возможно, это есть в Америке, и совершенно точно – это есть в Советском Союзе. А здесь мне что делать? …Здесь же все мертво. Здесь просто задыхаешься» [LF Exil 288]. Этот монолог Ганса свидетельствует о том, что в его глазах существует как минимум две страны, вынесенные на крайнюю периферию пространства эмиграции, – Америка и СССР (это соответствует представлениям самого Фейхтвангера о Советском Союзе как «государстве только на базисе разума»[1], которое, следовательно, максимально оппозиционно абсолютно лишенному разума Третьему рейху, где «фундаментом государства и законов хотят сделать не разум, а чувства и предрассудки»[2]). Их окраинное положение в пространстве эмиграции иллюстрируется с помощью оценочных противопоставлений: «здесь» «все мертво» – «там», соответственно, жизнь; «здесь» невозможно строить новые города – «там» такая возможность есть; «здесь» нет «правильного материала» – «там» такой материал есть; «здесь» все *Bruch* ‘лом, трещина, осколки’, то есть разрушение – «там» строится и создается новое[3]. Ганс, таким образом, декларирует свое желание покинуть эмигрантский мир мертвых, перейти символическую границу и войти в мир живых.

Париж осознается героем как пограничное пространство, в которое он прибыл из мира мертвых и из которого он надеется выйти в мир живых. Это заставляет его конкретизировать образ «мертвого» мира и определить Париж как «мир, который был живым только наполовину» [LF Exil 637]. «Живое

---

[1] Фейхтвангер Л. Москва 1937: отчет о поездке для моих друзей // Два взгляда из-за рубежа. – М., 1990. – С. 164.

[2] Там же. – С. 165.

[3] В связи с Советским Союзом следует отметить несовпадение его литературного образа в романе «Изгнание» с реальным государством конца 1930-х годов. В статье Г. Шайта можно найти примеры того, насколько подозрительным был СССР к эмигрировавшим туда немцам – даже разделявшим его идеологию: так, литературный критик коммунист Георг Лукач был арестован, а его труды «Исторический роман» и «Молодой Гегель» не были изданы. – Scheit G. Die Satire als archimedischer Punkt // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 28–29.

только наполовину» пространство Парижа – это рубеж, граница, отделяющая мир мертвых с символическим центром в Мюнхене от мира живых, расположенного в окраинном «кольце».

Все эти наблюдения позволяют сделать вывод о взаимной ценностной инверсии двух образов пространства, которые существуют у соответствующих групп носителей сознания, – пространства наци и пространства эмиграции. Эта инверсия проявляет себя в том числе в таких деталях, как использование эмигрантами (и сочувствующими им французами, одним из которых является Перейро) и наци одинаковой оценочной лексики для обозначения идеологических противников: «Господин – он узнал по голосу мсье Перейро – сказал даме: “Ce tas de pleutres”, – сказал он, “отродье, сброд”. Здесь, таким образом, применяли к нему, Визенеру, и его сторонникам то же самое слово, какое он любил применять к Траутвайну со товарищи» [LF Exil 334].

Еще одним проявлением взаимной ценностной инверсии пространства наци и пространства эмиграции являются параллели из античной истории и мифологии, применяемые к взаимоотношениям Леа де Шассефьер с ее окружением. На благосклонность Леа претендует, помимо Визенера, посланник фюрера во Франции Конрад Хайдебрегг. Оба они – герои из пространства наци, носители той картины мира, в рамках которой Леа – представительница варваров, в то время как они сами выступают носителями цивилизаторского начала. Даже в глазах Визенера она, несмотря на их двадцатилетнюю связь, выглядит «запятнанной» [LF Exil 195], поскольку на одну четверть является еврейкой. Хайдебрегг не решается пригласить ее в Берлин и размышляет об этом так: «Цезарь мог позволить себе привезти Клеопатру в Рим; но у него, Хайдебрегга, …нет формата диктатора Цезаря» [LF Exil 740]. Такая аналогия – Хайдебрегг как представитель римской цивилизации (хотя и не имеющий «формата диктатора Цезаря») и Леа как варварка-Клеопатра – логично вытекает из структурного и ценностного подобия пространства наци и мифологического пространства.

Другой моделью осмысления отношений с Леа становится для Хайдебрегга следующая мифологическая параллель: «…и даже при том, что общение с этой не вполне расово чистой женщиной доставляло ему некоторое неудобство, – это только увеличивало привлекательность такого общения. Он был Одиссеем в гостях у нимфы Калипсо» [LF Exil 491]. Пара Одиссей и Калипсо, как и пара Цезарь и Клеопатра, представляет собой союз носителя культуры, выходца из цивилизованного мира с варваркой в одном случае и нимфой в другом; нимфы же были существами, персонифицирующими стихийные и неразумные силы природы (наяды – море, дриады – лес и т.д.).

Дружеские отношения Леа и Хайдебрегга выглядят диаметрально противоположным образом в трактовке сына Визенера и Леа, Рауля де Шассефьера: «В последнее время, моя дорогая, …когда я вижу тебя вместе с нашим наци, то у меня всегда появляется чувство, как будто ты – дочь патриция в павшем Риме, которая связалась с предводителем варваров» [LF Exil 205]. Такая противоположность в оценках, с одной стороны, свидетельствует о принятии Раулем эмигрантского взгляда на пространство (фактически он присоединяется к эмигрантскому сообществу путем отождествления с эмигрантом Гарри Майзелем, подробнее об этом см. в главе IV). И наци, и эмигранты у Фейхтвангера формируют свой взгляд на мир с помощью параллелей из античной истории и мифологии, что позволяет более ярко выделить противоположность этих взглядов: если в глазах Визенера и в особенности Хайдебрегга Леа выглядит варваркой-Клеопатрой, которую ни тот, ни другой не решаются увезти в сердце цивилизации – отождествляемый с Римской империей Третий рейх, то для Рауля «предводителем варваров» является как раз Визенер, в то время как в матери он видит представительницу цивилизованной элиты, «дочь патриция». Античная «легитимация» собственных взглядов на мир и собственных действий, к которой прибегают обе стороны, дает показательно противоположные результаты, инвертированные по отношению друг к другу

таким же образом, как инвертировано пространство эмиграции по отношению к пространству наци.

* * *

Все эти наблюдения над структурой и аксиологическими характеристиками двух основных пространственных образов немецкого эмигрантского романа – пространства наци и пространства эмиграции – можно обобщить в виде таблицы:

	Пространство классического мифа	Пространство наци	Пространство эмиграции
1. Центр мира	Абсолютный центр мира – «земной эквивалент точки небесного вращения»[1], дом/ город, наиболее сакральная точка пространства.	Сакральный центр мира наци – Берлин/Берхтесгаден.	Покинутый героями родной немецкий город – Берлин/Мюнхен, в котором укореняются ложь, насилие и беззаконие.
2. Сакральная земля	Сакральная земля, непосредственно прилегающая к центру мира. В этой зоне царят порядок и закон, которые обеспечивают гармоничное существование человека в пространстве.	Третий рейх – пространство, которое устроено наиболее желательным для наци образом, которое населяет «великий народ» [KM Flucht 149] и в котором «все замечательно» [LF Exil 314], сакральная земля.	Третий рейх – враждебная земля, населенная «чудовищами» и «полуживотными»; страна, «превращенная в казарму и концентрационный лагерь» [EMR Nacht 162]. Здесь царят хаос, беззаконие и насилие, «обезьяний позор» [KM Flucht 148] и «безжалостное прогрессирующее» «запустение жизни» [KM Flucht 92].
	Первое «кольцо» вокруг сакральной земли – профанная земля, в	Страны, в которых имеет место нацистская экспансия (тайные агенты, похищения неугодных	Финляндия, Венгрия, Швеция, Швейцария, Голландия (в романах «Вулкан», «Тени в

[1] Бидерманн Г. Город // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М., 1996. – С. 60.

3. Периферия I	покорении и «окультуривании» которой заключается деятельность культурного героя.	режиму людей) и которые «определенно демонстрировали больше понимания методов Третьего рейха, чем другие народы» [LF Exil 470]; на фоне Германии – недостаточно цивилизованные.	раю», «Земля обетованная» – вся не-немецкая Европа): страны, которые не являются собственно враждебной землей, но не могут или не считают нужным оказывать сопротивление агрессии наци и не являются полностью безопасными для проживания там эмигрантов.
4. Периферия II	Второе «кольцо» – враждебная земля, расположенная на периферии мирового пространства, не охваченная культурой и заполненная остаточным хаосом.	Враждебная земля, где живут, ведут идеологическую борьбу и имеют свой «голос» эмигранты, – Франция в целом и Париж в частности. В романе «Изгнание» для ликвидации этого «голоса» (в мифологической проекции – уничтожения чудовищ) в Париж приезжает культурный герой Хайдебрегг.	Франция и Португалия: дружественное эмигранту пространство, где он находится в относительной безопасности, имеет свой «голос» и возможность заниматься творчеством (Траутвайн), ведет политическую борьбу против национал-социализма.
5. Окраина	Окраина: враждебная земля, хаос, ад или омывающий ойкумену океан.	В романе «Изгнание» – Англия, квалифицируемая Герке как «нейтральная» страна [LF Exil 623], на происходящее там наци не могут повлиять. В целом данное «кольцо» практически нерелевантно для пространства наци.	СССР, Англия, Турция, США, Китай, Латинская Америка, Палестина, Новая Зеландия: дружественное эмигранту пространство, где он находится в безопасности, в полной мере реализует свой творческий потенциал, получает гражданство, обретает утраченное «свое» пространство, семейное счастье. Здесь есть возможность начать новую, полноценную не-эмигрантскую жизнь, «начать заново» [LF Exil 460], «строить новый мир» [LF Exil 140].

По мере удаления от абсолютного центра мира понижается степень сакральности и возрастает степень профанности пространства. Порядок постепенно и последовательно переходит в хаос, безопасное пространство становится враждебным.

В пространстве эмиграции наблюдается обратная закономерность: негативные оценочные смыслы закреплены за центром, а позитивные – за периферией. Удаление от центра, который персонифицирован в образе Мюнхена/Берлина, сопровождается поэтапным ослаблением неразумия, опасности и враждебности пространства; хаос сменяется порядком.

Интересно, что историки, занимающиеся проблемами эмиграции, тоже упоминают, что пространство тех стран, где пытались найти приют эмигранты, выстраивалось вокруг Третьего рейха «кольцеобразно» (ringförmig)[1]. Литературные центры эмиграции, по наблюдению Ю.И. Архипова, также «располагались плотным кольцом вокруг самой Германии», пока не «утратили свое значение после событий 1938–1940 гг.»[2]. Реальная география эмигрантской Европы во многом способствовала формированию литературной топографии немецкого эмигрантского романа, хотя последняя далеко не во всем соответствует реальности (а иногда, как в случае со статусом Франции или центральным положением Берхтесгадена, прямо противоречит ей).

* * *

Проведенные нами наблюдения над функционированием двух основных

---

[1] Frühwald W., Schieder W. Gegenwärtige Probleme der Exilforschung // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 20.

[2] Архипов Ю.И. Немецкая литература в изгнании // История немецкой литературы: в 5 т. – Т. 5 : 1918–1945. – М., 1976. – С. 430.

пространственных макрообразов немецкого эмигрантского романа дают возможность охарактеризовать тех субъектов речи и сознания, которые являются носителями соответствующей картины мира. Картина мира героев-наци развернута в романах Л. Фейхтвангера и К. Манна в одном случае с помощью нейтральной повествовательной ситуации, в другом – за счет использования развернутой прямой речи персонажа. Однако и в том, и в другом случае введенное в роман сознание наци – это чужое сознание, которому противопоставлено ценностно «обратное» сознание эмигранта. Носителями эмигрантского сознания, в свою очередь, являются следующие субъекты высказывания: 1) повествователь – носитель эмигрантского сознания[1]; 2) рассказчик, который присутствует в романах «Ночь в Лиссабоне» (где имеет место рамочная композиция, включающая двух рассказчиков), «Тени в раю» и «Земля обетованная»; во всех случаях – герой-эмигрант и носитель эмигрантского сознания; 3) герои-эмигранты, выступающие как субъекты речи и сознания.

Пространство эмиграции является, таким образом, доминирующим пространственным образом немецкого эмигрантского романа, задающим основные параметры его художественной реальности. Принципиальная общность в моделировании пространственных образов сопровождается и общностью в организации субъектной структуры произведений: все (или почти все) ключевые субъекты немецкого эмигрантского романа – носители эмигрантского мироощущения; введение в текст героев-наци является актом ввода «чужого» сознания, на фоне которого может более контрастно и ярко восприниматься «свое» – эмигрантское.

* * *

В немецком эмигрантском романе пространство наци и пространство эмиграции структурно организованы по образцу пространства в

---

[1] С точки зрения Б.О. Кормана, повествователь в эпическом произведении «ближе других субъектов сознания к автору» (Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М., 1972. – С. 42) – применительно к немецкому эмигрантскому роману это вполне справедливо.

классическом мифе; актуализацией мифологического эмигрантский роман продолжает направление развития немецкой литературы, обозначенное Т.А. Шарыпиной как «активизация сюжетов и образов античности в художественном сознании Германии XX в.»[1]. В ценностном отношении пространство наци повторяет мифологическое, в то время как аксиологические характеристики пространства эмиграции «перевернуты» по отношению к нему. Пространство эмиграции центробежно ориентировано, оно предписывает героям движение в строго определенном направлении, «выталкивая» их от «темного» центра – средоточия хаоса и неразумия – к «светлой», упорядоченной, разумной периферии, где возможен переход границы и начало не-эмигрантской жизни.

Каждое следующее по удаленности «кольцо» связано с центром и предыдущими «кольцами» отношениями оценочных бинарных противопоставлений. Наиболее оппозиционно центральной «темной» зоне окраинное «кольцо», которое – единственное из всех – безоговорочно маркируется как место, предназначенное для эмигрантов (или, точнее, для превращения эмигрантов в не-эмигрантов). В романе Л. Фейхтвангера «Изгнание» окраинное «кольцо» – это, прежде всего, динамичный молодой мир, строящийся и развивающийся на разумных основаниях; в «Вулкане» К. Манна акцент ставится на особом, «здоровом» типе людей, населяющих окраину; романы Э.М. Ремарка изображают окраинное «кольцо» как «ненастоящее» и именно в силу этого (в отличие от «настоящей» Европы) полностью подходящее для эмигрантов пространство. Во всех случаях возможность избавления героя от статуса эмигранта и, вследствие этого, от статуса мертвеца связана с его перемещением в окраинное «кольцо».

Обнаружение характерной для пространства эмиграции аксиологической инверсии по отношению к пространству классического

---

[1] Шарыпина Т.А. Античность в художественном сознании Германии XX века в осмыслении русской германистики // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. – Т. 1. – С. 82. Следует отметить, что в цитируемой статье не упомянуты имена Э.М. Ремарка, Л. Фейхтвангера и К. Манна; это показательно для современного состояния германистики, которая не рассматривает упомянутых авторов в связи с традициями литературного мифологизма.

мифа позволяет поставить вопрос о специфике сюжета, порождаемого такой пространственной организацией. Известно, что традиционный сюжет основан на путешествии героя в иной мир и возвращении оттуда; герой же немецкого эмигрантского романа, напротив, нацелен не на возвращение, а на максимальное удаление от исходной точки. Напрашивается предположение о том, что сюжет немецкого эмигрантского романа будет так же «вывернут» по отношению к традиционной – циклической – сюжетной схеме, как «вывернуто» его пространство по отношению к «нормальной» модели мира. Для проверки такого предположения необходимо уяснение механизмов взаимодействия пространства и сюжета в немецком эмигрантском романе.

Глава III. Категория события в немецком эмигрантском романе: сюжетно-пространственный комплекс «переход границы»

Выявленная в предыдущей главе особая, «вывернутая» во отношению к «нормальной» пространственная организация мира героя-эмигранта позволяет предположить существование в немецком эмигрантском романе сюжетной схемы, тоже «вывернутой» по отношению к традиционной.

Нам представляется целесообразным вести изучение сюжетологии немецкого эмигрантского романа в направлении от более частных к более общим проблемам: в первую очередь рассмотреть специфику категории события в художественном мире романа, а затем перейти к более общим вопросам реконструкции механизмов взаимодействия «вывернутого» пространства эмиграции с романным сюжетом.

Особым полем взаимодействия сюжетной и пространственной организации в немецком эмигрантском романе является комплекс перехода границы. Как отмечалось в главе I, сюжетное событие часто понимается теоретиками литературы как «перемещение персонажа через границу семантического поля»[1], которое связано с прохождением через специфический «пороговый» хронотоп и особыми событиями «порогового» характера. Л.В. Стародубцева, исследуя такой переход на фольклорном материале, приходит к выводу, что «цена сказочного входного билета в иной град достаточно высока. Это – снятие чар, расколдовывание заколдованного, отыскание “сути”, сокровенной драгоценности, и тому подобные попытки “причастить” конечный мир к бесконечному, смертный – к бессмертному через убиение Змия, Коршуна и другие ритуально-символические действа»[2]. Подобные «ритуально-символические действа» порогового характера

---

[1] Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб., 1998. – С. 223.

[2] Стародубцева Л.В. Поэтика воображаемого города в реальном мире духовных поисков // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т.В. Степугина. – М., 1996. – С. 56.

обязательно присутствуют в комплексе перехода границы в немецком эмигрантском романе, а его реализация является важнейшим фактором моделирования биографии героя-эмигранта.

3.1. Переход границы в романе Л. Фейхтвангера «Изгнание»

Для ряда героев «Изгнания» местом перехода символической границы становится Париж, где они проживают. Анна Траутвайн квалифицирует его как «промежуточную станцию»: «И она тоже знает, что господство наци продлится не тысячу лет, но оно может продлиться долго, и они хорошо сделают, если приготовятся к тому, что на этой промежуточной станции Париж придется долго ждать, прежде чем снова можно будет тронуться в путь» [LF Exil 160–161].

В этой связи стоит отметить, что Л. Фейхтвангер, как и другие авторы-эмигранты, достаточно точно зафиксировал доминирующее в этой среде мироощущение, «расщепленное сознание»[1], присущее проживавшим во Франции и Чехословакии до 1938–1939 гг. немецким эмигрантам. Они «живут в “зале ожидания” принимающей страны в переходной ситуации с открытым выходом» и «пытаются обосноваться во Франции, что предполагает аккультурацию, не теряя из виду, с какой опасностью должна быть сопряжена такая попытка интеграции в эти нестабильные годы»[2]. Сравнение французской эмиграции с «большим залом ожидания пограничной станции, в котором путешествующие напрасно ждут поезда»[3], фигурировало в публикациях эмигрантской газеты «Paiser Tageszeitung».

Герои Фейхтвангера тоже пребывают в этой «переходной ситуации», и название его романной трилогии – «Зал ожидания» – в этом смысле очень показательно. Выход из этого промежуточного состояния для героя-

---

[1] Roussel H., Winckler L. *Pariser Tageblatt / Pariser Tageszeitung*: Gescheitertes Projekt oder Experiment publizistischer Akkulturation? // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 128.

[2] Ibid.

[3] Werner K.U. Der Feuilletonist und Romancier Hans Natonek im Exil // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 162.

эмигранта возможен в том случае, если он пересекает границу.

Что касается Анны Траутвайн, то сама она не входит в число персонажей, пересекающих границу, но, тем не менее, она участвует в реализации данного сюжетно-пространственного комплекса у двух других героев – ее мужа Зеппа Траутвайна и Элли Френкель.

Характер этой границы определяется тем, что герои-эмигранты у Фейхтвангера являются в символическом смысле «мертвыми» героями, а смена ими статуса (например, получение гражданства одной из «окраинных» стран) позволяет им присоединиться к миру живых.

Большинство героев-эмигрантов в романе «Изгнание» является в той или иной форме носителями «мертвых» черт. Элли Френкель, встреченная Анной в Париже, кажется ей «расплывчатой» и «умершей» [LF Exil 64]. Фридрих Беньямин неоднократно представляется разным персонажам романа в виде мертвеца – в том числе Траутвайну: «…даже этот с наслаждением поглощающий пищу Беньямин его воспоминаний стал для него бесплотным, вокруг него был маленький зеленоватый свет, какой освещал духов, которых Траутвайн мальчиком видел в некоторых театральных постановках, и вокруг этого Фридриха Беньямина и его слов играла маленькая, ужасная, призрачная музыка – как вокруг Каменного Гостя» [LF Exil 82; см. также LF Exil 131]. Последовательный ряд деталей в описании Беньямина – «стал …бесплотным», «маленький зеленоватый свет, какой освещал духов», «призрачная музыка – как вокруг Каменного Гостя» – уподобляет его призраку.

Местом обитания мертвых традиционно считается подземный мир[1]. В романе «Изгнание» прямой связи «мертвых» героев-эмигрантов с подземным миром не наблюдается, однако некоторые их высказывания, а также даваемые им оценки со стороны в этом смысле очень показательны. В них выбор героями для выражения своих мыслей глагола *herunterkommen* создает

---

[1] См.: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 2000. – С. 208; Аид (Гадес) // Словарь мифов / пер. с англ. Ю. Бондарева. – М., 1999. – С. 11; Загробная жизнь // Там же. – С. 123; Подземные миры // Там же. – С. 264.

дополнительный смысл, отличный от прямого значения высказывания:

- *Man kommt herunter in der Emigration, nicht nur mit dem Geld, auch mit den Nerven* ‘В эмиграции ты ослабеваешь – не только в смысле финансов, но и в смысле нервов’ [LF Exil 273] – фрагмент внутреннего монолога Анны Траутвайн;
- *Sie ist ziemlich herunter* ‘Она заметно ослабела’ [LF Exil 276] – Анна о себе самой;
- *Man kommt herunter, auch innerlich* ‘Обессиливаешь, в том числе внутренне’ [LF Exil 279] – Анна о себе и всех живущих в эмиграции;
- *der Anblick des heruntergekommenen Menschen* ‘вид опустившегося человека’ [LF Exil 356] – Риманн о Траутвайне;
- *so ging er herunter, …zerfiel* ‘так он опускался, …распадался’ [LF Exil 590] – Траутвайн о Зигмунде Манассе;
- *Auch äußerlich kam er immer mehr herunter* ‘И внешне он все больше опускался’ [LF Exil 386] – Траутвайн о Рингсайсе.

Глагол *herunterkommen* (и родственные ему), употребляемый героями для описания утраты моральных сил в эмиграции, имеет значение не только ‘обессилеть, ослабеть, дойти до истощения; опуститься; обеднеть, разориться’, но и ‘сойти вниз, спуститься’. Эмигранты в мире Фейхтвангера не просто теряют силы, но «спускаются» по пространственной вертикали, чем косвенно подтверждается их принадлежность к нижнему космосу и, соответственно, к миру мертвых.

Для центральных персонажей романа «Изгнание» – семьи Траутвайнов – возможность и способность перейти границу, выйти из мира мертвых в мир живых напрямую связана с их отношением к покинутому городу Мюнхену.

Анна Траутвайн. Одним из самых «мертвых» героев-эмигрантов является в романе Анна Траутвайн. Из всей семьи Траутвайнов она в наибольшей степени обращена «лицом к Германии»: «Она не принадлежит к тому, что здесь, она принадлежит к Германии» [LF Exil 532]. Поэтому Анне

присуще выраженное желание вернуться в Мюнхен. Сравнение парижской жизни с мюнхенской происходит всегда в пользу последней. Когда Анна готовилась к первому публичному прослушиванию радиопостановки оратории Траутвайна «Персы», «она снова вынуждена была болезненно ощутить разницу между ее настоящим и ее прошлым»: «Как серьезно и в то же время с каким комфортом могла бы она организовать такой вечер в своем …мюнхенском доме. Но здесь, в Париже, нет никакого дома. <…> Здесь все расплывалось в смутной безличности» [LF Exil 366]. Удаление от Мюнхена воспринимается героиней исключительно в аспекте упадка и разрушения ее отношений с Зеппом и всей жизни: «Это эмиграция положила конец их любви. <…> Ее дела, ее маленькие, глупые дела высосали ее, в том числе внутренне. В Германии все повседневные заботы казались ей тем, чем они были, во всей их ничтожности и незначительности: в эмиграции они увеличились в ее глазах и в конце концов не оставили места ни для чего другого» [LF Exil 532–533]. Для Анны вынужденный отъезд из Мюнхена – однозначное зло, жизнь в эмиграции оказывается ей не по силам: «Она продержалась два года. Каждый день был хуже другого, она превратилась за эти два года в пародию на прежнюю Анну, но она не позволяла себе уйти, она держалась. <…> Ее энергия рушится. Это был искусственный фасад, а за ним стоит всего лишь женщина – беспомощная, не способная больше ни на какие усилия, плачущая навзрыд» [LF Exil 533–534]. Незадолго до смерти Анна видит сон, в котором «она была в Германии. Она шла к своей матери, с Зеппом. Мать терпеть не могла Зеппа, да и она уже давно была мертва» [LF Exil 528]. Этот сон отражает желание Анны вернуться к матери и в материнское пространство Мюнхена вместе с Зеппом.

При этом Мюнхен периода Веймарской республики, по отношению к которому испытывает ностальгию Анна, – мертв, его больше не существует. Эту особенность «тоски по родине» отмечает эмигрировавшая в Англию писательница Хильда Шпиль. «Хильда Шпиль, как она сама неоднократно подчеркивала, ностальгировала не по реальной, современной Австрии, так

как она была слишком дискредетирована политическими связями с национал-социализмом, но в гораздо большей степени по Австрии ее детства и юности, …Австрии как идее, “ни в коем случае не как реальности”»[1]. В случае литературной героини действуют те же закономерности: она хочет вернуться не в реальный, а в уже не существующий, мертвый Мюнхен.

Утратив силы выживать в эмиграции (то есть, в символическом смысле, вне материнской утробы города-матери), Анна совершает самоубийство и в момент отказа от жизни чувствует себя «счастливой» [LF Exil 536]. Смерть – это возвращение в лоно земли (могилу) и к умершей матери; к самоубийству Анну подталкивает именно желание возвращения в уже умершее материнское пространство.

Ганс Траутвайн. Противоположным образом ведет себя сын Анны и Зеппа Ганс Траутвайн. Первоначально его отношение к Мюнхену ничем принципиально не отличается от отношения Анны, он «ужасно томился по Мюнхену, по горам, по своим товарищам, по своей яхте на Аммерзее…» [LF Exil 139] – то есть, опять же, по земле и воде Баварии. Во Франции Ганс не чувствует себя комфортно: «Мюнхен был позади, а большая часть того, чему он научился в Германии, была выучена напрасно. Он должен был начать заново, в свои пятнадцать лет он продвинулся не дальше, чем во Франции двенадцатилетний» [LF Exil 139]. Мир Ганса – «мрачный и безутешный» [LF Exil 139]. Однако позже Ганс принимает решение уехать в Советский Союз, работать там архитектором и в буквальном смысле слова «строить новый мир» [LF Exil 140]. Такое решение дает ему «уверенность» [LF Exil 139] и сопровождается сменой многих ценностей и привязанностей, важных для его прошлой жизни. Так, например, символами прошлой, мюнхенской жизни являются для Ганса яхта на Аммерзее и микроскоп. Решение об отъезде в СССР сопровождается изменением отношения к этим двум вещам: если в

---

[1] Strickhausen W. Im Zwiespalt zwischen Literatur und Publizistik. Deutungsversuch zum Gattungswechsel im Werk der Exilautorin Hilde Spiel // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 168.

начале парижского периода своей жизни Ганс «томился по Мюнхену, …по своей яхте на Аммерзее…» [LF Exil 139], то незадолго до отъезда, получив от отца микроскоп в подарок на 18-летие, он продает его и покупает книги, необходимые для сдачи экзамена по русскому языку [LF Exil 163]. Тем самым Ганс символически приносит в жертву свое мюнхенское прошлое вместе с его ценностями ради того, чтобы начать новую жизнь в новом пространстве, организованном не вокруг Мюнхена, а вокруг Москвы.

Символический отрыв Ганса от материнской плоти Мюнхена, его психологическое рождение сопровождаются и отдалением от его реальной матери: «В последнее время они перестали понимать друг друга по-настоящему, он и мать, она ничего не знала о его новом мире и не хотела знать» [LF Exil 548]. Анна отмечает, что сын «стал ей совсем чужим, он совсем от нее *отделился*» (т.е. родился, разорвал связь с плотью матери) [LF Exil 537; курсив мой. – *А.П.*]. Тесная связь матери-Анны и города-матери Мюнхена (с которым постоянно соотносит себя Анна) проявляется в том, что «отделение» Ганса от материнского пространства Мюнхена и от Анны – единый процесс, в рамках которого герой психологически рождается и начинает строить свою жизнь вне пространства материнской утробы.

Ганс Траутвайн, отделившийся от материнского пространства и готовящийся к отъезду в Советский Союз, мотивирует свое решение следующим образом: «Что я здесь забыл? <…> Здесь же нет правильного материала. Здесь же все – лом. Что здесь вообще можно построить? …То, что я, как мне кажется, умею и чем я в любом случае хотел бы заниматься, – это проектирование городов, строительство городов, а этого здесь нет. Возможно, это есть в Америке, и совершенно точно – есть в Советском Союзе. А здесь мне что делать? <…> Здесь же все мертво. Здесь просто задыхаешься» [LF Exil 288]. В этом монологе Ганса фигурируют две страны, образующие крайнюю периферию пространства эмиграции, – Америка и СССР. Их «окраинное» положение (и, в силу этого, наиболее позитивный статус) иллюстрируется с помощью оценочных противопоставлений: «здесь»

«все мертво» – «там», соответственно, жизнь; «здесь» невозможно строить новые города – «там» такая возможность есть; «здесь» нет «правильного материала» – «там» такой материал есть; «здесь» *Bruch* ‘лом, трещина, осколки’, то есть разрушение – «там» строится и создается новое; динамичный молодой мир (Америка, СССР) противопоставлен старой и «мертвой» Европе. Ганс, таким образом, осознает и декларирует свое желание покинуть эмигрантский мир мертвых, перейти границу и войти в мир живых.

Париж становится для героя пограничным пространством, в которое он прибыл из мира мертвых и откуда он надеется выйти в мир живых. Это заставляет его конкретизировать образ «мертвого» мира и определить Париж как «мир, который был живым только наполовину» [LF Exil 637]. «Живое только наполовину» пространство Парижа – это рубеж, граница, отделяющая мир мертвых с символическим центром в Мюнхене от мира живых.

Переход границы между миром мертвых и миром живых является одной из сюжетных констант волшебной сказки. Фольклорный герой, покидающий мир мертвых (который в сказках принимает форму «тридесятого царства» и подобных ему локусов) сталкивается с препятствиями, которые он должен задобрить подношениями: «Девушка заходит к своей тетушке, и та предупреждает ее о том, что она увидит в избушке и как себя держать. Эта тетушка – явно привнесенный персонаж. Выше мы видели, что герой всегда сам знает, как себя держать и что делать в избушке. Эта тетушка говорит следующее: “Там тебя, племянушка, будет березка в глаза стегать – ты ее ленточкой перевяжи; там тебе ворота будут скрипеть и хлопать – ты подлей им под пяточки маслица; там тебя собаки будут рвать – ты им хлебца брось; там тебе кот будет глаза драть – ты ему ветчины дай”»[1]. Фольклорному герою, чтобы вернуться в мир живых, нужно преодолеть препятствие, а для этого он должен что-нибудь этому препятствию дать. Подобным же образом герои-эмигранты не могут перейти границу произвольно, только по своему

[1] Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – М., 2002. – С. 154–155.

желанию: они должны что-то отдать или чем-то пожертвовать. В соответствии с такой логикой поступает Ганс Траутвайн, предлагая матери в качестве помощи часть денег, вырученных от продажи микроскопа. Анна воспринимает это так, что «Ганс хотел откупиться от нее деньгами. Как сильно уже отдалился от нее мальчик. <…> Нет, здесь уже ничего больше не сделаешь: нити, которые связывали их троих, окончательно порвались» [LF Exil 453]. Анна, персонифицирующая Мюнхен и принадлежащая миру мертвых, является для Ганса «препятствием», которому он пытается заплатить «выкуп», чтобы покинуть этот мир и присоединиться к живым.

Героиня воспринимает грядущий отъезд сына в негативном ключе, причем оба они пользуются для описания своего видения ситуации одним и тем же словом *Bruch* ‘лом, трещина, осколки’: «Es ist ja alles Bruch» (Ганс) и «Bruch, Bruch, Bruch» (Анна) [LF Exil 288–289]. Но если для Анны отъезд Ганса в Россию – это и есть «Bruch», разрушение семьи, члены которой становятся «оторванными друг от друга» [LF Exil 289], то для ее сына «Bruch» после отъезда должен остаться в прошлом, для него переезд в Россию – это переход из мира «осколков» и разрушения в мир созидания и строительства. Сама Анна осознает, что и она, и Ганс, решают одну и ту же проблему противоположным образом: «О Гансе она не беспокоится. Он справится со своей жизнью. Справится иначе, чем она» [LF Exil 537]. Для выражения этой мысли Анна пользуется глагольным сочетанием *fertig werden* ‘справиться’, внутренняя форма которого – ‘стать готовым’. Она, таким образом, осознает и свою жизнь, и жизнь Ганса как «неготовую», незавершенную, что связано с местонахождением их обоих на символической границе, образуемой «переходным» парижским пространством. Но герои выбирают для себя прямо противоположные стратегии: Анне, чтобы сделать свою жизнь завершенной, «готовой», нужно окончательно воссоединиться с миром мертвых, а Гансу для этой же цели необходимо перейти границу и войти в мир живых.

Однако «выкуп» Анне не является на самом деле той жертвой, которая

требуется от Ганса, поскольку подлинная жертва им уже принесена. Переход границы, осуществляемый героем, сопровождается сменой многих ценностей и привязанностей, важных для его прошлой (мюнхенской) жизни. Так, например, символами этой жизни являются для Ганса яхта на Аммерзее и микроскоп; готовясь к переходу границы, герой забывает о яхте и жертвует микроскопом ради изучения русского языка (что является условием перехода, т.к. Ганс должен подтвердить знание языка на экзамене).

Как уже упоминалось, смысл переезда в СССР связан для Ганса с освоением профессии архитектора и построением «нового мира» [LF Exil 140]. При этом в случае Ганса строящийся «новый мир» обладает еще одной важной характеристикой – это мир не мертвый, а следовательно, не-эмигрантский. Он принадлежит к окраинному «кольцу» пространства эмиграции, и Париж становится символической границей, пересекаемой Гансом в том числе с целью смены статуса.

Когда герой уезжает в Россию, это описывается следующими словами: «С того же самого вокзала, с которого какое-то время назад партайгеноссе Хайдебрегг возвратился в свои дремучие леса, Ганс ехал теперь в свое третье тысячелетие» [LF Exil 781]. В этом эпизоде находит свое выражение пограничный характер пространства Парижа, где положен предел нацистской экспансии (деятельность чрезвычайного посланника фюрера Хайдебрегга по расширению немецкого влияния за пределами рейха не продвигается дальше Франции, парижский вокзал ограничивает его удаление от Берлина) и где героям-эмигрантам открывается путь в страны, составляющие крайнюю периферию пространства эмиграции, СССР в случае Ганса.

Зепп Траутвайн. Случай Анны и случай Ганса – прямо противоположные варианты отношения к городу-матери Мюнхену. Более сложный случай связан с образом Зеппа Траутвайна. Для него Мюнхен не в меньшей степени, чем для Анны, является городом-матерью. Воспоминания Зеппа о родном городе содержат в себе несколько основных мотивов. Первый из них – мюнхенская кухня: «сытные баварские блюда», «жареная

колбаса», «мартовское пиво» [LF Exil 30; 671]. По определению М. Элиаде, еда – «не просто физиологический процесс, это постоянно повторяющееся причастие»[1]. Блюда мюнхенской кухни воспринимаются героем как способ приобщения к материнскому пространству родного города. Второй мотив – вода. Мюнхен расположен на реке Изар, и воспоминания Зеппа Траутвайна о Мюнхене в основном тоже связаны с водой: «Его все сильнее донимала тоска по родине. <…> Он грезил о видах Изара, об озерах Верхней Баварии…» [LF Exil 642]. Третьим мотивом является земля: по наблюдению одного из героев, Зепп «сорок пять лет кормился зерном и мясом земли Верхней Баварии» [LF Exil 654]. Земля в древних верованиях выступала в роли супруги небесного божества – «оплодотворяясь им, Земля чреватеет, порождает из своих недр обильные, роскошные плоды» («зерно и мясо» в случае Зеппа) и «питает все на ней сущее»[2]. Она связана с космическим и телесным низом, амбивалентна, являясь «поглощающим началом (могила, чрево) и началом рождающим, возрождающим (материнское лоно)»[3]. Что касается воды, то она также связана с амбивалентным женским началом и, «с одной стороны, оживляет и несет плодородие, с другой – таит угрозу потопления и гибели»[4]. В некоторых культах «воды находятся в связи с жертвенными дарами Матери-Земли»[5]; в мифологии понятия «мать-земля» и «мать-вода» очень близки[6]. Как отмечает Г. Бидерманн, вода связана с землей, находясь «в смысловом поле представлений: вода – земля – плодородие – счастье – богатство»[7]. Блюда мюнхенской кухни дополняют это смысловое поле рождения, плодородия и изобилия, образованное землей Баварии и водой Изара (который в оригинале тоже женского рода: *die Isar*) и маркирующее Мюнхен как город-«женщину».

---

[1] Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. – СПб., 1998. – С. 15.
[2] Афанасьев А.Н. Небо и земля // Афанасьев А.Н. Древо жизни. – М., 1982. – С. 57.
[3] Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – С. 27.
[4] Бидерманн Г. Вода // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М., 1996. – С. 42.
[5] Там же. – С. 43.
[6] Альбедиль М.Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь. – СПб., 2002. – С. 81.
[7] Бидерманн Г. Вода // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М., 1996. – С. 42.

В течение первых двух лет эмиграции Зепп Траутвайн не теряет надежды на возвращение в родной город; об этом свидетельствуют его внутренние монологи о «въезде через Триумфальную арку» [LF Exil 179] – именно такую форму принимает для Траутвайна желаемое возвращение в Мюнхен. В моменты отчаяния он говорит себе: «Никогда не вернусь я в Мюнхен, никогда я не въеду через Триумфальную арку» [LF Exil 185]. Очевидно, что арка символизирует для проезжающего сквозь нее победителя возвращение в материнскую плоть родного города. Д.Д. Зелов отмечает, что «смысл и предназначение триумфальной арки помимо памятного знака, призванного запечатлеть триумф победителя, заключался в прохождении победившего войска под ее сводом. Триумфальное шествие обладало глубоким символическим значением: проход под воротами нес сакральные функции, ибо освящал победу. Этот символ идет из глубокой древности: человек с незапамятных времен выделял дверные и воротные проемы, соединяющие внешнее пространство с внутренним. Вход во внутреннее пространство означал защиту и кров того помещения, куда преступал входящий»[1]. Поэтому Мюнхен в романе Л. Фейхтвангера является не просто городом с выраженным женским началом: это город-мать, он соответствует изначальному символическому значению города, который «в древности воспринимался как символ матери»[2]. В эту материнскую плоть, означающую «защиту и кров»[3], герой желает вернуться, поскольку жизнь в эмиграции, вне утробы города-матери доставляет ему страдания.

Желая вернуться в Мюнхен, пройдя через Триумфальную арку, и снова поесть блюда баварской кухни, Зепп в одном из эпизодов романа отказывается от переезда в Лондон, воспринимая его «как несчастье» [LF Exil 483], и это получает следующее объяснение: «Его инстинкт, его

---

[1] Зелов Д.Д. Триумфальные ворота Петропавловской крепости: (К вопросу о пропаганде петровских преобразований) // Ломоносов : интернет-журнал. – URL: http://nature.web.ru/db/msg.html?mid=1154108&s=121302030 (дата обращения: 14.03.2013).

[2] Альбедиль М.Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь. – СПб., 2002. – С. 297.

[3] Зелов Д.Д. Триумфальные ворота Петропавловской крепости: (К вопросу о пропаганде петровских преобразований) // Ломоносов : интернет-журнал. – URL: http://nature.web.ru/db/msg.html?mid=1154108&s=121302030 (дата обращения: 14.03.2013).

внутренняя вялость, то, что он эвфемистически называл своим мюнхенским уютом, все сильнее противилось требуемым изменениям» [LF Exil 483]. Авторская ремарка «он вел себя как маленький мальчик» [LF Exil 484] подчеркивает нежелание Зеппа отрываться от материнской плоти Мюнхена.

С другой стороны, по мере разворачивания сюжета Траутвайн в своем отношении к Мюнхену и прошлому постепенно сближается с Гансом. Еще в начале второй книги романа констатируется, что «для Траутвайна прошлое действительно было мертвым» [LF Exil 266]. Создавая статью о Генделе, он предается следующим размышлениям: «…как далеко он был оттеснен от его настоящей родины, от музыки. Он добровольно покинул эту свою родину, изгнал себя оттуда сам. Но он музыкант, музыкант и еще раз музыкант. Только это он способен делать, только это для него важно, и что за грязные пошли времена, которые его, такого целиком и полностью аполитичного человека, втягивают в политику» [LF Exil 282]. Зепп постепенно освобождается от прошлого, отказывается от родины-Германии в пользу родины-музыки. По мнению другого героя-эмигранта, Оскара Чернига, эмиграция и удаление от Мюнхена становятся для Зеппа благом: «Благоприятные условия были налицо, они оттеснили в Зеппе плохое и освободили хорошее. <…> Вот уже два года он дополняет и заменяет то, что он поедает от своего тела, зерном, и мясом, и вином, и плодами французской почвы. <…> И точно так же его сильный, но медленный мюнхенский дух постепенно привык принимать в себя что-то чуждое, мятежное» [LF Exil 654].

«Мятежный» Зепп освобождается от материнской власти над ним Мюнхена, и с этим связано изменение его отношений с Анной – человеком, с которым его связывает в большей степени мюнхенское прошлое, чем парижское настоящее. Сама Анна осознает происходящее так: «Но ведь я же не стала хуже; эмиграция, только эмиграция разрушила отношения между мной и Зеппом» [LF Exil 279]. В глазах Зеппа этот же процесс выглядит следующим образом: «Он больше не мальчик, ему не нужна гувернантка, он

уехал из Германии ради своей самостоятельности и свободы: его раздражало, что другой человек на протяжении целого долгого, дорогого дня уговаривал его на что-то, даже если это и должно было послужить к его благу» [LF Exil 434]. Отъезд из Германии «ради самостоятельности и свободы» приравнивает для Зеппа расставание с Мюнхеном к психологическому рождению и взрослению. Герой и сам все чаще говорит о благе, которым стала для него эмиграция. Он называет себя самого (такого, каким привыкла видеть его Анна) «этой прежней сущностью Зеппа Траутвайна» [LF Exil 540], поясняя, что в этой сущности «намешано много темных и, возможно, опасных маний и небольшое число отдельных правильных мыслей, намешан осадок опыта многих мюнхенских поколений, намешаны многочисленные слабости и некоторые добродетели, и толстый слой музыки и доброй воли» [LF Exil 540]. Зепп дистанцируется от своей «прежней сущности», «опыт многих мюнхенских поколений» не входит в его новую «сущность» – этот процесс можно квалифицировать как отрыв от материнского мира. Логичным его следствием становится, как и у Ганса, отдаление от Анны – женщины, персонифицирующей Мюнхен и частично выполняющей по отношению к Зеппу материнские функции (она руководит им в различных повседневных делах и ведет себя, по его замечанию, как «гувернантка»). Его «почти радовало то, что Анна в эмиграции не могла больше по-настоящему принимать участие в его работе» [LF Exil 547]. Отдаление от Анны и отказ от возвращения в материнскую утробу Мюнхена – два «измерения» одного и того же процесса.

Важную роль в понимании динамики взаимоотношений Зеппа с материнским пространством Мюнхена играет образ другого города – Парижа, где семья Траутвайнов живет в течение двух лет в бедном отеле «Аранхуэс». Ганс – уже после смерти Анны и незадолго до отъезда в СССР, – стремясь «закончить свою старую <жизнь> чистым, пристойным образом» [LF Exil 659], находит для Зеппа новую квартиру – «две большие, старомодные, приятно обставленные комнаты» на набережной Вольтера [LF

Exil 662–663] вместо «его неудобной, отвратительной дыры» [LF Exil 662] в отеле «Аранхуэс». Обе комнаты Зеппа имеют «великолепный вид на реку» [LF Exil 663] и могут, «если он будет немного благосклонен, напоминать ему Мюнхен» [LF Exil 663]. Фактически Ганс тем самым предлагает отцу некую замену: увидеть сходство с утраченным городом-матерью в другом городе, точно так же организованном вокруг реки и имеющем в силу этого женское начало. «Материнская» река Изар может быть заменена другой рекой – Сеной: «Он смотрел на реку Сену, которая струилась там, свежая, дружелюбная, зеленая, и он не мог бы быть счастливее, даже если бы это была река Изар» [LF Exil 672]. Герой, вышедший из материнской плоти Мюнхена, символически соединяется с другим городом-женщиной – Парижем, «прекрасным городом» [LF Exil 665], что логично вписывается в процесс его психологического рождения и взросления.

Отрыв Зеппа от города-матери и соединение с другим городом-женщиной – Парижем – окончательно осуществляются в 13-й главе третьей книги романа, в день получения героем известия о выдаче швейцарским властям журналиста Беньямина, за освобождение которого Траутвайн боролся несколько месяцев. Идя по Парижу, герой поворачивает свое радостное лицо к реке, «свежей, дружелюбной, зеленой» [LF Exil 672] – средоточию женского начала города. «Шатаясь, шел он, блаженный, сияющий, сквозь мягкий сентябрьский день. Он сел на веранде какого-то кафе. Ему было хорошо чувствовать себя окруженным таким количеством кишащих, деловитых людей, они были – хотели они того или нет – радостными украшениями для его увешанной флагами души» [LF Exil 671]. В этом фрагменте присутствует ряд важных моментов, характеризующих изменение мироощущения героя по сравнению с предыдущим, ориентированным на возвращение в Мюнхен периодом его жизни. Во-первых, Зепп чувствует себя единым целым уже с городом Парижем, а не с Мюнхеном, и окружающие его парижане становятся «радостными украшениями», проекцией вовне его душевного состояния. Во-вторых,

появление вокруг героя такого большого количества людей, подчеркнутое многолюдие Парижа (в противоположность, например, «пустым улицам и площадям города Парижа» [LF Exil 671] за несколько недель до того) – это прямое следствие «союза города-девы (невесты) с женихом», который «связан с пресуществлением крепости-целомудрия города-девы в полноту богатства, в обилие… в частности, в многолюдие»[1]. В-третьих, символическая свадьба Зеппа с Парижем, которая увенчивается «рождением» многолюдия, происходит в день триумфа героя, когда его усилия по освобождению Беньямина увенчались успехом. Напомним, что свадьба, по О.М. Фрейденберг, – событие того же порядка, что триумф и венчание на царство, т.к. является «действом победы над смертью»[2]. В архаическую эпоху этот обряд имитировал «божественное бракосочетание Неба и Земли» и был связан с «восстановлением целостной полноты», способен «подтолкнуть “космическое возрождение” и “всеобщее зарождение”»[3].

В силу этого символический смысл блужданий Зеппа по Парижу в день получения известия о выдаче Беньямина заключается в следующем: герой одерживает победу в борьбе со своим главным противником, получает в награду женщину (город с выраженным женским началом), соединяется с ней, и она рождает большое количество людей. Так Зепп окончательно дистанцируется от материнского пространства Мюнхена.

Строго говоря, Зепп Траутвайн и после этого не отказывается от своих планов вернуться в Мюнхен: «“Настанет день”, – напевал он про себя, как тогда. Он пройдет вдоль набережных Изара, увидит башни Фрауэнкирхе, будет есть жареную колбасу и пить мартовское пиво» [LF Exil 671]. Однако теперь его намерения вернуться сопряжены с другим желанием – «пережить такую Германию, в которой он мог бы быть дома, он *и* Ганс» [LF Exil 785]; то есть речь идет не о возвращении в Мюнхен как в материнскую утробу, а о

---

[1] Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. – М., 1987. – С. 127.

[2] Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. – С. 75.

[3] Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. – СПб., 1998. – С. 42–43.

желании Зеппа преобразовать это пространство и создать там «новый мир» наподобие того, какой намерен выстроить его сын, – новый «дом» взамен утраченного материнского пространства.

Зепп Траутвайн, как и его сын, может быть квалифицирован как персонаж, меняющий центростремительные ценностные установки на центробежные. Этим обусловлена его способность и готовность к переходу границы – причем своеобразие случая Зеппа состоит в том, что он совершает этот переход не физически, а в символическом смысле. Это событие связано с его взаимоотношениями с Анной и Фридрихом Беньямином. В начале романа Траутвайн целиком посвящает себя музыке, работая над ораторией «Персы». По просьбе Фридриха Беньямина – одного из редакторов «PN» – Зепп заменяет его на период отъезда, затем – после похищения журналиста – вынужден занять его место на постоянной основе. Работа Траутвайна в «PN» вместо Беньямина вызывает возражения со стороны Анны, уверенной, что она помешает его творчеству [LF Exil 83]. После освобождения журналиста Траутвайн возвращается к музыке и создает симфонию «Зал ожидания», которая становится вершиной его творчества.

«Зал ожидания» возникает в сознании Траутвайна как символический пространственный образ: «Это был голый зал ожидания, …у него определенно были четыре стены, но все это было так бесконечно далеко, что стены эти не были видны. <…> Они сидели тут, на изношенных узлах и чемоданах, с бессмысленно и поспешно собранным домашним скарбом, они сидели и двигались одновременно, они были взволнованы и в то же время покорны судьбе, была ночь, горел известковый свет, но был и день, было лето и была зима, ждали уже так долго, что не было больше времен года и разницы между днем и ночью. <…> Раздавались пронзительные звонки, резко звучали сигналы, свистели локомотивы, гремели громкоговорители, объявлялись поезда. Но те поезда, которых ждали эти люди, не объявлялись» [LF Exil 586–587]; «Зал ожидания был ничем иным, как преисподней, но намного более реальной, существующей» [LF Exil 588]. В финале симфонии

Траутвайна «поезд, который ждали так мучительно долго, приходит, …невидимая стена зала ожидания обрушилась и ждущие, наконец, отправились в путь, на свободу» [LF Exil 700]. Зепп Траутвайн, осознающий зал ожидания как «преисподнюю», переживает в своем музыкальном произведении переход границы между миром мертвых и миром живых.

В силу отождествления эмигрантов с мертвецами Траутвайн, символически пересекающий границу мира живых и мира мертвых в финале своей симфонии, тем самым покидает эмигрантский мир и становится не-эмигрантом. В течение предшествующих двух лет эмиграции «далеко он был оттеснен от его настоящей родины, от музыки. Он добровольно покинул эту свою родину, изгнал себя оттуда сам. Но он музыкант, музыкант и еще раз музыкант» [LF Exil 282]. Создав «Зал ожидания», он воссоединяется с этой «родиной», перейдя границу между «мертвым» и «живым» в художественном «измерении» своей симфонии.

Это становится возможным благодаря тому, что в пользу Зеппа совершается жертвоприношение – самоубийство Анны Траутвайн. Обряд жертвоприношения в древности был исключительно важным, так как жертва «соединяла мир людей и мир богов»[1]. Принесение жертвы является важнейшей составляющей комплекса перехода границы. В романе «Изгнание» герой осознает, что Анна принесла жертву и умерла «для него»: «“Слабый человек умирает, а сильный человек сражается”. Он не умер и не сражался; он, малодушный человек, позволил другим умереть за себя» [LF Exil 594]. Спустя некоторое время после случившегося Зепп «как будто бы понял смысл ее смерти: она умерла потому, что не могла его переубедить. Чтобы объяснить ему, что он для своей политики располагал только доброй волей и не имел никаких талантов, и что он при всем этом обязан был вернуться к своей музыке, – чтобы объяснить ему это, она пожертвовала самое главное, что может пожертвовать человек, свою жизнь. Бессмысленной ее смерть была бы только в том случае, если бы он не принял эту жертву»

[1] Альбедиль М.Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь. – СПб., 2002. – С. 28.

[LF Exil 575]. Отказываясь от журналистской работы, Зепп Траутвайн тем самым «принимает жертву» Анны и осознает, что «он рожден для того, чтобы делать музыку, а не для того, чтобы изменять мир. Пусть, если им угодно, этим занимаются те, кто имеет к этому талант» [LF Exil 592]. Именно благодаря жертвоприношению Анны становится возможным создание «Зала ожидания» – главного музыкального произведения Траутвайна.

Замысел «Зала ожидания» складывается у Траутвайна существенно раньше, чем он получает возможность непосредственно приступить к работе над симфонией. Откладывать ее создание он вынужден из-за работы в «PN» вместо Беньямина.

В факте похищения Беньямина для Траутвайна сконцентрирована травма, нанесенная фактом существования национал-социалистического режима. В глазах Траутвайна уравниваются «дело эмиграции» и освобождение Беньямина, которое составляет для него «борьбу против наци» [LF Exil 594]. Ради нее Траутвайн отодвигает свое возвращение к музыке: «Людям из “PDP” он не был обязан, но был другой человек, который мог что-то от него требовать, этот Фридрих Беньямин. Когда он вернулся к своей музыке, он воображал себе множество прекрасных вещей, но все это было надувательством, он ходил вокруг самой сути вещей, как кошка вокруг горячей каши, и его глубинное, лучшее Я знало это с самого начала. Он просто хотел дезертировать, он и дезертировал, но теперь его схватили. Он сбежал, прямо посреди битвы, он хотел уклониться» [LF Exil 593–594]. Работа над «Залом ожидания» напрямую связана с делом Беньямина и не может начаться до решения его судьбы. Поэтому Зепп сетует на то, что «эти проклятые наци будут оттягивать арбитражный суд до второго пришествия. Никогда он не возьмется за написание “Зала ожидания”. <…> Только бы уж закончилось это дело Беньямина, так или иначе» [LF Exil 658]. Отказ от музыки прямо объявляется «жертвой», которая приносится ради освобождения Беньямина [LF Exil 436].

В этот период жизни героя преследует «призрачный» облик Беньямина:

«Это глупое и пугающе призрачное явление Фридриха Беньямина внезапно снова было здесь, насмешливое, эта маленькая призрачная музыка» [LF Exil 594]. Неоднократное появление Беньямина перед внутренним взглядом Траутвайна в сопровождении «призрачной» музыки напоминает о призраках умерших, которые по разным причинам не находят покоя и являются к живым людям, связанным с ними родственными отношениями или какими-либо обязательствами. Траутвайн именно таким образом связан с Беньямином: «Тогда, когда Фритцхен что-то от него потребовал, – тогда и следовало ему набраться смелости, чтобы сказать “нет”. Но тогда он этого не сделал и навсегда сковал себя основательной, солидной цепью. <…> Потому что сейчас Фридрих Беньямин предъявляет ему его расписку, днем и ночью, он вынужден отдавать ему последнее. Если бы он этого не делал и Фритцхен из-за этого должен был погибнуть, то тогда он был бы виноват в его гибели, и это была бы вина, которая всю его дальнейшую жизнь не дала бы ему ни одной спокойной минуты» [LF Exil 595].

Мифологические корни такого образа «призрачного» Беньямина восходят к римским лемурам (ларвам) – это «вредоносные тени, призраки мертвецов, не получивших должного погребения, преступно убитых, злодеев и т.п., бродящие по ночам и насылающие на людей безумие»[1]. Лемуры не находят себе покоя «или вследствие собственной вины, или из-за нанесенного им оскорбления»[2]. Для живых людей они представляют опасность, поэтому их пытаются «изгнать или задобрить»[3]. С лемурами был связан специфический обряд искупления, который совершался главой семьи в дни так называемых лемуарий, а установление этого обычая имело непосредственное отношение к убийству одного из основателей города – Рема. Появление призрака Рема становится непосредственным толчком к

---

[1] Лемуры // Мифы народов мира : энциклопедия / гл. ред. С.А. Токарев. – М., 1988. – Т. 2 : К–Я. – С. 48.

[2] Ларвы // Иллюстрированный мифологический словарь. – СПб., 1994. – С. 172.

[3] Кондрашов А.С. Лемуры // Кондрашов А.С. Боги и герои Древней Греции и Рима. – М., 2002. – С. 303.

этому[1]. Образы лемуров вообще очень важны для понимания сюжетологии эмигрантского романа: у Ремарка и Манна присутствуют не только косвенные, но и прямые отсылки к лемурам. Фейхтвангер же не называет лемуров прямо, однако многочисленные случаи эксплицитного привлечения образов античной мифологии в романе «Изгнание» позволяют и в данном случае использовать античную параллель для установления символического статуса анализируемого события.

Призрак Фридриха Беньямина, преследующий Траутвайна подобно неотомщенному мертвецу (лемуру), вынуждает его временно отказаться от работы над «Залом ожидания» – это жертва, которой Траутвайн пытается его «задобрить» и которую он приносит во имя ликвидации недостачи, образованной похищением журналиста. Жертвоприношение Траутвайна – деятельность которого действительно способствовала поддержанию международного интереса к делу Беньямина – в итоге восстанавливает исходное положение дел, и журналист под нажимом мировой общественности передается швейцарским властям. Из Швейцарии он возвращается в Париж. Это освобождает Траутвайна от нанесенной ему травмы, и призрак Беньямина перестает его преследовать: «Призрак Фритцхена разлетелся на куски, рассеялась маленькая, призрачная музыка, которую он всегда слышал вокруг него. Он был свободен, свободен. Он глубоко вздохнул, потянулся, вытолкнул из себя испорченный воздух и вдохнул новый, чистый, свежий» [LF Exil 673]. В мифологической проекции эти события соответствуют уходу лемуров обратно в нижний космос, когда они, получив искупительную жертву, перестают беспокоить живых[2].

Когда призрак Беньямина, удовлетворенный тем, что для него сделано, отступился от Зеппа, тот, в свою очередь, «больше практически о нем не думал. Тот призрачный Фритцхен с маленькой, призрачной музыкой вокруг

---

[1] См.: Лемуры // Мифы народов мира : энциклопедия / гл. ред. С.А. Токарев. – М., 1988. – Т. 2 : К–Я. – С. 48.

[2] См.: Кондрашов А.С. Лемуры // Кондрашов А.С. Боги и герои Древней Греции и Рима. – М., 2002. – С. 303.

потрескался и рассеялся. Живой Беньямин во плоти, который вошел сюда с сигарой во рту и хорошо знакомым котелком на голове, был безразличным ему знакомым, мешающим работать» [LF Exil 691]. Зепп «выкорчевал из своей души последнюю ненависть и последнюю любовь к Фридриху Беньямину» [LF Exil 695]; растущее равнодушие к нему и желание подвести черту под тем периодом жизни, когда из-за него Траутвайн не чувствовал себя свободным, заставляет его совершить символический жест – оплатить обед в ресторане, как некогда сделал сам Беньямин в тот день, когда Траутвайн согласился заменить его в редакции «PN» на время отъезда: «Если я заплачу за еду, – констатировал он с небольшим удивлением и огромным удовлетворением, – то мы раз и навсегда будем квиты» [LF Exil 695]. Траутвайн, сводя таким образом счеты с больше не тревожащим его Беньямином, тем самым окончательно ликвидирует возникшую недостачу и завершает связанный с ним период жизни. Здесь имеет место симметричное расположение сюжетных функций, когда вторая является, в терминологии Р. Барта, «коррелятом» первой, то есть дополняет, завершает или компенсирует ее[1]. Сюжетная линия Беньямина и Траутвайна полностью укладывается в «трехчленную циклическую схему “потеря-поиск-обретение”»[2] и получает симметричное завершение. Исключительная значимость и символическая нагруженность судьбы Беньямина в глазах Траутвайна, его готовность принести любую «жертву» позволяют заключить, что освобождение Беньямина становится для него достаточным условием наступления в мире гармонии и порядка. Освобождение Беньямина полностью ликвидирует в мире Траутвайна недостачу, созданную нацистским режимом, и освобождает героя от нанесенной им травмы.

После возвращения Беньямина к журналистской деятельности Траутвайн чувствует себя «свободным» и может снова заняться музыкой:

---

[1] Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М., 2000. – С. 205.

[2] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 2 : Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М., 2004. – С. 66.

«Он имеет право вернуться к своей музыке. Он имеет право писать музыку, с чистой совестью, и ему не нужно больше ломать голову по поводу других. Он сделал свою часть» [LF Exil 672–673]. С этого момента его больше не отягощают невыполненные обязательства, препятствующие ему осуществить переход границы.

Если Зеппа, выполнившего свои обязательства перед Беньямином, перестает преследовать его «призрак» и герой становится равнодушен к журналисту, то по отношению к Анне таким выполнением обязательств становится принятие решения о возвращении к музыке. Через неделю после ее смерти «Зепп завел часы – красивые, спасенные из Мюнхена. Это был последний раз, когда он смог вызвать из ничто образ Анны во плоти. С этого момента ее облик и ее голос будут для него не более чем воспоминанием» [LF Exil 596]. Это связано с тем, что с момента смены ценностей (музыка вместо политики) у Зеппа перед Анной нет невыполненных обязательств, ее жертва достигла цели, поэтому в мире живых у нее нет незавершенных дел и ее призрак не тревожит героя.

В символическом измерении Траутвайн покидает «мертвый» мир эмигрантов и присоединяется к миру живых. К этому событию герой подготовлен его собственным жертвоприношением, которое «гасит» недостачу, и той жертвой, которую принесла в его пользу Анна. Обе жертвы ликвидируют мешающие переходу препятствия.

В рассматриваемом контексте представляет интерес фрагмент биографии одного из персонажей второго плана – зятя главного редактора «PN» Хайльбруна Оскара Кляйнпетера, которого «поставили перед выбором – развестись или отказаться от своей клиники» [LF Exil 515]. Грета (дочь Хайльбруна и жена Кляйнпетера) подготавливает все необходимое для переезда в Анкару, где ему предложена профессура и возможность возглавить новую клинику. Кляйнпетер получает возможность не только присоединиться к миру эмигрантов, но и сразу пройти весь путь от родного города в Третьем рейхе до периферии пространства эмиграции, где он

обретет утраченное «свое» место и новый дом (которым в случае Кляйнпетера является высоко ценимая им работа). Взамен он должен принести в жертву свою клинику в Германии. Однако Кляйнпетер принимает решение не ехать в Анкару с женой и дочерью, а остаться в Мюнхене. Таким образом, он отказывается от принесения жертвы и остается в мире мертвых. Он совершает переход «через две таможенные границы» [LF Exil 517] только формально, но не в символическом смысле. Отсутствие готовности принести жертву препятствует присоединению героя к миру живых.

Элли Френкель. Для персонажа второго плана Элли Френкель место обретения не-эмигрантского статуса – Англия, куда она едет в качестве ассистента доктора Вольгемута. У Фейхтвангера в пространстве эмиграции Англия, наряду с Америкой и СССР, – часть крайней периферии. Сотрудник немецкого посольства во Франции Герке объявляет ее «нейтральной», «незаинтересованной» страной [LF Exil 623]. Фактически она не релевантна для мира нацистов, поскольку не охвачена экспансионистскими планами нацистского руководства, в то время как для героев-эмигрантов Англия – пространство обретения «своего места». Судьба Элли Френкель складывается следующим образом: «Она вышла замуж за морского офицера, стала обладательницей такого вожделенного английского паспорта и избавилась от всех трудностей, связанных с видами на жительство или разрешениями на работу. <…> Да, были счастливчики среди эмигрантов» [LF Exil 752–753].

В случае с Элли Френкель переход границы, разделяющей эмигрантский и не-эмигрантский периоды ее жизни, оказывается возможен только после отказа от переезда в Лондон Анны Траутвайн, которой Вольгемут первоначально предлагает место ассистента в его лондонской клинике. Вынужденный отказ от возможности уехать в Лондон и «начать все заново» [LF Exil 460] повергает Анну в отчаяние и становится одним из факторов, подтолкнувших ее к самоубийству. Этот поступок в контексте биографии Элли также можно трактовать как жертвоприношение: героиня получает

возможность пересечь границу и начать полноценную не-эмигрантскую жизнь именно в силу того, что в ее пользу (хотя и не осознавая этого) приносит жертву Анна. В данном случае необходимым условием перехода границы является жертва, которую одна героиня приносит в пользу другой.

* * *

Переход границы между миром мертвых и миром живых осуществляется у всех героев в Париже: у Ганса он принимает форму отъезда с парижского вокзала, которым символически ограничена нацистская экспансия в периферийные страны; Зепп именно в Париже создает свой «Зал ожидания», в котором тоже покидает мир мертвых и вступает в мир живых; отъезд Элли Френкель в Англию также решается в Париже. «Пороговой» ситуации этих трех героев соответствует «пороговая» ситуация Анны, которая совершает самоубийство и окончательно воссоединяется с миром мертвых. В силу этого Париж у Фейхтвангера – рубежное пространство, в терминологии М.М. Бахтина – «пороговый», или «переломный» хронотоп. В этом пороговом хронотопе – пространстве, «живом только наполовину», – герои-эмигранты либо окончательно воссоединяются с миром мертвых, либо пересекают границу и вступают в мир живых; богатство символических деталей, оформляющих этот переход, позволяет поставить под сомнение декларируемые Э. Хильшером «бедность фантазии» Фейхтвангера и его склонность к «непосредственному, неметафоричному повествованию»[1].

Способность или неспособность героев совершить такой переход обусловлена соответствием или несоответствием их системы ценностей аксиологии пространства эмиграции. У главных героев романа пространственная «расстановка» ценностей выражается в их отношении к материнскому пространству города Мюнхена, вследствие чего переход границы эквивалентен для Зеппа и Ганса выходу из материнской утробы, психологическому рождению.

---

[1] Хильшер Э. Из «Зала ожидания» в поезд на Москву: О Лионе Фейхтвангере // Хильшер Э. Поэтические картины мира. – М., 1979. – С. 177, 178.

3.2. Переход границы в романе К. Манна «Бегство на север»

В романе «Бегство на север» действие охватывает достаточно короткий промежуток времени, при котором панорамное изображение всех «колец» пространства эмиграции практически невозможно. В силу этого окраинное «кольцо» не становится объектом изображения, а присутствующий в романе переход границы – это перемещение не в окраинное, а сначала в первое и затем во второе периферийное «кольцо» пространства эмиграции.

В ходе своего движения по пространству эмиграции Иоганна – главная героиня романа «Бегство на север» – дважды пересекает границу, хотя в центре авторского внимания находится прежде всего второй переход. Первой границей на ее пути становится немецко-шведская, которую она преодолевает на корабле, направляясь к своей шведской подруге Карин с намерением провести у нее несколько дней. Порт, в который прибывает корабль, описан в следующих выражениях: «Прибывающие быстро смешивались с теми, кто ждал, люди находили друг друга среди размахиваний руками и криков, повсюду царили хаос голосов и громкий смех, проливались и слезы радости, потому что некоторые провели долгое время в чужих странах и теперь северная родина приняла их снова» [KM Flucht 7]. На уровне внешнего «декора» порт соответствует «пороговому» («переломному») хронотопу, который «может сочетаться …с мотивом встречи»[1] (именно это наблюдает и переживает Иоганна в порту).

Сюжетные события «поддерживают» пороговый статус данного места, поскольку для Иоганны перемещение из Германии в Швецию означает не механическое удаление в пространстве, а начало нового жизненного этапа. Дальнейшее проживание на территории Германии для нее невозможно, поскольку для тоталитарного режима Третьего рейха она политически неблагонадежна: Иоганна состоит в студенческом коммунистическом объединении, а ее старший брат Георг, живя в Париже, разворачивает там

---

[1] Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 280.

политическую деятельность против режима. После нескольких арестов она принимает решение перебраться во Францию и выбирает путь через Швецию. В порту, пересекая границу, она «оставляла позади себя не только корабль» [KM Flucht 8] и испытывала «некоторый страх – что теперь будет?» [KM Flucht 8]. Следствием пересечения Иоганной этой первой границы становится существенное изменение ее жизни: она оказывается в безопасности, знакомится с новой страной, существенно отличающейся от ее родины, и вступает в новые отношения. В первый же вечер она осознает, «что она была на чужбине и что обратной дороги для нее больше не было» [KM Flucht 36], что «она была отделена от ее страны» [KM Flucht 36]; что она находится «в очень отдаленной стране, где-то далеко на севере» [KM Flucht 25]. Поэтому «известные события, зловещие и радикально все меняющие, которые касались и задевали ее чудовищно сильно, остались где-то очень далеко» [KM Flucht 25]. Перейдя границу, Иоганна оказывается в принципиально другом пространстве, в котором «зловещие события» ее прошлого – аресты и преследования – оказываются неактуальными, поскольку этой границей она от них «отделена».

Кроме того, пространство, в котором оказывается героиня в результате первого перехода, своей «инородностью» по отношению к предыдущему меняет и ее саму, смещая ее приоритеты с ценностей политических на общечеловеческие (позже мы обратимся к этому вопросу еще раз).

В связи со всем этим первый переход границы у героини романа может быть квалифицирован как подлинный переход. Как было показано в предыдущем разделе на материале романа Фейхтвангера, подлинный переход границы невозможен, если он не предваряется какими-либо событиями рубежного характера – например, жертвой, приносимой самим героем или кем-то другим в его пользу. В случае Иоганны данная закономерность тоже действует: первый переход героини подготовлен жертвой ее матери, которая заключалась в сдаче в залог столового серебра ради получения денег на билет для дочери. В романе приведена сцена прощания матери и дочери:

«Какой испуганной была тогда мама, она говорила очень тихо, и банкноту она достала из своей черной сумочки дрожащими пальцами, деньги на билет, мятая банкнота, собственно, она не имела права ее принимать, заложенное столовое серебро, папа, который больше не может позволить себе сигару, папа, чьи картины пылятся на складе. “Будь здорова, дитя мое”, – сказала мама, дрожащими губами, и Иоганна тоже почти плакала, – “выберись благополучно на свободу!”» [KM Flucht 68]. Затрудненные финансовые обстоятельства делают поступок матери именно жертвой, которую она приносит осознанно – чтобы Иоганна оказалась «на свободе». Без этой жертвы героиня не смогла бы оплатить билет до Стокгольма и не пересекла бы первую границу.

Во второй раз Иоганна пересекает другую границу – между первым и вторым «кольцом» пространства эмиграции, между Швецией и Францией, и этот переход изменяет ее жизненную ситуацию в не меньшей степени, чем предыдущий. Если в результате первого перехода героиня покинула смертельно опасное для нее «негативное» пространство и попала в безопасное и «нейтральное», то в процессе второго перехода она перемещается из «нейтральной» Швеции в ценностно «позитивную», политически активную Францию.

Состояние героини между первым и вторым переходом границы обнаруживает следующие особенности. В этот период в ее настроениях доминирует ощущение бессмысленности происходящего: «У меня действительно в голове все перемешалось» [KM Flucht 27]; «Сейчас бывают моменты, когда мне все кажется таким бессмысленным – таким до умопомрачения бессмысленным… Тогда я думаю: почему ты, собственно, здесь? Ты с таким же успехом могла бы быть где-то еще. Почему тебя не удержали в Германии? – думаю я в таких случаях. Тебя ведь могли убить в Германии, и так было бы, наверное, лучше всего» [KM Flucht 31]. Осознание Иоганной своей жизни как «бессмысленной» ставит вопрос о способах и путях придания ей осмысленности; решение этой проблемы также связано у

К. Манна с феноменом перехода границы.

В отличие от первого перехода, где пограничное пространство – «буфер», нейтральная полоса между Третьим рейхом и первым «кольцом» пространства эмиграции – не разработано, в ходе второго перехода Иоганна попадает именно в такую пограничную зону. В роли этого «буфера» выступает Лапландия – обособленная северная часть Швеции, которая, по сути, не составляет единого целого с остальной страной.

В плане моделирования образа Швеции как пустого пространства Лапландия представляет собой апофеоз этой пустоты: «Теперь они ехали через голую, как степи, землю, на которой почти не было возвышений и деревьев» [KM Flucht 226]. На границе с Лапландией герои «во всех формах прощаются с Европой» [KM Flucht 237]. Они оказываются «посреди пустоты» [KM Flucht 237], в абсолютно пустой, «голой», ничем и никем не заполненной зоне, в которой «не было уже практически больше ничего» [KM Flucht 248]. По словам Иоганны, «примерно так же, как здесь, должно быть, все выглядит на Луне» [KM Flucht 249]. За счет этого создается законченный образ Лапландии как большой пустоты, нейтральной полосы, не принадлежащей ни к первому, ни ко второму «кольцу» вокруг Германии, не являющейся частью Европы и даже (в силу «лунного» колорита) земного мира.

Именно в этом «буфере» Иоганна делает выбор, определяющий всю ее дальнейшую жизнь: несмотря на свои чувства к Рагнару, она отказывается ехать с ним в Исландию и принимает решение перебраться во Францию, чтобы вместе с братом Георгом и его товарищами участвовать в организованной политической борьбе против наци. «Пороговый» статус данных событий и особое пространственное положение Лапландии позволяют квалифицировать ее как «пороговый» хронотоп.

Выбор героини сопровождается двойным жертвоприношением: одну жертву приносит Бруно, другую – сама Иоганна. Каждая из жертв становится необходимым условием перехода границы.

Бруно, друг Иоганны и товарищ ее брата Георга, нелегально отправляется в Германию из Парижа для осуществления антинацистской пропаганды. Иоганна с самого начала осознает его готовность к жертве, о чем и рассказывает Карин: «Для него теперь существует только одно: послужить делу собственной кровью – в буквальном смысле собственной кровью, понимаешь. <…> Чтобы все было по-другому. …Чтобы все стало правильным. Чтобы больше не нужно было стыдиться за людей. Чтобы эта земля наконец-то, наконец-то получила разумное лицо. Чтобы жизнь стала чем-то стоящим – стоящим для *всех*, знаешь. *Дело* – это значит просто будущее, а оно может быть только социализмом» [KM Flucht 39]. Когда в 6-й главе романа Иоганна узнает об отъезде Бруно в Германию, она понимает, что это решение он принял добровольно: «Скорее всего, он сам настаивал на том, чтобы взять на себя эту смертельно опасную задачу. Но что за бесчеловечность – принять эту бесчеловечную жертву! При этом Иоганна знала, как сильно Георг был привязан к Бруно. Они бесчеловечны, как на войне» [KM Flucht 85]. Арест Бруно в Кельне вызывает у нее следующие мысли: «Бруно, который участвовал в покушении, в организации взрыва. Это было самоубийство, самоубийство – ехать в Германию. Это Георг его спровоцировал, мой брат Георг – бесчеловечно, из абстрактного энтузиазма ради человечества. Пожертвовать отдельным человеком, который живет, который реален и заслуживает любви – ради большой перспективы будущего, которая, тем не менее, остается неопределенной и может оказаться неправильной» [KM Flucht 196–197]. Прямая номинация поступка Бруно как «жертвы» соответствует смыслу его поездки в Германию – пожертвовать собой за то дело, результатом которого, по его убеждению, должно стать приведение мира в состояние порядка.

Однако в контексте биографии Иоганны жертвоприношение Бруно обретает новый смысл. Как уже отмечалось, «нейтральное» шведское пространство подчиняет себе героиню, блокирует мысли о политике и активной деятельности в этой области. В частности, швед Рагнар внушает ей:

«Это все твои отвлеченные вещи, политические, я же знаю, Иоганна. Но это же, в сущности, что-то абстрактное, что-то нереальное, находящееся так далеко… *А мы-то стоим здесь*…» [KM Flucht 205]. В итоге, пока героиня находится во власти пространства первого «кольца» (Швеции), посвятить себя политической деятельности она не может. «Шведская» Иоганна не подходит второму, политически активному «кольцу» пространства эмиграции. В соответствии же с логикой второго «кольца» и представляющего это пространство Георга, чувства Иоганны – это «частные аффекты» [KM Flucht 205]: «Они отвлекают молодого человека от тех задач, которые он сам признал своими. Они – искушение. Они – трусливая иллюзия, заблуждение, они шатки; ведь этот заигравшийся молодой дворянин и ты, Иоганна, – вы не составляете единое целое, что же ты разбазариваешь свое время, когда-нибудь это все равно должно закончиться. Занимайся более полезными вещами, настоящими» [KM Flucht 205]. Для того чтобы войти во второе «кольцо», представленное в романе Францией, героиня должна сделать выбор в пользу «настоящих вещей», а от «иллюзорного» отказаться.

Именно такой оборот ее мысли принимают после гибели Бруно. Если арест Бруно ввергает Иоганну в смятение, но не побуждает ни к каким серьезным действиям, то после известия о его смерти она заявляет Рагнару следующее: «Теперь я должна уехать. <…> Я не вернусь. <…> Теперь у меня нет больше выбора. <…> Ведь теперь у меня есть перед глазами пример. <…> Ни одна большая жертва не приносится напрасно. <…> Нам не остается больше выбора. Весь наш героизм будет состоять в том, чтобы принять нашу судьбу» [KM Flucht 270]. Героиня представляет себе свое будущее следующим образом: «Маленькие номера в отелях Парижа, Праги и Цюриха будут ареной твоей судьбы. Ты будешь выступать на собраниях и писать в газетах; ты будешь выполнять курьерскую работу, и, возможно, распространять в Германии нелегальный материал, и, возможно, будешь вскоре расстреляна, но сперва над тобой будут издеваться и мучить тебя; или даже ты увидишь великую мировую войну, возможно, даже переживешь ее,

но это не вполне вероятно…» [KM Flucht 270]. Завершение жертвы Бруно его гибелью во враждебной земле меняет героиню, Иоганна из «шведской» (аполитичной, сосредоточенной на своих личных привязанностях) становится «французской» и с этого момента считает своим предназначением участие в борьбе против национал-социализма.

Первый этап перехода героиней данной границы обусловлен, таким образом, жертвой Бруно, которая в силу этого оказывается принесена в пользу Иоганны. Первое препятствие к переходу – несоответствие героини тому пространству, в которое она должна переместиться, – устранено благодаря этой жертве.

Вторым же препятствием являются «шведские» привязанности Иоганны – Карин и, прежде всего, Рагнар. Их она приносит в жертву самостоятельно. Разговаривая с подругой по телефону, она заостряет свое внимание на том, что это – «в последний раз»: «…в последний раз ты слышишь голос Карин, ты знаешь это: в этом месте, в этой темной, затхлой телефонной будке ты слышишь ее в последний раз» [KM Flucht 195]. Однако самой главной жертвой Иоганны становятся отношения с Рагнаром, которые она разрывает ради того, чтобы уехать во Францию и посвятить себя политической деятельности: «Я не на увеселительной прогулке. <…> …я ведь не могу долгое время делать вид, как будто у меня нет никаких дел, кроме купания и поездок на автомобиле по лесам. <…> Я должна покинуть тебя, Рагнар» [KM Flucht 204]. Чтобы перейти границу и оказаться в качественно другом пространстве второго «кольца», героиня приносит в жертву то, что связывает ее с первым, ликвидируя тем самым второе препятствие к переходу.

Для оценки роли события жертвоприношения в сюжете перехода границы стоит обратиться к периферийному персонажу романа – Ивонне, родственнице семьи Карин. В течение ряда лет она ездит по разным странам Европы с целью развлечения и получения новых впечатлений, а ее сын тем временем проживает у ее отца, своего деда. Во время поездки к водопадам в обществе Иоганны и Рагнара Ивонну внезапно захватывает идея забрать

сына, однако отец категорически отказывается отдать мальчика, руководствуясь тем, что Ивонна много лет пренебрегала своими материнскими обязанностями. После этой встречи о героине говорится следующее: «…с ней было покончено, как и со всеми ее трюками. Куда ей было податься? Обратно в “большой мир”, в котором, однако, далеко не все уже было в порядке? “Куда мне пойти?” спрашивала она… <…> “Со мной покончено, покончено, покончено, всему конец. Я хотела быть матерью, всего лишь матерью, и начать новую жизнь – а мне не позволяют этого сделать. Куда мне пойти? Все умчалось. <…> …в этом мире нет больше места для меня”» [KM Flucht 220]. Стремление героини «начать новую жизнь» перекликается с тем, что намерена сделать Иоганна, покинув Швецию. Однако если Иоганна приносит жертву и расстается с Рагнаром ради перехода границы и жизни во Франции, то Ивонна жертву не приносит; соответственно, «начать новую жизнь» удается первой, но не удается второй.

Структура жертвоприношения, сопровождающего второй представленный в романе переход границы, сложнее, чем в первом переходе. Если для пересечения Иоганной первой границы достаточно жертвоприношения ее матери, то во втором случае для ликвидации двух препятствий к переходу требуются две жертвы: одну приносит Бруно, другую она сама.

Жертвоприношение Иоганны играет важную роль в романе не только за счет того, что позволяет ей пересечь вторую границу – между Швецией и Францией, первым и вторым «кольцом» пространства эмиграции (то есть пространственного аспекта). Не меньшее значение оно имеет для сюжета романа, в котором благодаря жертвоприношению Иоганны выстроен «компенсирующий» сюжетный комплекс. Гибель Бруно в Кельне приводит к потере оппозиционным национал-социализму лагерем культурного героя – именно эту функцию выполняет данный персонаж, поскольку он берет на себя задачу распространения разума на территории, где царят «запустение» [KM Flucht 92] и «варварство» [KM Flucht 99]. В классических

мифологических системах культурных героев порождает сакральная земля, границы которой расширяются за счет прилегающих периферийных областей именно благодаря их «цивилизующей» деятельности. В ценностно инвертированном по отношению к мифу пространстве эмиграции культурный герой Бруно появляется, наоборот, в периферийной зоне и отправляется в центр мира для борьбы с хаосом и варварством, которые олицетворяет национал-социалистическое государство.

Потеря культурного героя создает в сюжете произведения «недостачу», ликвидировать которую призвано жертвоприношение Иоганны. Здесь имеет место описанная на материале фольклорных и драматических текстов симметричная «компенсация» одной – «негативной» – сюжетной функции другой, «позитивной»[1]. Героиня приносит в жертву личное счастье ради того, чтобы стать таким же культурным героем – «выступать на собраниях и писать в газетах; …распространять в Германии нелегальный материал»[2] [KM Flucht 270], то есть делать то же самое, что делал Бруно. Причем, что показательно, до гибели Бруно Георг в своих телеграммах сестре ограничивался сообщением важных новостей, но не призывал ее ускорить приезд в Париж. А после смерти Бруно Иоганна получает телеграмму следующего содержания: «Бруно вчера в Кельне застрелен во время побега тчк приезжай в Париж ты нам нужна Георг» [KM Flucht 269]. Иными словами, до потери культурного героя Бруно присутствие Иоганны в Париже не было необходимым: она оказывается «нужна» только после его смерти, чтобы компенсировать возникшую «недостачу». Принесение себя в жертву одним культурным героем симметрично порождает другого культурного

---

[1] См.: Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. – М., 2001. – С. 26-61; Греймас А.Ж. В поисках трансформационных моделей // Греймас А.Ж. Структурная семантика: поиск метода. – М., 2004; Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М., 2000.

[2] Прототипом Иоганны была, вероятно, сестра К. Манна – Эрика Манн, вместе с которой он уехал из Третьего рейха через Скандинавию (Sieh: Naumann U. Nachwort // Mann K. Flucht in den Norden. – Reinbek bei Hamburg, 2003. – S. 275). Она была журналистом и общественным деятелем, занималась антинацистской пропагандой в странах Европы и США (Sieh: Lühe I. von der. Die Publizistin Erika Mann im amerikanischen Exil // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 65).

героя.

Перемещения Иоганны по трем участкам пространства эмиграции – центру (Германия), ближайшей и дальней периферии (соответственно, Швеция и Франция) – включают в себя два перехода границы. Первый переход оказывается возможен благодаря жертве, которую приносит ее мать. На следующем этапе пространство приводит ее в пустой «буфер» между первым и вторым «кольцом», ставит в ситуацию выбора, результатом которого становится жертвоприношение, второй переход границы и ликвидация недостачи. Здесь мы наблюдаем симметричное построение данной сюжетной линии, в рамках которой жертвоприношение Бруно и жертвоприношение Иоганны являются, в терминологии Р. Барта, функциями-коррелятами; корреляция здесь возникает именно в ходе пересечения границы.

3.3. Переход границы в романе Э.М. Ремарка «Возлюби ближнего своего»

Действие всех эмигрантских романов Ремарка разворачивается на фоне прихода к власти в Германии национал-социализма. Это событие и все то, что последовало за ним, воспринимается героями Ремарка 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» [EMR Land 110]. Этот мотив встречается и в не-эмигрантских произведениях Ремарка. Героиня романа «Время жить и время умирать» задается вопросом «Что получится, если те, кто против всего того, что сейчас происходит, не захотят иметь детей? Неужели только варвары должны иметь детей? Кто же тогда *снова приведет мир в порядок*?»[1] (выделено мной. – *А.П.*).

Приход мира в состояние хаоса в произведениях Ремарка обычно репрезентируется с помощью определенных художественных приемов.

---

[1] Remarque E.M. Zeit zu leben und Zeit zu sterben : на нем. яз. – М., 2004. – С. 319.

Сигналами нарушения порядка в мире чаще всего становятся деформации пространства, социальных отношений и человеческого тела, а также нарушение баланса между жизнью и смертью. В деформированном мире, как замечает герой романа «Время жить и время умирать» Эрнст Гребер, «слишком много мертвых»[1]; в эмигрантской Европе, по словам Людвига Зоммера, тоже «слишком много мертвых» [EMR Land 319]. В связи с этим сигналом восстановления нарушенного миропорядка (в пределах мира героя) часто становится рождение нового человека. В эмигрантских романах Ремарк в ряде случаев использует с этой целью такой сюжетный ход, при котором рождение или спасение жизни следует непосредственно за естественной смертью или убийством, компенсируя («гася») его. Включение такого сюжетного элемента в финал произведения демонстрирует авторское стремление к такой же «симметрии», какую мы наблюдали в романе «Бегство на север».

Исходя из описанной предпосылки – утраты миром целостности и гармонии, – герои-эмигранты выстраивают свой мир и свое отношение к происходящему: наступление хаоса предполагает необходимость его преодоления, но пути к этому каждый герой находит (или не находит) индивидуально, в рамках своего частного мира.

В романе «Возлюби ближнего своего» повествование строится на переплетении двух формально обособленных сюжетных линий – линии Людвига Керна и Рут Холланд и линии Йозефа Штайнера. Все эти герои – эмигранты, их пути пролегает через одни и те же места и периодически пересекаются. Герои оказывают друг другу помощь и поддержку. На фоне сюжетных линий этих трех персонажей параллельно очерчиваются еще несколько эмигрантских биографий, что позволяет некоторым исследователям определять построение романа как «мозаичное»[2].

По мнению Х. Шреккенбергер, в романе «Возлюби ближнего своего» на

---

[1] Remarque E.M. Zeit zu leben und Zeit zu sterben : на нем. яз. – М., 2004. – S. 32.

[2] Schreckenberger H. „Durchkommen ist alles“. Physischer und psychischer Existenzkampf in Erich Maria Remarque Exil-Romanen // Text + Kritik 149 (2001). – S. 31.

первом плане находится «изображение критического положения беженцев и эмигрантов»[1]. Единой сюжетной линии за «мозаичным» построением повествования критики обычно не усматривают. Даже сам Ремарк впоследствии признал избранную им организацию повествования неудачной и пришел к выводу, что, «возможно, было бы лучше поместить на передний план (вымышленную) историю Штайнера, вместо того чтобы выбирать для своего произведения такой необычный способ построения – скрещение друг с другом событий жизни двух/трех протагонистов»[2]. Хуберт Орловски называет две пары романа (Мария и Йозеф Штайнер и Людвиг Керн и Рут Холланд) «двумя диадами, искренность чувств которых очевидно углубляется и интенсифицируется под действием угрожающих обстоятельств в эмиграции и позже – вследствие непосредственной угрозы со стороны представителей нацистского режима»[3]. При этом в его трактовке «единственным веским различием между любовными отношениями Людвиг Керн/Рут Холланд и супружеской парой Йозеф и Мария Штайнер является то, что первым удается бегство за океан от нацистских преследователей, а чете Штайнеров, напротив, не удается спасти свою жизнь»[4]. Однако анализ сюжетной организации романа в свете его пространственной организации дает основания для совсем других выводов, позволяет поставить под сомнение и «неудачность» композиционного решения романа, и «одинаковость» двух центральных пар персонажей, которую декларирует Орловски. С нашей точки зрения, рассматривать линии Керна/Рут и Штайнеров как два обособленных сюжета неправомерно, поскольку жизнь этих героев пронизана глубинными взаимосвязями, что проявляется в целом ряде эпизодов романа.

---

[1] Schreckenberger H. „Durchkommen ist alles“. Physischer und psychischer Existenzkampf in Erich Maria Remarque Exil-Romanen // Text + Kritik 149 (2001). – S. 31.

[2] Koch M. «Liebe Deinen Nächsten»: Roman // Erich Maria Remarque-Friedenszentrum Osnabrück. – URL: http://www.remarque.uos.de/Schriften/ldn.html (дата обращения: 11.10.2013).

[3] Orlowski H. „Die Grenze der Zwei. Oder auf der Flucht vor der Trivialität“: zu den Romanen von Erich Maria Remarque // Thomas F. Schneider (Hrsg.). Erich Maria Remarque. Leben, Werk und weltweite Wirkung. – Osnabrück, 1998. – S. 19.

[4] Ibid.

В одном из них Людвиг Керн в поисках заработка приходит в дом к швейцарскому богачу Аммерсу, не зная, что тот является тайным шпионом нацистской партии [EMR Liebe 195–196], и в итоге попадает в тюрьму [EMR Liebe 207]. Позже Штайнер предпринимает против Аммерса «штрафную экспедицию» (Strafexpedition) [EMR Liebe 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» [EMR Liebe 253] в истории с эмигрантом Керном. «Недостача», которую претерпевает Керн, компенсируется Штайнером, который только после «штрафной экспедиции» против Аммерса считает возможным продолжить свой путь и перебирается во Францию. «Штрафная экспедиция» завершает швейцарский этап жизни Штайнера.

Двухчастная структура этой ситуации иллюстрирует взаимную дополнительность судьбы Штайнера, Керна 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 получает письмо от своей смертельно больной жены Марии и уезжает в Германию, где и погибает. Людвиг Керн и Рут Холланд остаются в Париже и получают возможность уехать на постоянное место жительства в Мексику в составе 150 эмигрантов, которых согласилось принять мексиканское правительство при условии, что они смогут сами оплатить свой переезд. Необходимые на это деньги (более двух тысяч франков) Керну и Рут достаются в наследство от Штайнера. Поэтому жизнь Штайнера становится той жертвой, которой обеспечивается переход границы и получение статуса не-эмигрантов для Рут и Людвига. «Пороговой» ситуации Штайнеров (оба находятся на пороге смерти) соответствует «переломная» ситуация Рут и Керна – они оба символически рождаются заново.

Справедливость такого толкования подтверждается рядом фактов. Во-первых, Штайнер принадлежит к другому поколению: ему около 40 лет, в то время как Рут и Керн – представители поколения двадцатилетних. Во-вторых, Штайнер не имеет полноценной семьи: несколько лет он не имеет никаких сведений о своей жене Марии, в финале романа она умирает от рака, детей у них нет. В-третьих, имена этих героев (Josef и Marie) символичны и отсылают к именам библейских персонажей – девы Марии, матери Иисуса Христа, и ее мужа Иосифа (представителей старшего, «предшествующего» поколения).

Другая сторона этого же события – гибель Штайнера – непосредственным образом связана с его фамилией. По доносу больничной медсестры он схвачен людьми из гестапо под руководством офицера Штайнбреннера, который за несколько лет до этого отправил Штайнера в концентрационный лагерь. Очевидное сходство этих фамилий замечает и сам Штайнбреннер: «И наши имена так замечательно подходят друг к другу – Штайнер и Штайнбреннер!» [EMR Liebe 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: Штайнбреннер – это «тот, кто сожжет Штайнера» или «тот, кто сгорит от Штайнера», и первый действительно становится виновником гибели второго. Роман завершается «взаимным» уничтожением этих двух героев (Штайнер после смерти Марии выбрасывается из окна и увлекает за собой Штайнбреннера). Семантика взаимного «сожжения», заложенная в противостоянии Штайнера и Штайнбреннера, подтверждает тот факт, что гибель Штайнера – это жертва, поскольку акт жертвоприношения еще с архаических времен включал в себя сожжение жертвенного животного или мучного изделия[1]. Этот акт связан с «ритуальным очищением», «уничтожением грехов и ошибок индивида и всей

[1] Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. – С. 58.

общины в целом»[1]. 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 варева и убийства, разрывания, бессмертия»[2]. Г. Башляр также отмечает присущее огню «свойство принимать противоположные значения – добра и зла. Огонь – это сияние Рая и пекло Преисподней, ласка и пытка. <…> Он дает блаженство и требует почтительности. Это божество охраняющее и устрашающее, щедрое и свирепое»[3]. «Самый огонь – алтаря, костра или печи – получил семантику того начала, которое родит и оживляет; отсюда – семантика погребального костра как частный случай регенерационной сущности огня»[4]. В силу этого жертвоприношение Штайнера связано с новым рождением Людвига и Рут самой своей сущностью, а не только фактом наследования молодыми героями денег на переезд.

Все это дает основания поставить под сомнение такие трактовки романного сюжета, согласно которым Людвиг и Рут обретают возможность начать новую жизнь за пределами Европы в силу своей «способности освободиться от прошлого»[5], а Штайнер и другие герои старшего поколения такой способности лишены и поэтому обречены на гибель. В развитии романного сюжета линии Рут, Керна и Штайнера не противопоставлены, а тесно взаимосвязаны и взаимно детерминированы. Едва ли можно говорить о «случайном» характере спасения Людвига и Рут (как это делает И. Шлёссер)[6]. 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

---

[1] Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. – СПб., 1998. – С. 88.
[2] Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. – С. 61.
[3] Башляр Г. Психоанализ огня. – М., 1993. – С. 19–20.
[4] Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. – С. 61.
[5] Schreckenberger H. „Durchkommen ist alles“. Physischer und psychischer Existenzkampf in Erich Maria Remarque Exil-Romanen // Text + Kritik 149 (2001). – S. 33.
[6] Schlösser I. Die Darstellung des Exils bei Erich Maria Remarque : [Magisterarbeit]. – Köln, 2001. – S. 18.

исторических обстоятельств, но их жизнь приносится в жертву во имя «нового рождения» героев младшего поколения – Людвига Керна и Рут Холланд.

В финальном эпизоде романа «Возлюби ближнего своего» многолюдие Парижа оказывается в одном ряду с кардинальными переменами в жизни Керна и Рут, с переходом границы и новым рождением героев для не-эмигрантской жизни. В символической проекции многолюдие Парижа – это союз города-невесты с женихом[1], то есть свадьба. Свадьба же, по О.М. Фрейденберг, представляет собой «действо победы над смертью» и приурочивается к таким «пороговым» моментам времени, как равноденствия и солнцевороты, «дни кончающейся и начинающейся жизни»[2]. 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»[3].

Символика перехода границы в романе «Возлюби ближнего своего» усиливается еще и появлением в тексте романа образа Триумфальной арки: она прямо названа «воротами в небо» [EMR Liebe 261] (т.е. воротами в рай), что усиливает «пограничную» семантику как самого города, так и совершающихся в нем событий. Напомним, что архаическая семантика образа Триумфальной арки – «небесно-загробные ворота»[4]. Арка «представляет собой высокую стену, отделяющую мир мрака и смерти от мира небесного света… Царь-победитель въезжает сквозь средние двери,

---

[1] Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. – М., 1987. – С. 127.

[2] Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. – С. 75.

[3] Греймас А.Ж. В поисках трансформационных моделей // Греймас А.Ж. Структурная семантика: поиск метода. – М., 2004. – С. 283.

[4] Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. – С. 189.

потому что они олицетворяют выход солнца, зарю, ворота неба»[1]. Триумфальную арку «специально сооружали для отвращения опасности: это говорит о том, что существование такой арки само по себе уже гарантировало избавление от смерти»[2]. Символическое перерождение героев, смена ими статуса с эмигрантского на не-эмигрантский, происходящая в Париже, имеют семантику «избавления от смерти» во многом за счет подчеркнуто «пограничной» символики Арки – «ворот в небо».

Здесь же в романе Ремарка присутствует 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» [EMR Liebe 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 [EMR Liebe 290–291]. Он выражает желание взглянуть на ребенка, но, когда Эдит Розенфельд приносит его в комнату Моритца, тот уже мертв [EMR Liebe 314]. Здесь сюжетный комплекс уравновешивания смерти рождением имеет еще одну функцию: «новое рождение» Людвига и Рут для не-эмигрантской жизни на окраине 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.

Концентрация в одной точке пространства всех этих событий,

---

[1] Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. – С. 189.
[2] Там же. – С. 189–190.

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 «ворот в небо», увязанные в одно событие жертвоприношение Штайнера и переход границы Людвигом и Рут, – в свою очередь, подтверждает «пороговый» статус Парижа.

В связи с данной сюжетной линией следует отметить интересную закономерность. В связи с событиями романа «Возлюби ближнего своего» очевидно, что историческая коллизия, вызвавшая к жизни немецкую эмиграцию 1930-х годов и сформировавшая соответствующие обстоятельства жизни героев-эмигрантов, в его финале себя не исчерпывает. Национал-социализм продолжает набирать силу, эмигрантское сообщество продолжает существовать и расширяться. Но в частном мире центральных персонажей переход границы состоялся, и в силу этого травма, вызванная превращением Германии в темный мир, уже преодолена.

3.4. Переход границы в романе Э.М. Ремарка «Триумфальная арка»

Действие романа «Триумфальная арка» происходит в Париже, где в течение нескольких лет проживает главный герой – бежавший из немецкого концентрационного лагеря врач Равик. В связи с этим данное произведение предоставляет мало материала для описания концентрической структуры пространства эмиграции; однако оппозиция «темного» центра и «светлой» окраины в этом романе остается неизменной.

Ключевым событием «Триумфальной арки» является переход границы, причем итог этого перехода изображен уже в «американских» романах Э.М. Ремарка – «Тени в раю» и «Земля обетованная». В связи с этим анализ перехода границы в романе «Триумфальная арка» имеет смысл вести с учетом содержания двух последних произведений эмигрантской пенталогии Ремарка.

Пересечение Равиком границы и перемещение в окраинное «кольцо»

пространства эмиграции может быть квалифицировано как подлинный переход. Это связано с тем, что его укоренению в окраинном пространстве ничего не препятствует, поэтому возвращаться в Европу после окончания войны герой не планирует. Все его травмы «погашены» (ausgelöscht) [EMR Arc 436]. Этот факт Ремарк символически оформляет с помощью тех имен, которыми он наделяет героя.

В «Триумфальной арке» Равик в зависимости от ситуации называет себя «Воццек» [EMR Arc 226], «Нойманн» [EMR Arc 229] и – в финале – своим первым именем «Людвиг Фрезенбург». Под этим именем он отправляется в лагерь для интернированных в финале романа «Триумфальная арка» и под этим же именем живет в Америке в романах «Земля обетованная» и «Тени в раю». Все те имена, под которыми Равик жил на разных этапах своего эмигрантского пути, в Америке оказываются неактуальными.

Равик снова называет себя своим первоначальным именем именно после ликвидации всех «европейских» травм и сохраняет его за собой вплоть до окончания эмигрантского пути в Америке, что, по выражению И. Шлессер, «выражает его удавшееся обретение себя»[1]. Жизнь в Америке становится для героя возвращением к его истинной сущности, к тому, чем он был до вынужденной эмиграции; там он получает гражданство и перестает быть эмигрантом. Приобретение эмигрантского статуса и избавление от него могут быть квалифицированы как функции-корреляты.

Для перехода границы Равику необходимо преодолеть ряд препятствий. Самым важным из них является то, которое связано с фигурой нациста Хааке; для его понимания необходим античный мифологический код.

Хааке – офицер гестапо, который в «немецкий» период жизни Равика допрашивал его и отправил в концентрационный лагерь, а его близкую подругу Сибиллу довел до самоубийства. Для Равика гибель Сибиллы – одно из самых травматичных событий этого периода. До встречи с Хааке в Париже он всячески стремится подавить в себе воспоминание о ней: «В

---

[1] Schlösser I. Die Darstellung des Exils bei Erich Maria Remarque : [Magisterarbeit]. – Köln, 2001. – S. 66.

своих воспоминаниях он никогда не продвигался дальше, чем до того дня, когда Хааке распорядился ввести ее. Он никогда не продвигался дальше, чем до ужаса и сумасшедшего страха в ее лице. Все другое было изглажено из памяти этим лицом. И он никогда не продвигался дальше, чем до известия о том, что она повесилась. Он никогда в это не верил; это было возможно – но кто знал, что произошло перед этим? Он никогда не мог об этом думать, не чувствуя судороги в мозгу…» [EMR Arc 405–406]. Только после убийства Хааке отношение Равика к этому фрагменту его прошлого меняется: «Он думал о ней, и кольцо, и судорога, и туман внезапно куда-то исчезли. Что-то разрешилось, баррикада была размыта, застывший образ ужаса начала двигаться, он больше не был замерзшей картинкой, как все эти годы. Перекошенный рот начал закрываться, глаза потеряли свою неподвижность, и к белому как мел лицу мягко возвращалась кровь. Оно больше не было застывшей маской ужаса – оно снова стало Сибиллой, которую он знал, которая жила с ним…» [EMR Arc 406]. Образ погибшей Сибиллы, состоявший из набора неподвижных и неживых фрагментов («перекошенный рот», «белое как мел лицо» и др.), снова обретает целостность и «оживает» в воспоминании героя. «Баррикада» между Равиком и судьбой Сибиллы разрушается, и взаимоотношения героя с собственным прошлым утрачивают характер жесткого противостояния. Воспоминание, которое до убийства было набором неподвижных «картин» (кольцо Хааке, стоявшее у Равика перед глазами во время пытки, искаженное ужасом лицо Сибиллы), перестает быть психологическим табу для героя. Это описано следующими словами: «Внезапно за горизонтом взмывали вверх дни – вечера – как чужое, забытое пламя от зажигалки. Заклинившая, запечатанная, покрытая коркой запекшейся крови дверь в его прошлом вдруг распахнулась легко и беззвучно, и за ней был сад, а не подвал гестапо» [EMR Arc 406]. «Компенсирующий» характер этого события подтверждается и таким символическим жестом: перед тем как закопать тело Хааке, Равик снимает с него то самое кольцо, которое он помнил со времен допросов [EMR Arc 404].

Мифологический смысл этого события состоит в том, что смерть Хааке становится искупительной жертвой, ценой которой обретает покой погибшая Сибилла: «Два глаза, которые много лет были распахнуты и молчаливо и безжалостно требовали и обвиняли, закрылись; на рот снизошел мир, и руки, в ужасе простертые к нему, наконец-то опустились. *Смерть Хааке освободила от смерти лицо Сибиллы* – одно мгновение оно еще жило, а потом начало терять четкость. Оно наконец-то стало спокойным и начало опускаться обратно; теперь оно никогда больше не придет, тополя и липы дали ему нежное погребение…» [EMR Arc 407; выделено мной. – *А.П.*].

Мифологические корни образа Сибиллы восходят к римским лемурам, преступно убитым и неотомщенным мертвецам, которые приходят к живым (как Сибилла приходит к Равику) и требует искупить совершившееся преступление – убийство, приведшее мир из состояния космоса в состояние хаоса. Смерть Хааке – плата за это преступление, которая восстанавливает утраченное равновесие и приводит мир в состояние порядка – причем не столько внешний мир (национал-социализм продолжает существовать и после уничтожения одного из его представителей), сколько психологическое пространство героя. Воспоминание о Сибилле из набора застывших фрагментов, несущих на себе печать ужаса, превращается в живой образ, но вскоре после этого он «теряет четкость» и отдаляется от героя, чтобы «никогда больше не прийти» – весь этот образный ряд имеет мифологические параллели в представлениях о том, как задобренные лемуры обретают покой и покидают мир живых. Убийство Хааке как раз и позволяет Сибилле обрести покой (ее лицо могло «наконец-то стать спокойным») и возвратиться в нижний космос, в мир мертвых: «es sank zurück» – ‘она опускалась обратно’. Оно освобождает Равика от психологической травмы и возвращает его внутреннему миру утраченное равновесие, способствует «душевному освобождению от травмы»[1] (И. Шлёссер), то есть функционирует как искупительная жертва. К возможности такой

[1] Schlösser I. Die Darstellung des Exils bei Erich Maria Remarque : [Magisterarbeit]. – Köln, 2001. – S. 66.

интерпретации подходит Д. Буш в своей статье «Образ Парижа в эмигрантских романах Ремарка и их рецепция во Франции», говоря, что Равик становится исполнителем «справедливой мести, ветхозаветного закона “око за око”»[1]; однако данный тезис не получает в статье развернутого обоснования.

Между двумя рассматриваемыми событиями – собственно убийством и уходом Сибиллы в нижний космос – проходит несколько часов. В течение этого времени Равик увозит тело Хааке из Парижа и мысленно «проговаривает» несостоявшийся диалог с ним, в котором напоминает Хааке о его преступлениях и обвиняет его, легитимируя месть и завершая его «уничтожение». Функционально этот воображаемый диалог сближается с проклятьем, поскольку оно выполняет функцию негативного магического воздействия на объект[2].

Убийство Хааке освобождает Равика от очень сильной травмы. В силу этого его значение не исчерпывается тем, что Хааке – представитель национал-социалистического режима, а Равик принадлежит к сообществу оппозиционных этому режиму нелегальных эмигрантов (как это подчеркивалось всеми советскими и просоветски ориентированными критиками, а также некоторыми другими исследователями). Убийство Хааке ряд критиков считает исключительно важным: ему часто придается статус кульминации всего романного действия, сюжетного и смыслового «центра» романа. Так, Т.С. Николаева считает, что мотивом убийства является не месть, а принципиальное несогласие героя с национал-социализмом: «Убийство Равиком Хааке нельзя рассматривать как личную месть. Герой уничтожает в его лице не только своего врага, но прежде всего фашистского палача и убийцу, на счету которого не одна жертва. <…> Герой пытается оправдать и утвердить себя как личность, действующую в условиях

---

[1] Bousch D. Die Imago Paris in den Exilromanen Remarques und die Rezeption in Frankreich // Thomas F. Schneider (Hrsg.). Erich Maria Remarque. Leben, Werk und weltweite Wirkung. – Osnabrück, 1998. – S. 378.

[2] См.: Виноградова Л.Н. Формулы угроз и проклятий в славянских заговорах // Заговорный текст. Генезис и структура. – М., 2005. – С. 427.

ожесточенной борьбы народов против фашизма»[1]. Эту же мысль развивает критик М. Харитонов – хотя в его глазах Равик протестует не столько против национал-социализма, сколько против зла вообще: «Равик заставляет себя увидеть в этом ничтожном, пошлом говоруне и любителе выпить не человека, не обособленного палача, а представителя сил зла. Казня Хааке, он, как умеет, наносит удар по этим силам, отстаивая насущные для себя человеческие ценности. Отказ от этой ненависти, от действия равносилен для него дезертирству»[2]. При этом оба исследователя следуют за текстом романа и аргументируют свою позицию следующим фрагментом внутреннего монолога Равика: «Вдруг это стало чем-то намного большим, чем просто личная месть. Казалось, что если он этого не сделает, то он будет виновен в каком-то бесконечном преступлении, что что-то в мире будет потеряно навсегда, если он не будет действовать. <…> Он знал, что Хааке был всего лишь мелким служащим страха, что он не так уж много значил, – но внезапно он понял и то, что убить его было бесконечно важно» [EMR Arc 377–378]. В трактовке М.Ю. Бабкова мотивировка рассматриваемого события выглядит так: «Убийство Хааке представлено в романе как акт гуманизма в чистом виде. Равик совершает его, руководствуясь …любовью к ближнему. Его позиция четко продумана и логически выверена»[3]. Альфред Антковиак, ссылаясь на работы Ильи Фрадкина, именно в связи с убийством нациста считает Равика первым эволюционирующим героем в творчестве Э.М. Ремарка, в то время как все предшествующие герои статичны и проявляют одни и те же качества в разных ситуациях[4]. Хельга Шреккенбергер, не обремененная идеологическими штампами, высказывает ту же мысль, что и упомянутые критики: «Из текста ясно следует, что Равик понимает убийство Хааке не только как акт личной мести, но и как активное сопротивление

---

[1] Николаева Т.С. Творчество Ремарка-антифашиста. – Саратов, 1983. – С. 45–46.

[2] Харитонов М. Герой Ремарка в поисках опоры // Ремарк Э.М. Триумфальная арка. – М., 1982. – С. 7–8.

[3] Бабков М.Ю. Переосмысление христианских заповедей в контексте новой эпохи или новый гуманизм Ремарка (на материале романа «Триумфальная арка») // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. – Т. 2. – М., 2006. – С. 289.

[4] Antkowiak A. Erich Maria Remarque: Leben und Werk. – Westberlin, 1983. – S. 88–89.

против бесчеловечного режима»[1]. Д. Буш усматривает в убийстве Хааке «только индивидуальный акт освобождения», но называет его «указывающим направление»: значение этого поступка связывается с перспективным по отношению ко времени действия романа «знанием истории»[2]. Единственное исследование, в котором поступок Равика интерпретируется в контексте «индивидуальных, приватных проблем и попыток преодоления прошлого у действующих лиц» (то есть схожим с нашей концепцией образом), – это работа И. Шлёссер[3].

Прочтение убийства Хааке в мифологическом ключе, как уже говорилось выше, позволяет возвести это событие к архетипической сюжетной ситуации компенсации местью совершенного преступления. Это событие объясняет и решение Равика прекратить бегство, и его дальнейший выбор в пользу жизни в Америке после окончания войны и краха национал-социализма. Прошлое героя «погашено» (ausgelöscht) убийством Хааке, месть за Сибиллу осуществилась, она получила возможность вернуться в нижний космос, возвращение в Европу не имеет смысла. По определению Х. Шреккенбергер, любовь к Жоан, ее крах и убийство Хааке позволяют Равику «снова обрести себя самого»[4].

В финале романа «Триумфальная арка» процесс прихода мира Равика в равновесие проходит еще одну стадию. Это связано с его отношениями с Жоан Маду, которые развивались достаточно неровно и закончились ее уходом к актеру, впоследствии застрелившему ее из ревности. Равик видит, что спасти Жоан он не может, и, когда у нее начинается предсмертная агония, вводит ей смертельную дозу медицинского средства: «Она не должна была медленно, мучительно долго задыхаться от все меньшего и меньшего

---

[1] Schreckenberger H. „Durchkommen ist alles“. Physischer und psychischer Existenzkampf in Erich Maria Remarque Exil-Romanen // Text + Kritik 149 (2001). – S. 34–35.

[2] См.: Bousch D. Die Imago Paris in den Exilromanen Remarques und die Rezeption in Frankreich // Thomas F. Schneider (Hrsg.). Erich Maria Remarque. Leben, Werk und weltweite Wirkung. – Osnabrück, 1998. – S. 375.

[3] Schlösser I. Die Darstellung des Exils bei Erich Maria Remarque : [Magisterarbeit]. – Köln, 2001. – S. 71–72.

[4] Schreckenberger H. «Durchkommen ist alles. Physischer und psychischer Existenzkampf in Erich Maria Remarque Exil-Romanen» // Text + Kritik 149 (2001). – S. 35.

количества воздуха. Она не должна была бессмысленно страдать. Впереди у нее была только боль. Ничего, кроме боли. Возможно, на несколько часов…» [EMR Arc 456]. Из этих соображений Равик собственноручно берет шприц и «вкалывает его под кожу» [EMR Arc 456]. С другой стороны, он в этот же день приходит в клинику еще раз и делает последнюю операцию – кесарево сечение [EMR Arc 459]. Своими руками лишив жизни Жоан, Равик точно так же своими руками дает жизнь новому человеку. Тем самым он «компенсирует» случившееся и восстанавливает баланс в своем мире. Гибель Сибиллы искупается смертью Хааке, смерть Жоан – рождением младенца «от рук» Равика.

Завершение линии Хааке и Сибиллы, с одной стороны, и линии Жоан – с другой подводит Равика к следующим выводам: «Все это было хорошо. То, что было, и то, что наступало. Если это и будет конец – это будет хорошо. Одного человека он любил и потерял его. Другого он ненавидел и убил его. Оба они его освободили. Один позволил снова прорваться его чувству, другой погасил его прошлое. Позади не осталось ничего неисполненного. Желания здесь больше не было; не было ненависти и жалоб. Если это было новое начало – то это оно и было. <…> Пепел был вытряхнут, парализованные места ожили снова, из цинизма сделалась сила. Это было хорошо» [EMR Arc 436]. Свое прошлое Равик объявляет «погашенным», убийство Хааке и смерть Жоан подводят черту под определенным периодом его жизни, который в пространственно-временном отношении локализован между побегом из немецкого концлагеря, известием о начале войны и отправкой во французский лагерь для интернированных.

В силу этого Париж в романе «Триумфальная арка» становится важным рубежом эмигрантского пути, зоной перехода, где Равик меняет свой статус и из нелегального, но свободного эмигранта делается заключенным лагеря (что впоследствии дает ему возможность уехать в США). Имея возможность избежать участи интернированного (взяв, например, имя и удостоверение личности русского эмигранта Ивана Клюге [EMR Arc 460]), Равик осознанно

решает остаться в отеле и сдаться полиции: «Бегство подошло к концу… И я уже не хочу дальше» [EMR Arc 419]. В этом последнем эпизоде романа Равик называет себя именем «Людвиг Фрезенбург» [EMR Arc 462], данным ему при рождении. Это имя он сохраняет и в Америке, где обретает статус не-эмигранта и уезжать откуда после окончания войны не намерен. Этот факт – возвращение героя к исходному имени – свидетельствует о преодолении им всех травм, связанных с эмиграцией, обретении утраченного; основным фактором этого стал подготовленный рядом пороговых событий переход границы.

3.5. Переход границы в романе Э.М. Ремарка «Ночь в Лиссабоне»

В плане функционирования механизмов перехода границы роман «Ночь в Лиссабоне» демонстрирует заметное сходство с романом «Возлюби ближнего своего». В обоих произведениях герои младшего поколения получают возможность перейти границу и переместиться в окраинное «кольцо» пространства эмиграции благодаря жертве, приносимой героями старшего поколения. Хелен (представительница старшего поколения), зная о своей неизлечимой болезни и не желая ехать в Америку, принимает яд; после ее смерти ее муж Йозеф Шварц отдает паспорта, визы и билеты на корабль герою-рассказчику и его жене Рут, а сам, отказавшись от спасения за океаном, поступает в Иностранный легион.

Носителями символики жертвоприношения в романе «Ночь в Лиссабоне» становятся следующие детали. Мужского персонажа старшего поколения здесь (как и в романе «Возлюби ближнего своего») тоже зовут Йозеф, но – поскольку его жена носит имя Хелен, а не Мария – в данном случае имя отсылает скорее к ветхозаветному Иосифу. Иосифа, согласно Библии, хотели убить его братья, но в конце концов убийство была заменено сбрасыванием в ров[1], то есть символическим умерщвлением и захоронением. Кроме того, на допросе Йозеф Шварц «висел… на кресте… это был один из

[1] Иосиф // Библейская энциклопедия. – М., 2002. – С. 201.

довольно безобидных способов выбивать из заключенных имена» [EMR Nacht 70]. В свете этих символических деталей, связанных с жертвоприношением, события романа «Ночь в Лиссабоне», как и аналогичные события в романе «Возлюби ближнего своего», могут быть истолкованы в ритуально-мифологическом ключе: Лиссабон забирает жизнь героев старшего поколения, чтобы дать героям младшего поколения новое рождение – избавление от эмигрантского статуса и возможность начать новую, легальную жизнь на окраине пространства эмиграции. Это вполне согласуется с «женской» природой Лиссабона (см. главу II) – и, в соответствии с ней, город выступает как «поглощающее начало (могила, чрево) и начало рождающее, возрождающее (материнское лоно)»[1]: героев старшего поколения он хоронит, а младшего – заново рождает.

Как и в случае Людвига и Рут, прохождение героев через переломный хронотоп, представленный Лиссабоном, не только само по себе представляет пороговое событие – принесение жертвы старшими героями в пользу младших, – но и подготавливается событиями компенсирующего характера, схожими с теми, какие мы наблюдали в двух предшествующих романах эмигрантской пенталогии Ремарка.

Необходимость компенсировать отнятую жизнь подаренной как непременное условие гармонизации мира – эту закономерность, которая действует уже в «Триумфальной арке» и «Возлюби ближнего своего», Хелен из «Ночи в Лиссабоне» формулирует прямо: «Мы забрали одну жизнь <имеется в виду убийство Георга>. Одну мы должны спасти» [EMR Nacht 361]. Эта реплика соответствует установке на репрезентацию в сюжете романа того, что В.Я. Пропп назвал «ликвидацией недостачи», и отсылает к сюжетным решениям двух предшествующих романов эмигрантской пенталогии.

Аналогом убийства Хааке становится убийство Шварцем брата Хелен –

---

[1] Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – С. 27.

нациста Георга Юргенса. Георг преследует Хелен и Шварца на протяжении всего романного сюжета, добиваясь, чтобы сестра вернулась в Оснабрюк. В Марселе Шварц схвачен нацистами; Георг допрашивает его, желая узнать местонахождение Хелен. Шварц обещает Георгу убедить Хелен вернуться в Германию и по дороге в Марсель убивает его. Однако «след» Георга в жизни героев тянется и дальше – по паспорту Георга, под его именем и в его автомобиле Шварц вместе с Хелен добирается до Лиссабона.

Убийство Георга само по себе не ликвидирует до конца ту «недостачу», которую он создал в жизни своей сестры и ее мужа. Уже после убийства, оказавшись на свободе, Шварц в лицах эмигрантов узнает неотомщенных мертвецов – «лемуров»: «Двери приоткрылись. Показались лица с глазами лемуров» [EMR Nacht 353]. Далее, Хелен проклинает Георга: «“Будь он проклят!” – повторила она таким страстным голосом и с такой убежденностью, как будто она заговаривала его в каком-то мистическом ритуале. – “Будь он проклят за его жизнь, навечно…”» [EMR Nacht 354–355]. В этом эпизоде семантика магического уничтожения, присущая проклятию, выражена еще более ярко, чем в предшествующем романе «Триумфальная арка». Именно автомобиль Георга и его паспорт позволяют Шварцу без труда получить визы на въезд в Испанию – для себя, Хелен и 12-летнего мальчика, которого, по мнению Хелен, герои должны спасти в «уплату» за убийство Георга. Эти события прямо связаны друг с другом – если бы Георг не был убит и проклят, мальчик не был бы спасен – и находятся в отношениях взаимной дополнительности, подобно гибели Штайнера и отъезду в Мексику Людвига и Рут. Пока мертвый Георг не проклят, мальчик не спасен и побережье Атлантического океана героями не достигнуто – компенсация «недостачи» не произошла, поэтому даже после убийства Шварц видит «лица с глазами лемуров» [EMR Nacht 353]. Убийство является важной, хотя и не единственной составляющей «компенсирующего» событийного комплекса, ядром которого является переход границы героями младшего поколения.

3.6. Переход границы в романах Э.М. Ремарка «Тени в раю» и «Земля обетованная»

«Американские» романы Ремарка демонстрируют такое же распределение персонажей, какое мы наблюдаем в романе Л. Фейхтвангера «Изгнание»: герои подразделяются на совершивших и не совершивших переход границы. К числу первых относятся Равик (анализ его сюжетной линии см. в разделе 3.4) и богатый банкир из числа немецких евреев, который в романе «Тени в раю» носит фамилию Фрислендер, а в романе «Земля обетованная» – Танненбаум. На момент прихода к власти нацистов часть его денег вложена в акции американских компаний, и по прибытии в Америку ему не приходится начинать жизнь с нуля. Это дает ему возможность оказывать другим, менее удачливым эмигрантам из Германии финансовую и моральную поддержку. Прожив в Америке пять лет, Фрислендеры (в «Земле обетованной» – Таннебаумы) принимают американское гражданство и меняют свою фамилию: глава семьи становится Дэниелом Варвиком (в «Земле обетованной» – Фредом Смитом). С самого начала героем движет желание «стать американцем, изменить свое имя и забыть Германию» [EMR Land 164]. В разговоре с Каном он прямо называет Америку «обетованной землей» [EMR Schatten 436–437] и тем самым объявляет ее концом и смыслом эмигрантского пути[1].

Фигура Фрислендера (в «Земле обетованной» соответственно Танненбаума) интересна в том числе и предпринимаемой им сменой имени и фамилии, поскольку этот поступок героя демонстрирует определенные закономерности, связанные с символикой имени в эмигрантских романах

---

[1] У Ремарка «стать американцем» – главное желание героев-эмигрантов, а неспособность к укоренению в США переживается ими трагически. Здесь можно снова наблюдать расхождение художественного мира эмигрантских романов Ремарка с реальностью, послужившей его прототипом: в Нью-Йорке 1930–1940-х годов немецкие эмигранты зачастую не стремились идентифицировать себя с Америкой и американским культурным контекстом, а образовывали «немецкоговорящие анклавы», где «можно было проживать, практически не вступая в контакт с урожденными американцами» (Pfanner H.F. Eine spröde Geliebte. New York aus der Sicht deutscher und österreichischer Exilanten // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 41); большое скопление эмигрантов из Европы на восточном побережье США позволяло им ощущать «некоторую домашнюю атмосферу» (Ibid.). Стремление к идентификации себя со всем немецким, в частности, в отношении быта и языка, не присуще, в отличие от реальных эмигрантов, героям Ремарка.

Э.М. Ремарка. Имя героя может вступать в различные оппозиции как с другими именами (как это происходит в случаях Йозефа и Марии Штайнер или в паре Штайнер – Штайнбреннер), так и с отсутствием имени.

В пространстве эмиграции иметь не одно, а несколько имен – распространенная закономерность. Эмигранты крайне редко имеют возможность жить под своим «настоящим» (данным при рождении) именем. Покупая паспорт, Йозеф Штайнер «обменивается» именем с умершим австрийский рабочим Иоганном Хубером [EMR Liebe 78]. Йозеф Шварц часть своего эмигрантского пути (до поездки в Оснабрюк за Хелен) проделывает без документов, но под своей первой фамилией Бауманн; через какое-то время он наследует имя и паспорт умирающего Йозефа Шварца; после бегства из тюрьмы гестапо путь от Марселя до Лиссабона Шварц проделывает в автомобиле Георга Юргенса, под его именем и с его паспортом. Центральный персонаж романа «Триумфальная арка» признается, что его имя Равик – уже третье по счету [EMR Arc 47].

Росс называет жизнь под чужим именем «подходящей» для эмигранта: «Мне уже давно не казалось странным иметь другое имя и жить по паспорту умершего – напротив, это было даже подходящим. Я унаследовал паспорт во Франкфурте; человек, подаривший мне его и умерший в тот же день, звался Росс. Меня, таким образом, тоже звали Роберт Росс. Мое настоящее имя я почти забыл. Многое забывается, когда речь идет о голом выживании» [EMR Schatten 7–8]. Типичный вопрос, который задают друг другу эмигранты при встрече, выглядит как «Как тебя теперь зовут?» [EMR Arc 238] (например – «Тебя сейчас зовут Мертон?» [EMR Schatten 19]). Под первым, «настоящим» именем Людвига хоронят антиквара Людвига Зоммера, чей паспорт и чье имя наследует герой [EMR Land 150], а вместе с именем символически хоронят и немецкое прошлое героя. Имя в эмигрантском мире не является константой, сопровождающей человека в течение всей жизни, оно меняется в зависимости от ситуации и не бывает закреплено за эмигрантом раз и навсегда.

В романе «Возлюби ближнего своего» тему имени обсуждают Керн и Штайнер: «Иногда это смешно, что у тебя есть имя, правда? Особенно ночью – » – …«А еще когда у тебя нет паспорта. Имена должны быть записаны, иначе они тебе не принадлежат» [EMR Liebe 108]. Этот разговор иллюстрирует феномен отторжения имени от человека в эмигрантском пространстве: если норма – неизменное и зафиксированное в документе соотношение означающего (имени) и означаемого (его носителя), то у эмигрантов одному означаемому может соответствовать несколько последовательно сменяющих друг друга означающих (несколько имен одного эмигранта), а одному означающему – несколько означаемых (ситуация передачи имени вместе с паспортом от одного эмигранта к другому). Если для человека социализованного имя – это первая ступень выстраивания отношений с окружающим миром и осознания своего места в нем, то у эмигрантов имя эту свою функцию утрачивает. «Многоименность» эмигранта в действительности оборачивается безымянностью/анонимностью.

В связи с этим осмысление оппозиции имени и анонимности осуществляется у Ремарка в двух направлениях, которые соответствуют двум лексическим единицам, используемым для обозначения анонимности. Первая такая лексическая единица – *namenlos* ‘безымянный’. С ней связана тенденция к сближению и даже отождествлению оппозиции имени и анонимности с оппозицией жизни и смерти. Эта закономерность действует и за пределами эмигрантской пенталогии Ремарка. Так, в одном из эпизодов романа «Небеса не знают любимчиков», а также романа «Три товарища» Ремарк прямо называет смерть *das Namenlose* ‘безымянное’[1]. В романе «Небеса не знают любимчиков» коридорный санатория «Белла Виста» называет умершую Агнес Зоммервилль «номер восемнадцать» (по номеру комнаты, в которой она жила), поясняя: «Имени я не знаю. Да это и не

[1] Remarque E.M. Drei Kameraden : Roman. – M., 1960. – S. 422; Remarque E.M. Der Himmel kennt keine Günstlinge : на нем. яз. – СПб., 2004. – С. 95.

нужно. Если уж до того дошло, то и самое прекрасное имя не поможет»[1]. В романе «Триумфальная арка» следующим образом описан процесс умирания: «wenn aus einem Gesicht, das eben noch atmete und Ich war und einen Namen trug, eine *namenlose*, starre Maske wurde» […когда лицо, которое только вот еще дышало, и было Я, и носило имя, становилось *безымянной*, застывшей маской… – EMR Arc 17; выделено мной. – *А.П.*]. Здесь смерть – это утрата имени.

Еще одна проекция такой оценки имени и безымянности связана с трактовкой имени как свидетельства человеческого достоинства. Так, Хелен Бауманн, будучи заключенной женского лагеря для интернированных, превращается в «темную безымянную фигуру» – «dunkle namenlose Figur» [EMR Nacht 261]. Приближение Второй мировой войны описывается в романе «Ночь в Лиссабоне» следующим образом: «…но уже надо всем висела призрачная атмосфера сократившегося уважения к жизни и к индивидуальности, которую война приносит за собой, как чуму. Люди больше не были людьми – согласно военным правилам, они классифицировались как солдаты, годные, негодные или враги» [EMR Nacht 219]. Здесь «сокращение» «уважения к жизни и к индивидуальности» проявляет себя в замене имени человека рядом родовых понятий – «солдаты, годные, негодные или враги».

Вторая тенденция – восприятие анонимности как блага, поскольку она отменяет проблемы, создаваемые именем. Ей соответствуют лексические единицы *anonym* ‘анонимный’ и *Anonymität* ‘анонимность’. В романе «Тени в раю» Меликов советует Россу: «Запомните номер этой улицы и название отеля: “Отель Ройбен”. В Нью-Йорке легко сориентироваться, здесь почти все улицы имеют номера и только немногие имеют названия» [EMR Schatten 13]. Росс комментирует это известие так: «So wie ich, dachte ich – eine Nummer mit irgendeinem Namen. Es war eine *wohltuende Anonymität*; Namen hatten mir genug Schwierigkeiten gebracht» [Так же, как и я, подумалось мне, –

[1] Remarque E.M. Der Himmel kennt keine Günstlinge. – СПб., 2004. – С. 25.

номер с каким-то именем. Это была *спасительная анонимность*; имена уже достаточно доставили мне трудностей. – EMR Schatten 13; выделено мной. – *А.П.*]. Анонимность объявляется адекватной эмигрантскому существованию: «Wer sich immer verstecken muss, liebt die Menge. Sie macht ihn *anonym*. Er fällt nicht auf» [Кто постоянно должен прятаться, любит толпу. Она делает его *анонимной*. Он не бросается в глаза. – EMR Schatten 60; выделено мной. – *А.П.*].

Тенденция к осмыслению анонимности в позитивном ключе тесно связана с образом «анонимного города» («anonyme Stadt» [EMR Schatten 13]) Нью-Йорка и гораздо сильнее, чем в прочих, выражена в «американских» романах Ремарка – «Тени в раю» и «Земля обетованная». Улицы Нью-Йорка не названы, а пронумерованы – это город «с номерами вместо имен» [EMR Land 39]. Именно анонимность города соответствует его статусу «места для эмигрантов». Отсутствие у эмигранта фиксированного имени – черта, характерная для всех эмигрантских романов Ремарка; осознанное же стремление эмигранта к анонимности вводится именно в «американских» романах. Поэтому «анонимный» Нью-Йорк способен максимально гармонично принять в себя эмигранта, как это и происходит с Россом: «Я вышел на улицу, и она была как объятие тысячи других *анонимных друзей*. Она была открыта, полна дверей, выходов, углов и разветвлений – и прежде всего полна людей, между которыми можно было исчезнуть» [EMR Schatten 61; выделено мной. – *А.П.*].

Таким образом, оппозиция имени и анонимности несет в творчестве Ремарка разную символическую нагрузку: до романа «Ночь в Лиссабоне» включительно безымянность отождествляется со смертью или, как минимум, утратой человеческой индивидуальности. Наличие имени – даже не «приписанного» к персонажу раз и навсегда – подтверждает его человеческий статус: лишенный имени – это мертвый. В двух последних романах Ремарка оппозиция имени и анонимности переосмысливается, и анонимность связывается с обретением эмигрантом защищенности и

окончанием бегства. В обоих случаях полюса этой оппозиции имеют оценочную нагрузку, а отсутствие имени оформляется – в зависимости от оценочной семантики – с помощью различных лексических единиц: *namenlos* для безымянности, приравниваемой к смерти, и *anonym* для анонимности как блага.

В контексте обозначенных закономерностей смена Фрислендером (в «Земле обетованной» – Танненбаумом) имени и фамилии при получении гражданства представляет собой акт самоопределения по отношению к Америке и американской жизни – поэтому в тексте обоих романов она уравнивается в правах, например, с пластической операцией, которую делают себе сестры-близнецы Коллер (Даль) с целью соответствовать американским стандартам красоты. Росс комментирует эти события как однопорядковые явления: «Я нахожу это великолепным – то, что здесь каждый может начать все сначала и поменять все, что он получил против своей воли, – лицо, грудь и экспертизу, как это называет Сильверс. И даже имя. Как будто соединились в одно маскарад и источник вечной молодости. Все, что подверглось насилию, погружается в поток и выходит оттуда таким, каким оно должно быть. Я – за Коллеров, Варвиков и приключения второй реальности» [EMR Schatten 130].

В романе «Земля обетованная» акт смены имени и фамилии банкиром Танненбаумом приобретает еще один смысловой оттенок. Принцип выбора им новой фамилии связывается с эмигрантским стремлением к анонимности: «Танненбаум внезапно захотел максимально приблизиться к анонимности, насколько это было возможно. Он просматривал адресную книгу, чтобы определить, какое имя встречается в Америке чаще всего. В конце концов он решился на “Смит”. Таких здесь десятки тысяч; Фред Смит. Для него это почти то же самое, как если бы его звали Никто. Он был счастлив, что наконец-то смог раствориться в море Смитов» [EMR Land 162]. В этом поступке героя соединяются в органичное целое его принадлежность к эмигрантскому социуму (отсутствие фиксированного имени и тенденция к

анонимности, характерные для эмигранта) и одновременно выход из него – обретение американского гражданства, приобщение к американскому образу жизни и укоренение на новом континенте, включающее в себя принятие самой американской фамилии Смит. Такое двойное значение этого жеста соответствует двум сферам интересов и двум кругам общения банкира: он, с одной стороны, завязывает отношения с финансовой элитой Нью-Йорка, уделяя особое внимание «коренным» американцам; с другой стороны, он продолжает финансово и морально поддерживать менее удачливых эмигрантов. В данном случае в имени закодирована линия поведения героя, перешедшего границу и ощущающего Америку как «свое» пространство.

Однако такой вариант эмигрантской биографии в романах «Земля обетованная» и «Тени в раю» не является доминантной для моделирования картины мира. Герой, от лица которого ведется повествование, – Роберт Росс в одном случае и Людвиг Зоммер в другом – «своего места» в Америке не обретает, свое прошлое «погашенным» не считает и, соответственно, подлинного перехода границы не совершает. Его выбор в пользу возвращения в Европу мотивирован следующим образом: «Я хотел вернуться, потому что я хотел разыскать убийц моего отца; не затем, чтобы снова там жить. <…> Дальше идти было нельзя, пока этот счет не был оплачен. Оплачен; о примирении речи не шло. Погашен жизнью убийцы» [EMR Land 243–244]. Эти рассуждения героя позволяют поставить под сомнение предложенную в советское время Д.В. Затонским интерпретацию, согласно которой «Соединенные Штаты… – это наиболее красноречивая модель ненавистного Ремарку общественного бытия. Оттого его Росс и не может оставаться в Америке»[1]. На протяжении всего романа Роберт Росс никак не демонстрирует декларируемого критиком отвращения к Америке и американскому образу жизни: он сосредоточен на трагическом переживании своей неспособности стать американцем и обрести «свое» место в окраинном

---

[1] Затонский Д.В. Ремарк // История немецкой литературы: в 5 т. – Т. 5 : 1918–1945. – М., 1976. – С. 213.

«кольце».

Причиной этого и, соответственно, аргументом за возвращение в Европу в данном случае становится не «погашенный» (ausgelöscht) травматичный опыт героя – в то время как тех героев, чье прошлое «погашено», например, актом мести (в первую очередь, Равика), подобный опыт не отягощает и не препятствует им остаться в Америке, так как они, в отличие от Росса и Зоммера, успешно совершили подлинный переход границы. Росс и Зоммер, в свою очередь, пересекают границу между Европой и США только формально, поскольку их по-прежнему связывают с Европой «орестовы обязательства мести» [EMR Land 283] и «недостачи» их биографии не ликвидированы.

Деление героев на совершивших и не совершивших переход границы получает у Ремарка особое символическое оформление, которого не наблюдается у Манна и Фейхтвангера и которое связано с противопоставлением «цыганской» и «еврейской» моделей эмигрантской биографии.

Среди символических параллелей в структуре образа эмиграции на первом плане находятся аллюзии библейские. Инвариантом героя-эмигранта становится в библейской проекции Агасфер (Ahasver); об окончании эмиграции героиня романа «Тени в раю» госпожа Фрислендер говорит следующим образом: «Время Агасфера закончилось» [EMR Schatten 442]. Сюжет эмигрантских перемещений по Европе и за ее пределами многократно сопоставляется с ветхозаветным сюжетом исхода евреев из Египта, что во многом задает параметры пространства эмиграции и встречается еще в романе «Ночь в Лиссабоне».

В романе «Тени в раю» аллюзия на ветхозаветный сюжет исхода евреев из Египта вводится в связи с появлением в тексте романа города Нью-Йорка: «Я позволил нести себя сквозь анонимный город, чей светлый дым поднимался к небу. Мрачный огненный столб ночью и облачный столб днем – разве не указывал бог подобным же образом дорогу через пустыню

первому народу эмигрантов?» [EMR Schatten 13]. Соотнесение эмигрантов XX века с древними евреями, совершающими бегство из Египта, а Америки – с обетованной землей, подтверждает исключительно положительный статус Нью-Йорка в пространстве эмиграции: для подавляющего большинства эмигрантов именно этот город оказывается местом, где теряет свою актуальность основной признак эмигрантского существования – отсутствие «своего места». Нью-Йорк – первый город, который не стремится вытолкнуть из себя эмигранта, а, напротив, принимает его. Между Наташей и Россом происходит такой разговор: «Какой этот город большой! – сказала она. – Он никогда не кончается. Вам нравится в Нью-Йорке?» – «Очень». – «А почему?» – «Потому что меня сюда пустили. Просто, не так ли?» [EMR Schatten 139]. «Наложение» на маршрут эмигрантских странствий модели «исход евреев из Египта», обеспечивая Америке и Нью-Йорку статус обетованной земли, тем самым легитимирует тот вариант эмигрантского мироощущения, который характерен для героев, совершивших подлинный переход границы и вследствие этого не имеющих причин для послевоенного возвращения в Европу (Равик, Танненбаум, Фрислендер).

Обращение к ветхозаветному материалу имеет место не только в романах Ремарка, но и у другого писателя-эмигранта – Томаса Манна, чья романная тетралогия «Иосиф и его братья» написала на ветхозаветном материале.

Сюжет, который выбран Т. Манном для художественной обработки, – история переселения еврейского народа в Египет, то есть, иными словами, история эмиграции. В связи с этим имеет смысл обратить внимание на такие аспекты в романах тетралогии об Иосифе, как пространственная организация в ее субъектной значимости, типы героев и ход сюжета.

Пространственные координаты в романах тетралогии «Иосиф и его братья» во многом заданы логикой мифологического мышления, носителями которого являются в той или иной степени все персонажи. При этом романная тетралогия демонстрирует множественность возможных точек

зрения и, соответственно, вариантов отсчета пространственных координат. Это обстоятельство фиксируется в Прологе, где ставится вопрос о точке отсчета в художественном мире романов об Иосифе: «Где же находился рай, “сад на востоке”, место покоя и счастья, родина человека, где он вкусил от дурного древа и откуда был изгнан или, вернее, изгнал и рассеял себя самого?»[1]. Здесь же приводится несколько возможных вариантов ответа на этот вопрос, и выбор в пользу одного из них обусловлен спецификой воспринимающего сознания: для сирийцев центр мира – «большой оазис Дамаск»[2]; для египтян «середина и пуп вселенной – Египет»[3]; для вавилонян их город также является «священной серединой вселенной»[4]. Для Иакова и его семьи «истинные врата неба, подлинный пуп вселенной»[5] – «холм Луз со священным каменным кругом, место, которое отец затем назвал Вефиль, Дом Божий, ибо здесь, убегая от Исава, он сподобился самого потрясающего в своей жизни откровения. Здесь, на холме, где Иаков поставил памятником и полил маслом каменное свое изголовье, здесь была с тех пор для близких Иосифа середина вселенной и пуповина, связующая небо и землю»[6].

Из всех этих возможных пространственных моделей нас интересуют две, поскольку они подробно развернуты в романах тетралогии и имеют важнейшее значение для их художественной концепции: во-первых, та модель мира, носители которой – отец главного героя Иаков и его близкие; во-вторых, не менее значимые для романа пространственные представления героев-египтян.

Что касается мира Иакова, то этот герой ведет отсчет своих пространственных координат от холма Луз, а себя самого, проживающего в непосредственной близости от центра мира, считает богоизбранным. Пуп земли (холм Луз) имеет сакральное значение, являясь «местом

---

[1] Манн Т. Пролог. Сошествие в ад // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 49.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Там же.
[6] Там же.

происхождения космоса, соответственно творения»[1]. В картине мира Иакова особый статус этой точки – холма Луз – обусловлен фактом общения с богом, «откровения»[2], то есть контактом с сакральным, который, согласно архаическим представлениям, возможен именно в центральной точке мирового пространства[3]. Иаков прямо характеризует холм Луз как «самое настоящее место присутствия, ворота величия, соединенье неба с землей»[4]. Сам Иаков и его семья живут в непосредственной близости от холма Луз; эта территория маркирована в сознании Иакова и его близких как сакральная земля, прилегающая к центру мира и ценностно отличная от других территорий. Они, в свою очередь, являются в картине мира Иакова «дикими», поскольку не пережили, в отличие от него и от его народа, религиозного просветления. Сам Иаков ведет свою родословную от Авраама, который «открыл … духом своим воистину высочайшего владыку среди богов»[5].

Вокруг холма Луз, «пупа земли», располагается страна Ханаан. В романе «Иосиф в Египте» он назван «промежуточной, проходной страной»[6] в том смысле, что она «испытывала …в такой же мере влияние юга, египетской цивилизации, как и восточных, подвластных Вавилону земель»[7]. Находясь «между» южными и восточными государствами, родина Иосифа претендует тем самым на центральное положение. В мифологической проекции Ханаан является, соответственно, сакральной землей, а проживающий на ней народ считает себя богоизбранным, что тесно взаимосвязано и взаимообусловлено.

Земли, расположенные за пределами Ханаана, обладают в картине мира Иакова неодинаковым ценностным статусом. Статус соседних с Ханааном азиатских территорий и расположенного в Африке Египта отличается.

---

[1] Бидерманн Г. Пуп // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М., 1996. – С. 216.
[2] Манн Т. Пролог. Сошествие в ад // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 49.
[3] Бидерманн Г. Ось мира // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М., 1996. – С. 193.
[4] Манн Т. Былое Иакова // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 130.
[5] Там же. – С. 110.
[6] Манн Т. Иосиф в Египте // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 578.
[7] Там же.

На соседних с сакральной землей территориях Иаков наблюдает поклонение языческим богам, «баалам»[1], что вызывает у него неодобрение, причем объектом осуждения являются, прежде всего, экстатические ритуалы. Ему самому, как проживающему в центре мира главе богоизбранного народа, присущи «кротость и богомыслие»[2], «образованность, значительность … души, …склонность к далеко идущим ассоциациям»[3], а различные проявления дикости связываются в пространственном отношении с профанными и враждебными территориями.

Статусом враждебной земли, расположенной в окраинной зоне, в картине мира Иакова наделяется Египет. Для Иакова Египет в аксиологическом смысле более негативен, чем соседние с Ханааном азиатские государства. Иаков, например, владеет вавилонским языком, но не владеет египетским, так как «все египетское ненавидел и осуждал»[4]: «То, что он знал об этой стране, заставляло его считать ее родиной и кабального гнета, и вместе безнравственности. Подчиненность государству, явно определявшая там всю жизнь, оскорбляла его наследственную любовь к независимости и самостоятельности, а процветавший там внизу культ животных и мертвецов казался ему мерзким и глупым, – особенно культ мертвецов, ибо всякое служение подземному миру, начинавшемуся, впрочем, уже очень рано, уже в мире земном, уже в зерне, плодотворно истлевающем в почве, было для Иакова равнозначно распутству»[5]. Египет, как пространство хаоса, тем самым уравнивается с пустыней и морем, «полными чудищ хаоса»[6], и помещается на окраину обитаемой земли.

Обращает на себя внимание неприятие героем «культа животных», имеющего место у египтян. Связь с животным миром вообще является очень важным разграничительным признаком в картине мира Иакова. В главах,

---

[1] Манн Т. Былое Иакова // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 99.
[2] Там же. – С. 140.
[3] Там же. – С. 141.
[4] Манн Т. Юный Иосиф // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 334.
[5] Там же. – С. 334–335.
[6] Там же. – С. 402.

посвященных тому, как он обманом получил благословение Исаака (который намерен был сделать своим наследником Исава), упоминается, что Исав считал себя «архикозлом сеирцев»[1], имел животные черты (волосяной покров) и в том числе поэтому благословение получить не мог. У Иакова же, в свою очередь, животное начало не присутствует, и, как приобщенный к божеству и свободный от остаточной дикости, он по праву получает благословение. По наблюдению В. В. Михайлова, Т. Манн сохраняет заимствованную их Ветхого Завета «основную линию сюжета», в рамках которой «благословение должно достаться достойнейшему»[2]. Исав достойнейшим не является; его, по определению В. В. Михайлова, «духовная несостоятельность»[3] и животные черты – явления одного порядка, животное начало присуще в мире Иакова профанному и враждебному.

Когда заходит речь о переселении в Египет, Иаков «собирался сейчас и вправду выполнить то, о чем мечтал во времена величайшего своего горя и о чем тогда лихорадочно твердил Елиезеру: спуститься в преисподнюю к умершему сыну»[4]. Подобные рассуждения – следствие ценностной равнозначности окраины и космического «низа», присущей мифологическому мышлению: и то, и другое – места присутствия остаточного хаоса[5]. В соответствии с логикой своих пространственных представлений Иаков, хотя и продает перед переселением в Египет часть своего имущества, недвижимое имущество – в том числе усыпальницу в пещере – оставляет за собой как залог последующего возвращения в Ханаан[6]. Переселение в Египет связано для него с отходом от истинной веры и поэтому вызывает страх: «Он боялся земли Египетской, и ему крайне необходимо было заверение, что бояться ехать туда ему не следует, потому что бог его отцов не связан с определенным местом и пребудет с ним,

---

[1] Манн Т. Былое Иакова // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 173.

[2] Михайлов В.В. Концепция Библии в романе Т. Манна «Иосиф и его братья» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Сер. Филология. – 2001. – Вып. 1 (3). – С. 129.

[3] Там же. – С. 128.

[4] Манн Т. Иосиф-кормилец // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. – М., 1991. – С. 622.

[5] См.: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 2000. – С. 212.

[6] См.: Манн Т. Иосиф-кормилец // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. – М., 1991. – С. 624.

Иаковом, в этой преисподней в точности так же, как был с ним в царстве Лавана. Во что бы то ни стало требовалось ему подтвержденье, что бог не только спустится с ним, но и возвратит …хотя бы его, Иакова, племя в землю отцов… <…> Короче говоря, душе его требовалось уверение, что его разлука с этой землей не отменит обетовании великого сна о лестнице, приснившегося ему на вефильском гилгале, и что бог-вседержитель будет верен слову, прозвучавшему тогда под звуки арф. Чтобы узнать это, он спал, и во сне он узнал это. Святым своим голосом бог ободрил его, как в том нуждалась его душа, и самыми приятными словами бога были слова, что Иосиф “положит руки на глаза Иакова” – проникновенно-многозначительные слова, которые могли означать, что его могучий в мире сын защитит и пригреет старика в стране язычников, а также что некогда любимец его собственноручно закроет ему глаза»[1]. О сохранении Иаковом своих пространственных представлений даже после переселения в землю Гошен свидетельствует и его желание быть похороненным в Ханаане.

Носителями этой картины мира являются не только сам Иаков, но и его сыновья. В главах, посвященных избиению Иосифа, его пребыванию в колодце и последующей продаже измаильтянам, идущим в Египет, эта страна – окраина мира Иакова – неоднократно сравнивается с могилой и преисподней, то есть космический «низ» и окраина аксиологически уравниваются: «Выходом был их путь, путь бог весть откуда в неведомые, чужие, безмерно далекие края, вернуться из которых так же невозможно, как из могилы»[2]; «Ну, вот, его уже и нет на свете!»[3] (братья об Иосифе, проданном измаильтянам). Иосиф, увезенный в Египет, «исчез в мире теней, скрылся вне круга жизни»[4]. Первый раздел романа «Иосиф в Египте» озаглавлен, в соответствии с «преисподним» статусом этой страны, «Путь

---

[1] Манн Т. Иосиф-кормилец // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. – М., 1991. – С. 633.
[2] Манн Т. Юный Иосиф // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 476.
[3] Там же. – С. 487.
[4] Там же. – С. 523.

вниз»[1].

Все эти факты позволяют констатировать соответствие картины мира Иакова мифологическим образцам. Она организована вокруг сакральной точки – центра мира, и пространство в ней распадается на центральную (сакральная земля), периферийную (профанная земля) и окраинную (враждебная земля) зоны. В роли центра выступает холм Луз, пространство вокруг которого является сакральным. Остальные территории дифференцируются по удаленности от сакральной земли – Ханаана, причем степень удаленности коррелирует и с их качествами. Если ближайшие к Ханаану земли являются для Иакова профанными и дикими, так как их жители не удостоились религиозного просветления и являются язычниками, то Египет (Кеме), прямо называемый «преисподней», – это враждебная земля, жители которой не вполне освободились от связи с животным миром.

Второй из основных пространственных моделей мира, представленных в романах тетралогии Т. Манна, является египетская. В последних двух романах тетралогии – «Иосиф в Египте» и «Иосиф-кормилец» – присутствуют персонажи-египтяне. В их прямой речи, а также в речи повествователя находит свое выражение система представлений о мире, принципиально отличная от той, носителем которой является Иаков. При этом данная система представлений тоже строится в соответствии с законами мифологического мышления, то есть на основании оппозиций центра и периферии, сакрального и профанного.

«Пупом земли» для египтян является сакральная точка, расположенная на территории Египта, – столица страны Уазе (Египетские Фивы, Но-Амун). Сам Египет имеет, соответственно, статус сакральной земли, расположенной в центре. Поэтому фараон Эхнатон обозначает свое положение в пространстве словами «посреди мира»[2]. И если свою страну египтяне – в частности, хозяин Иосифа Потифар и его управляющий Монт-кау – считают

---

[1] Манн Т. Иосиф в Египте // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 527.
[2] Манн Т. Иосиф-кормилец // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. – М., 1991. – С. 395.

«страной богов»[1], то Ханаан для них – «нечто очень далекое, пыльное и убогое»[2]. Когда Иосифа обвиняют в попытке насилия над женой Потифара, писец Хамат объясняет такой поступок именно его «варварством»[3], принадлежностью к еврейскому народу. Из подобных определений в речи героев и повествователя видно, что пространственные представления египтян аксиологически «обратны» тем, которые составляют модель мира Иакова.

Романы Т. Манна об Иосифе, где взаимодействуют две ценностно противоположные модели мира, демонстрируют тем самым сходство с изучаемыми образцами жанра эмигрантского романа, в которых такими моделями являются пространство наци и пространство эмиграции. Как и для изучаемых нами эмигрантских романов, для тетралогии «Иосиф и его братья» характерно присутствие двух типов героев, и основанием для их выделения является отношение к пространству.

Первую группу героев образуют носители той картины мира, которая присуща Иакову, вторую – египтяне, имеющие альтернативные представления об устройстве мира. Отдельного рассмотрения заслуживает место Иосифа в этой системе персонажей.

Изначально Иосиф выступает как носитель пространственных представлений своего отца: «Он узнал, что находится на пути в царство мертвых, ибо эта привычка – считать Египет преисподней, а его население жителями Шеола – родилась вместе с Иосифом, и ничего другого, особенно от Иакова, он о Египте не слышал. Итак, его продадут в печальное подземное царство, вернее, братья уже продали его туда, и колодец был входом в ту дольнюю область, вполне ей соответствовавшим. <…> Подумать только, его несет именно туда, в страну, внушавшую отцу великое отвращение, на родину Агари, в дурацкую землю Египетскую! Он вспомнил резко пристрастные описания, которыми отец пытался настроить против этой страны и его, Иосифа. Не имея о ней подлинного представления, Иаков видел

---

[1] Манн Т. Иосиф в Египте // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. – М., 1991. – С. 67.
[2] Там же. – С. 66.
[3] Манн Т. Иосиф-кормилец // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. – М., 1991. – С. 302.

в ней только такие ненавистные и отвратительные начала, как культ прошлого, заигрывание со смертью, нечувствительность к греху»[1]. Иосифа приводят в смятение необходимость жить в столице Кеме – Уазе (Египетских Фивах, Но-Амуне), на территории, подчиненной власти «чужого бога»[2] Амуна.

Сведения, которые Иосиф получает о Египте, во многом подтверждают его воспринятые от отца представления об этой стране как о «Шеоле», преисподней. Так, например, он узнает, что «Амун – овн, подобно тому как Бастет в Стране Устий кошка, а Великий Писец в Шмуне – то ибис, то обезьяна»[3], то есть родство египетских богов с животным миром действительно имеет место. Позже, когда Иосиф живет в Египте уже много лет, «земля Египетская» по-прежнему остается для него «страной мертвенного оцепененья и могильных богов»[4]. В соответствии с логикой пространственной модели мира, носителем которой является Иаков, Иосиф считает самого себя «мертвецом»[5] и говорит: «Я здесь умер в 17 лет»[6]. В негативном ключе он отмечает и присущую Египту путаницу в пространственных и временн*ы*х ориентирах[7].

Дорога в Египет связана с пересечением пустыни. Описание ужасов этой пустыни сопоставимо с рассказом о молодом Иакове, который пересекал пустыню, когда ехал к своему дяде Лавану, «бесу» из «преисподней». Иосиф, соответственно, тоже спускается через пустыню в «преисподнюю» Египта. Его восприятие этого пути, аналогия с отцовским путешествием к Лавану – свидетельство того, что Иосиф, еврей и житель Ханаана, является носителем соответствующей системы пространственных представлений, в рамках которой Египет – это враждебная земля, расположенная на окраине мира и аксиологически приравненная к космическому «низу».

---

[1] Манн Т. Иосиф в Египте // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 543.
[2] Там же. – С. 544.
[3] Там же. – С. 545.
[4] Манн Т. Иосиф-кормилец // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. – М., 1991. – С. 308.
[5] Там же. – С. 479.
[6] Там же. – С. 525.
[7] Манн Т. Иосиф в Египте // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 576–577.

С другой стороны, Иосиф узнает, что Египет в сравнении с Ханааном – страна культурная, ей присущи «роскошь и тонкость»[1], «изысканные обычаи»[2]. Это страна с развитой письменной культурой, один из главных ее богов – покровитель письменности Тот[3]. В Египте сильно доверие к письменному слову, имеет место «преувеличенный почет, которым …пользовалось в той стране все связанное с письмом»[4], и пропуском в страну является именно письмо[5]. Сыновья же Иакова (кроме Иосифа), напротив, не умеют писать. У самого Иакова «собственный …опыт в этой области почти исчерпывался умением начертать свое имя при подписании правовых договоров, да и то в таких случаях он чаще просто ставил печать»[6]. Поэтому Иосиф, пришедший из почти неграмотного Ханаана, должен, по мнению торговца, «показаться себе диким быком, перед которым играют на лютне»[7].

Далее, Египет – страна плодородная: «Земли ее черны от плодородия, а не красны, как несчастные земли пустыни»[8]. Плодородие же, в свою очередь, связано с «изобилием», «успехом, мудростью»[9] и подтверждает сакральность египетской территории.

Перед прибытием в Египет торговец-измаильтянин предупреждает своих спутников, что «дикость приводит их <египтян> в ужас»[10], и поэтому предписывает им такие действия: «Завтра, перед тем как испрашивать пропуск в крепости Зел, мы должны будем умыться водой и стряхнуть пыль пустыни с нашей одежды, а также очистить от нее уши и ногти, чтобы показаться им людьми, а не какими-то грязными зайцами»[11].

Все эти новые сведения о Египте показаны глазами героя, за которым

---

[1] Манн Т. Иосиф в Египте // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 543.
[2] Там же. – С. 542.
[3] Там же. – С. 563.
[4] Манн Т. Юный Иосиф // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 335.
[5] Манн Т. Иосиф в Египте // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 563.
[6] Манн Т. Юный Иосиф // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 335.
[7] Манн Т. Иосиф в Египте // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 542.
[8] Там же. – С. 543.
[9] Адамчик М.В. Плод // Адамчик М.В. Словарь символов. – Минск, 2010. – С. 142.
[10] Манн Т. Иосиф в Египте // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 563.
[11] Там же.

«следует» повествователь. В романах «Иосиф в Египте» и «Иосиф-кормилец» ценностные установки героя постепенно трансформируются, меняются его представления о Египте. Приобщение Иосифа к египетской культуре, быту и взгляду на мир проявляется и в том, что он осознает иллюзорность отцовских представлений об этой стране: «Он знал патетическое предубеждение этого исполненного достоинства старца против “Мицраима”, его отечески-детское отвращение к земле Агари, к дурацкой земле Египетской. <…> Старик торжественно заблуждался насчет поведения жителей Египта, воображая, будто они живут так, что способны растлить и сыновей бога»[1]. Во время встречи в Египте между отцом и сыном происходит диалог, где Иосиф прямо говорит о несоответствии этих представлений действительности: «Сохранил ли ты свою чистоту среди народа, чья похоть подобна похоти жеребцов и ослов?» – «…Оставь это, дети Египта такие же, как другие дети, они не лучше и не хуже других. Поверь мне, только Содом в свое время особенно отличился в пороках. С тех пор как он исчез в смоле и сере, в этом отношенье дела обстоят везде примерно одинаково, то есть в общем-то сносно»[2].

Постепенно герой, как неоднократно подчеркивается и в романе «Иосиф в Египте», и в романе «Иосиф-кормилец», все в большей степени становится египтянином: «Его питали воздух и соки Египта, он ел пищу Кеме, клетки его тела пропитывались и набухали влагой этой страны, облучались ее солнцем; он одевался в полотно из ее льна, ходил по ее земле, сообщавшей ему свои старые силы и свои безмолвные идеи формы»[3]; «Иосиф давно уже был египтянином и его плоть, как и его одежда, состояла уже сплошь из египетского материала, то присущая этой стране идея осторожности и предусмотрительности глубоко вошла в его душу, где она всегда была и по-другому родной»[4]; «Он был египтянином от головы до пят – с оговоркой,

---

[1] Манн Т. Иосиф в Египте // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. – М., 1991. – С. 180.
[2] Манн Т. Иосиф-кормилец // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. – М., 1991. – С. 639.
[3] Манн Т. Иосиф в Египте // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. – М., 1991. – С. 43.
[4] Манн Т. Иосиф-кормилец // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. – М., 1991. – С. 301.

разумеется, той внутренней оговоркой, которую неизменно вызывали в нем нелепости страны его отрешения»[1].

Суждения Иосифа становятся в очень большой степени суждениями египтянина. Так, убеждая братьев сменить место проживания и переселиться в землю Гошен, Иосиф излагает им следующие аргументы: «Я знаю: Ханаан что-то для вас значит, но в конце концов земля Египетская – это большой мир, а Ханаан – глухой угол, где ни в каком смысле не проживешь»[2], – это уже слова египтянина. В романе «Иосиф-кормилец» не египтяне, а братья героя названы «дикарями»[3], с чем герой склонен согласиться. (При этом, однако, Иосиф выбирает для Иакова и его потомков некий промежуточный вариант и переселяет их в землю Гошен – «еще не настоящий, еще не заправский Египет»[4], где они могут жить, «не нанося ущерба своей самобытности»[5], то есть он действует с учетом своего знания ценностных ориентиров отцовской картины мира.)

Совмещение Иосифом этих двух взглядов, отцовского и египетского, «двойное» восприятие Египта становится возможным благодаря практикуемой им «внутренней оговорке»[6]: «Эта-то оговорка и помогала ему приспосабливаться, не боясь, что он предаст бога, элохима, который привел его в эту страну, и на чье согласие и милостивую снисходительность следовало доверчиво рассчитывать, если он, Иосиф, будет во всех отношениях походить на египтянина и внешне целиком уподобится сынам Хапи и подданным фараона – но, конечно, раз навсегда оговорит эту молчаливую свою оговорку»[7]. Этот «двойной» взгляд многократно фиксируется повествователем, передающим размышления Иосифа, который, с одной стороны, считал пребывание в Египте своей «второй жизнью»[8], с

---

[1] Манн Т. Иосиф-кормилец // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. – М., 1991. – С. 307.
[2] Там же. – С. 578–579.
[3] Там же. – С. 520.
[4] Там же. – С. 599.
[5] Там же.
[6] Манн Т. Иосиф в Египте // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. – М., 1991. – С. 44.
[7] Там же.
[8] Там же. – С. 42.

другой – «считал себя мертвым, принадлежащим царству мертвых, где он теперь рос, нельзя забывать, какое имя принял он там с рассудительной дерзостью»[1]. Когда Иосиф отвергает любовь жены Потифара Мут-эм-энет, он руководствуется желанием соблюсти «наследственную заповедь чистоты»[2], и это комментируется в романе «Иосиф в Египте» следующим образом: «При всей своей прирожденной открытости миру, проявленной им среди детей ила, у которых он положил себе далеко пойти, Иосиф всегда сохранял некую отчужденность, некую сокровенную сдержанность, прекрасно зная, что, по существу, он не должен быть запанибрата с запретным укладом, и прекрасно в общем-то чувствуя, какого он духа дитя и какого отца сын»[3].

Вскоре после прибытия в Египет Иосиф фиксирует свое «промежуточное» положение в нем. С одной стороны – он, как человек, хорошо владеющий письмом, способен стать своим в стране, быт которой основан на письменной культуре. Он принимает «имя, которое показывало бы, что он человек здешний»[4], – Озарсиф. Он быстро приходит к выводу, что наиболее подходящим для него городом этой страны является Менфе (Мемфис), «чьим мертвецам незачем переправляться на другой берег, ибо он и сам уже расположен на западном берегу, этот большой город, полный людей, которые удобопроизносимости ради упрощают его могильное имя»[5]. То есть Иосиф, попадая в страну мертвецов, берет себе «мертвое» имя и отдает свои предпочтения самому «мертвому» из ее городов – это свидетельствует о принятии им специфики Египта. Он видит «картины веселых, плодородных и священных берегов»[6] – здесь, «следуя» за героем, повествователь фиксирует появляющуюся в его восприятии положительную оценку жизни Египта.

---

[1] Манн Т. Иосиф в Египте // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. – М., 1991. – С. 48.
[2] Там же. – С. 179.
[3] Там же.
[4] Манн Т. Иосиф в Египте // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 595.
[5] Там же. – С. 601.
[6] Там же. – С. 604.

С другой стороны, Иосиф принимает египетскую картину мира не до конца. В частности, он не разделяет представлений об Уазе как о центре мира[1]. Возможность такого двойного взгляда обусловлена тем, что Иосиф в принципе является «пограничным» героем. В частности, акцентируется внимание на его пограничном положении между жизнью и смертью: «Двойное благословение, которое было ему дано, благословение небесное свыше и благословение бездны, лежащей долу, о котором Иаков говорил и на смертном одре… <…> В Иосифе результатом встречи жизни и смерти была та симпатия, которая прежде всего и побудила его испросить у фараона разрешения жить в могильном, радующем игрою ума городе Менфе»[2]. Сам герой неоднократно сравнивает себя с ключевой фигурой циклических мифов – умирающим и воскресающим богом, который спускается в подземный мир и возвращается оттуда. Именно в таком ключе он воспринимает, например, свою отправку в нижнеегипетскую тюрьму по обвинению Мут-эм-энет: «Сейчас мой путь идет вниз. Но разве путь вниз не почетен и не торжествен, и разве эта бычья ладья не кажется тебе стругом Усира, который спускается, чтобы озарить дольнюю овчарню, и приветствует жителей пещер, совершая свой ночной путь? Знай же, что я усматриваю тут поразительное сходство! Если ты считаешь, что я расстаюсь со страной живых, ты, может быть, и прав. Но кто поручится, что я не услышу запаха травы жизни и не выйду завтра из-за края мира, как грядет жених из своей палаты, сияя так, что у тебя заслезятся глаза?»[3]. Важен в этом смысле и разговор Иосифа с молодым фараоном Эхнатоном о Гермесе – боге-трикстере из греческой мифологии, поскольку черты трикстера присущи и герою романной тетралогии Т. Манна[4].

Переселение Иосифа в Египет совершается благодаря переживаемой им инициации. Он брошен разъяренными братьями в колодец, где переживает

---

[1] Манн Т. Иосиф в Египте // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 612.
[2] Манн Т. Иосиф-кормилец // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. – М., 1991. – С. 460–461.
[3] Там же. – С. 304.
[4] См. об этом также: Савельева Д.Ю. Иосиф Прекрасный Томаса Манна как трикстер // Контрапункт : кн. ст. памяти Г.А. Белой. – М., 2005. – С. 419–451.

символическую смерть и прозревает божественный замысел в отношении его самого и его народа[1] (обретение новых знаний является составной частью обряда посвящения[2]). По определению Сьюзен фон Рор Скафф, расправа братьев над Иосифом – это «жертвоприношение», «ритуальное убийство, после которого он восстанет как мифический кормилец своего народа»[3].

Прохождение инициации – общий момент в биографии двух центральных героев тетралогии Т. Манна. На этом делается акцент в тексте романа «Иосиф в Египте»: «То, что он сейчас переживал, было подражанием и преемничеством; в слегка измененном виде все это уже некогда пережил отец. <…> Ибо мы идем по стопам предшественников, и вся жизнь состоит в заполнении действительностью мифических форм. <…> Он был Иаковом, отцом, вступившим в Лаваново царство, похищенным в преисподнюю, нестерпимым дома, бежавшим от братоубийственной ненависти, от остервенелых притязаний Красного на благословение и первородство – правда, на сей раз, в отличие от образца, у Исава было десять обличий, да и Лаван выглядел в этой действительности несколько иным: он появился на сверкающих колесах и в одежде царского полотна, Потифар… <…> Но он был им, это не подлежало сомнению, хотя жизнь и играла все новыми и новыми формами одного и того же. Снова, согласно давнему предсказанию, отпрыск Аврамов оказался пришельцем в чужой стране»[4]. Однако ключевым отличием инициации Иосифа от пребывания в «преисподней» его отца заключается в том, что последний в итоге вернулся в «обетованную» страну Ханаан и обосновался в земле отцов, в то время как для Иосифа итогом инициации стало переселение на окраину, «вниз». Это обстоятельство имеет отношение к проблеме отражения в романе мироощущения эмигранта.

Рассмотрение биографии Иосифа и ценностных маркеров его картины мира позволяет выделить несколько принципиальных моментов, дающих

---

[1] См.: Манн Т. Юный Иосиф // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 456–461.

[2] Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – М., 2000. – С. 39–40.

[3] Rohr Scaff S. von. The dialectic of myth and history: Revision of archetype in Thomas Mann's Joseph novels // Monatsh. für dt. Unterricht, dt. Sprache u. Lit. – Madison, 1990. – Vol. 82, N 2. – P. 189.

[4] Манн Т. Иосиф в Египте // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 647–648.

основания констатировать его типологическое сходство с героями-эмигрантами.

1) Путь Иосифа – это путь из центра на окраину. При этом успешное осуществление всех его замыслов, касавшихся возвышения в Египте, Т. Манн объясняет тем, что его герой внутренне соответствует египетскому миру, что Египет – это «его» пространство: «Путь из земли Ханаанской в Новое Египетское Царство – это путь от благочестивой примитивности, от праотцев, идиллически созидавших и созерцавших бога, к высокой ступени цивилизации с ее приманками и доходящим до абсурда снобизмом, в страну внуков, где Иосифу именно потому так хорошо и дышится, что он сам один из внуков, и душа его открыта для будущего»[1]. Это утверждение перекликается с логикой героев изучаемых нами произведений, которые также «подходят» «футуристичной» Америке и которых при этом отталкивает «дикий» Третий Рейх.

2) Перемещение в пространстве вынуждает Иосифа к перестройке своей системы ценностей. Он во многом становится египтянином и наделяет окраинную страну Египет положительным аксиологическим значением. Совершать такой акт ценностного самоопределения вынуждены и герои-эмигранты, для которых единственно возможной конструктивной моделью поведения становится принятие окраины как аксиологически положительной зоны.

3) Неоднократное подчеркивание «мертвого» статуса Иосифа также соответствует логике эмигрантского мироощущения. Для героев-эмигрантов переселение на окраину мира связано, как и для Иосифа, с символическим переживанием собственной смерти.

4) Наконец, сам Томас Манн в докладе о своей тетралогии настаивает на прочтении ее романов в биографическом контексте. Ее замысел, по свидетельству автора, возник еще до эмиграции, в Мюнхене[2]. О создании

---

[1] Манн Т. Иосиф и его братья. Доклад // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. – М., 1991. – С. 713.
[2] См.: там же. – С. 702.

первых трех романов тетралогии в докладе Т. Манна даются следующие сведения: «“Былое Иакова” и последовавший за ним “Юный Иосиф” возникли от начала до конца еще в Германии. Работа над третьим томом, “Иосифом в Египте”, совпала с тем временем, когда мой внешний жизненный уклад претерпел резкую ломку: я отправился тогда в путешествие, но не смог вернуться на родину и внезапно лишился всякой материальной опоры; остальную, большую часть романа мне суждено было дописать уже в изгнании. Моя старшая дочь, у которой хватило смелости заехать в Мюнхен еще раз, уже после переворота, и проникнуть в наш дом, – он был тем временем конфискован, – привезла мне рукопись на юг Франции, и там, оправившись от растерянности, охватившей меня на первых порах, когда все было мне внове и я чувствовал себя вырванным из родной почвы, я постепенно возобновил работу над романом, а продолжать и завершить ее мне пришлось на Цюрихском озере в Швейцарии, стране, которая целых пять лет гостеприимно предоставляла нам убежище. <…> Этот третий роман об Иосифе был написан в пору прощания с Германией; четвертый был создан в пору прощания с Европой. “Иосиф-кормилец”, завершивший всю тетралогию, объем которой перевалил за две тысячи страниц, возник от начала до конца под небом Америки, главным образом под ясным небосводом Калифорнии, который чем-то сродни египетским небесам»[1]. Томас Манн подчеркивает «своевременность»[2] своего произведения, его связь с происходящими в мире событиями, и проведение параллелей между «эмиграцией» евреев из Ханаана в Египет и массовой эмиграцией из Германии 30-х годов вполне уместно. Актуальность романной тетралогии Т. Манна подчеркивают как отечественные, так и зарубежные исследователи. В частности, С. фон Рор Скафф называет ее «гуманистическим проектом» и объясняет ее замысел обеспокоенностью Манна событиями,

---

[1] Манн Т. Иосиф и его братья. Доклад // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. – М., 1991. – С. 707–709.
[2] Там же. – С. 710.

разворачивавшимися в Европе в 1930-е годы[1]. По определению С. фон Рор Скафф, «миф Манна …историчен»[2]. Об этом же говорит в своей статье «Роман-миф» Б.Л. Сучков[3]. Обратившись к ветхозаветному материалу, Т. Манн, тем не менее, зафиксировал в своей романной тетралогии многие существенные черты современного ему эмигрантского мироощущения, психологию эмигранта, переселяющегося на окраину мира и вынужденного пересмотреть ценностные ориентиры своей пространственной картины мира.

В силу этого тетралогию Т. Манна «Иосиф и его братья» можно квалифицировать не только как роман-миф[4] (по определению Э. Хефтриха – роман, полемически заостренный против вагнерианского мифа, с «анти-Зигфридом» в качестве главного героя[5]), антитоталитарный роман воспитания[6] или исторический роман[7], но и как периферию жанра эмигрантского романа, поскольку тематической связи с событиями XX века здесь нет. Обращение к образам античной и ветхозаветной древности в той или иной форме присутствует в большинстве произведений изучаемого жанра.

Неукорененность эмигранта, отсутствие у него какой-либо фиксации в пространстве («своего места») описывается через сопоставление не только с евреями («первым народом эмигрантов» [EMR Schatten 13]), но и с цыганами. Эти две этнические метафоры эмигрантского существования – евреи и цыгане – взаимосвязаны в том числе в силу того, что именно проживавшие на территории Германии цыгане и евреи масштабнее всего

---

[1] Rohr Scaff S. von. The dialectic of myth and history: Revision of archetype in Thomas Mann's Joseph novels // Monatsh. für dt. Unterricht, dt. Sprache u. Lit. – Madison, 1990. – Vol. 82, N 2. – P. 177.

[2] Ibid. – P. 178.

[3] См.: Сучков Б.Л. Роман-миф // Манн Т. Иосиф и его братья. – М., 1987. – Т. 1. – С. 5–6, 21.

[4] См.: Там же. – С. 6–8.

[5] Heftrich E. Richard Wagner in Thomas Manns Josephs-Tetralogie // Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. – B., 1994. – Bd. 35 (1994). – S. 283.

[6] В жанровую парадигму романа воспитания включает тетралогию Т. Манна В.Н. Пашигорев. См.: Пашигорев В.Н. Роман воспитания в немецкой литературе XVIII–XX веков. Генезис и эволюция : автореф. дис. … д-ра филол. наук. – М., 2005. – С. 19.

[7] Такое жанровое определение дает тетралогии об Иосифе, например, С.Ю. Кривенцова. См.: Кривенцова С.Ю. Контрапункт в историко-теоретических воззрениях Генриха Манна и Томаса Манна : автореф. дис. … канд. ист. наук. – Волгоград, 2009. – С. 10.

пострадали от национал-социалистического режима[1]; фактически в соответствии с основами нацистской расовой политики они подлежали поголовному уничтожению.

В романе «Тени в раю» Росс приезжает в Калифорнию и поселяется там в отеле «Сад Аллаха» (Garden of Allah), за которым закрепилась репутация «родины для актеров-эмигрантов» [EMR Schatten 323]. Это эмигрантское место Росс характеризует такими словами: «Все это слегка напоминало удобный цыганский лагерь» [EMR Schatten 321]. «Цыганская» атмосфера в отеле «Сад Аллаха» перекликается с «цыганским» способом существования эмигрантов: эмигрантская жизнь обозначается у Ремарка словом *Zigeunerdasein* ‘цыганское бытие’ [EMR Schatten 354], а Роберт Хирш говорит об эмигрантах: «Мы так и останемся цыганами. Немного грустными, немного циничными и довольно отчаянными цыганами» [EMR Land 152].

Все эти «цыганские» метафоры эмиграции имеют непосредственное отношение к осмыслению эмигрантами приближающегося краха национал-социализма и своего места в послевоенном мире. Герой романа «Тени в раю» Роберт Росс еще в калифорнийский период своей жизни предвидит, что возвращение в Европу после войны не повлечет за собой преодоления эмигрантского мировосприятия: «…что говорил Кан: что самая тяжелая часть нашего цыганского бытия придет только тогда, когда мы узнаем, что в действительности мы ни к чему не принадлежим. Сейчас нас пока еще удерживает иллюзия, что все изменится, когда закончится война, – как магнитное поле, действующее в одном-единственном направлении. Оно распадется, когда дело в действительности до этого дойдет. Только тогда и начнется настоящее странствие» [EMR Schatten 354]. В ходе одной из встреч в доме Фрислендера между Каном – носителем «цыганского» варианта эмигрантского мироощущения – и Фрислендером – носителем «еврейского» варианта – происходит следующий полемический диалог: «“Путешествие

---

[1] Между 1933 и 1945 годом было уничтожено, по разным оценкам, от 200 тысяч до 1,5 миллионов цыган. – См.: Hancock I. True Romanies and the Holocaust: A Re-evaluation and an overview // The Historiography of the Holocaust. – London, 2005. – P. 383–396.

через пустыню приближается к концу”, – объявил он <Фрислендер>. – “Где же обетованная земля?” – с иронией спросил Кан. – “Здесь! – удивленно ответил Фрислендер. – Где же еще?”» [EMR Schatten 436–437]. Уподобление эмигрантов цыганам формирует еще одну модель эмигрантского пути – представляющую собой продолжение странствий даже после ликвидации породивших его причин. «Цыганская» модель эмиграции противоположна описанной выше модели «исход евреев из Египта» и реализуется теми героями, которые не совершили перехода границы, имеют невыполненные обязательства и «непогашенные» травмы.

«Синтетическим» по отношению к обеим этим моделям и в то же время пародийным становится образ эмигрантки Кармен – красивой, но чрезвычайно глупой девушки. Ее личная эмигрантская биография носит выраженно «еврейский» характер: в Америке она выходит замуж за фермера и занимается разведением кур [EMR Schatten 372]. И в то же время ее имя отсылает к героине целого ряда художественных произведений (из которых наиболее известна новелла П. Мериме) – цыганке Кармен. Символическая принадлежность героини Ремарка и к евреям, и к цыганам носит в обоих случаях подчеркнуто сниженный, пародийный характер, что свидетельствует об иронической рефлексии и «цыганской», и «еврейской» модели эмиграции.

В целом же романы «Земля обетованная» и «Тени в раю» сосредоточены, в первую очередь, на опыте тех героев, которые не совершили подлинный переход границы и не могут обрести «свое» место в окраинном пространстве. Это связано с тем, что персонажи, на символическом языке являющиеся «евреями» (то есть носители «еврейской» модели эмигрантской биографии, независимо от их реальной национальности, которые в результате обрели свою «землю обетованную»), – Равик и Фрислендер/Танненбаум, – не становятся в этих произведениях субъектами сознания. Протагонисты же, напротив, пересекают границу только формально, вследствие чего компенсирующий событийный комплекс в их биографии отсутствует.

3.7. Переход границы в романе К. Манна «Вулкан»

В романе «Вулкан», который представляет собой «панорамное» повествование о немецкой эмиграции, включающее в себя множество сюжетных линий, обширно представлены обе категории персонажей. Героями, переходящими границу, являются Марион фон Каммер, Давид Дойч, Беньямин Абель, профессор Самуэль; противоположные характеристики демонстрируют биографии таких героев, как Натан-Морелли, Мартин Корелла, Тилли фон Каммер, Зигфрид Бернхайм.

Марион фон Каммер. Марион покидает Германию в 1933 году и несколько лет проводит в странах первого «кольца». В этот же период она встречается с писателем Марселем Пуаре и через несколько лет выходит за него замуж. После гибели Марселя в Испании Марион покидает Европу и переезжает в США.

Героиня, таким образом, последовательно проходит все ценностно различные зоны пространства эмиграции – покидает Германию, несколько лет находится в первом «кольце» и в итоге поселяется в окраинном. Ее перемещение из ближайшей периферии в окраинное «кольцо» заслуживает отдельного рассмотрения.

Прежде всего, следует отметить, что Марион – героиня «живая». Как и в романах Э.М. Ремарка и Л. Фейхтвангера, у К. Манна герои, переходящие границу и перемещающиеся в окраинное «кольцо» пространства эмиграции, – это герои, делающие выбор в пользу жизни, а не смерти. Фридерика Маркус – странная женщина-эмигрантка, которая «из-за множества страданий …потеряла внутреннее равновесие» [KM Vulkan 159], – говорит Марион: «Вы все-таки человек. Чаще всего встречаются только лемуры…» [KM Vulkan 161]. Марион в данном случае противопоставлена «лемурам», то есть вредоносным мертвецам, в качестве «человека»: она – контрастно выглядящая живая на фоне мертвых. Предаваясь горестным размышлениям после гибели Марселя, она называет себя «оставшейся в живых», поскольку

«Мартин мертв. Маленькая Тилли мертва. Марсель мертв» [KM Vulkan 357]. Ее статус живого человека позволяет ей двигаться дальше, перейти границу и добраться до окраины пространства эмиграции, в то время как «мертвые» герои – в частности, упоминаемые ею Тилли и Мартин – на это не способны.

Через некоторое время после начала своего проекта Марион сталкивается с тем, что получать визы тех европейских стран, в которые она приглашена, становится все труднее. Она настаивает на заключении официального брака с Марселем Пуаре, который позволил бы ей получить французский паспорт: «“Сдается мне, ангел мой, нам надо пожениться”. <…> “…Я испытываю от этого какой-то страх. <…> Ты никогда не хотела выйти за меня замуж и проявила в этом хорошее чутье. Я не гожусь на роль супруга. <…> Это принесет нам несчастье…”» [KM Vulkan 266–267]. Как видно из приведенного разговора героев, Марсель чувствует себя в этой ситуации очень некомфортно, однако приносит своего рода жертву ради интересов Марион. Его опасения испортить таким образом отношения с ней не оправдываются, соответственно, и сам он перестает рассматривать официальный брак как нечто такое, что может быть возведено в статус жертвы. Поэтому в дальнейшем герой снова ощущает пока не удовлетворенную в полной мере потребность пожертвовать собой, о которой говорится в следующих выражениях: «Он устал от громких слов, был жаден до действия; он жаждал деяния, *жертвы*» [KM Vulkan 280; курсив мой. – *А.П.*]. В итоге Марсель едет в Испанию, участвует в гражданской войне на стороне антифранкистских сил и погибает. Его смерть неоднократно упоминается в романе именно в качестве жертвы, принесенной ради борьбы с «варварством»: «Он хотел принести жертву; он пожертвовал собой. <…> Он устал от слов, жаждал деяний и страданий; он действовал, боролся, страдал – и вот он молчит» [KM Vulkan 353]; «Он боролся, страдал и пожертвовал собой» [KM Vulkan 377]. Образ вулкана, вынесенный в заглавие

романа[1], также формирует символический образный фон, который создает вокруг Марселя «жертвенный» контекст: «Страшитесь, Марион и Марсель! Ужасен вулкан. *Огонь* не знает пощады. Вы *сгорите*, если не будете очень хитрыми и осмотрительными. Почему вы не бежите? Или хотите *сгореть*? Разве вы одержимы идеей *пожертвовать своей бедной жизнью*? – Но у вас она только одна! Берегитесь! Если и вам суждено задохнуться во всеобъемлющем *пожаре* – никого это не будет заботить, никто вас не поблагодарит, ни одна слеза не прольется из-за вашей гибели» [KM Vulkan 165–166; курсив мой. – *А.П.*]. Неоднократное упоминание огня в связи с идеей «пожертвовать своей бедной жизнью» – что Марсель, в конце концов, и делает, – вполне согласуется с архаическими представлениями о жертвоприношении, поскольку, как отмечает О.М. Фрейденберг, акт жертвоприношения связан с сожжением[2]. Накануне отъезда Марселя в Испанию Марион видит «извергающую огонь гору, вулкан. Тучи копоти, полыхающий пожар…» [KM Vulkan 281]. Поэтому Марсель, который, согласно сюжету, убит в Испании «выстрелом в сердце» [KM Vulkan 357], на символическом языке именно сгорел, что подтверждает жертвенный характер его поступка.

По словам Ганса Шютте, в жертве Марселя «безусловно, есть смысл» [KM Vulkan 355], и смысл он видит в том, что антифранкистские силы «удержали Мадрид»: «Это большое достижение, если подумать, против их проклятого превосходства! Мы отбросили назад наци, и фашистов, и людей Франко, и их иностранные легионы» [KM Vulkan 355], – говорит герой. При этом не меньшую значимость жертва Марселя обретает в контексте биографии Марион.

---

[1] Ю.И. Архипов предлагает видеть в нем «Германию, которая, как лаву, извергла из своих недр многочисленных беженцев» (Архипов Ю.И. Немецкая литература в изгнании // История немецкой литературы: в 5 т. – Т. 5 : 1918–1945. – М., 1976. – С. 442) – такое толкование можно принять только как неосновное. Это во многом справедливо и применительно к версии Л. Винклера, который видит в заглавии романа метафору общеевропейского интеллектуального кризиса (Winkler L. „Die Krise und die Intellektuellen“: Klaus Mann zwischen ästhetischer Opposition und republikanischem Schriftstellerethos // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 54).

[2] Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. – С. 58.

После смерти Марселя Марион, принявшая предложение провести турне в Америке, получает американскую визу – именно на этом ставится акцент в тексте романа, – «как вдова гражданина Марселя Пуаре» [KM Vulkan 374]. Сама по себе смерть Марселя также является немаловажным фактором, повлиявшим на решение Марион покинуть Старый Свет, поскольку после его гибели героиню больше ничто в Европе не удерживает. Если бы Марсель был жив и продолжал воевать в Испании, либо в случае его отказа официально жениться на Марион и дать ей тем самым французское гражданство, героиня пересечь границу между первым «кольцом» и окраиной пространства эмиграции возможности бы не имела. Регистрация брака с Марион и последующая гибель Марселя образуют в совокупности ту жертву, благодаря которой героиня пересекает границу и переезжает в Америку – часть окраинного «кольца». В данном случае переход границы становится возможным благодаря жертве, которую один персонаж приносит в пользу другого – в отличие, например, от случая Давида Дойча, вынужденного ради перехода границы принести жертву лично.

После пересечения границы в жизни Марион происходит ряд событий «компенсирующего» характера. Первым их них становится ее короткий роман с итальянцем Туллио Росси – мойщиком окон из нью-йоркского отеля. Он привлекает Марион по достаточно своеобразным причинам, а именно – потому, что он похож на Марселя: «Откуда у этого юноши такие глаза? <…> Эти глаза – раскрытые, как звезды, под изогнутыми бровями… и детские, и полные печали, и немного сумасшедшие – неужели они никогда меня не отпустят? Ах, Марсель, Марсель… <…> Неужели его лицо действительно имело сходство с другим, которое были потеряно, сгинуло? С детским и гордым, многократно отмеченным неописуемыми приключениями обликом Марселя?» [KM Vulkan 407–408]. Позже Туллио совершает поступок, который еще больше сближает его с Марселем, – отправляется в Европу, чтобы принять участие в организованной борьбе против итальянского фашизма. Это решение он объясняет почти так же, как объяснял аналогичное

решение Марсель Пуаре: «У меня есть задачи, у меня есть обязательства! <…> Я должен ехать в Европу, работать против fascismo: в Италии, возможно, и в Германии. <…> Я должен пожертвовать собой… Требуется жертва…» [KM Vulkan 423]. Марион видит: «Итальянский пролетарий, казалось, копирует парижского интеллектуала» [KM Vulkan 423]. И, хотя жертва Туллио не является жертвой в пользу Марион, в связи с его готовящимся жертвоприношением в тексте романа снова возникает – и вводится в тех же выражениях – вплоть до практически дословного совпадения – образ вулкана: «Разве не качалась под ними комната – это не очень чистая комната в отеле, недалеко от станции Пенсильвания, – так же, как когда-то качалась другая комната, на французском побережье? Она казалась кораблем в открытом море – или, наверное, только маленьким челноком. <…> Опасности – опасности повсюду… О, мы уже потеряны! Какую вину мы навлекли на себя, что приговорены к такому наказанию? У Марион и Туллио был испуганный взгляд, как будто перед ними внезапно разверзлась бездна.

Из бездны поднимались языки пламени, толстыми клубами валил дым, … Это был кратер вулкана.

Страшись, Марион! <…> Ужасен вулкан. Огонь не знает пощады. Вы сгорите, если не будете очень хитрыми и осмотрительными. Почему вы не бежите? Или хотите сгореть? Разве вы одержимы идеей пожертвовать своей бедной жизнью? – Но у вас она только одна! Поберегите ее! Берегитесь! Если и вам суждено задохнуться во всеобъемлющем пожаре – никого это не будет заботить, никто вас не поблагодарит, ни одна слеза не прольется из-за вашей гибели» [KM Vulkan 422–423].

В лице Туллио к Марион в известной степени возвращается погибший Марсель. Беременность, наступившая в результате этой связи, может быть в контексте «компенсирующего» построения данной сюжетной линии прочитана как компенсация того факта, что ее брак с Марселем остался бездетным. Ребенок, родившийся у Марион, действительно демонстрирует

определенное сходство с Марселем Пуаре: «У него будут глаза, ради которых Марион любила двоих – Туллио и Марселя» [KM Vulkan 529]. Кроме того, Марион дает ребенку имя покойного мужа – Марсель. Она убеждена: «Я должна выносить сына, он твой. Я должна родить ребенка. <…> Мы должны рожать детей, я знаю. Чтобы все продолжалось…» [KM Vulkan 454]. С учетом этого можно утверждать, что в ходе своего жертвоприношения Марсель Пуаре не только умирает, но и возрождается, вписывается в цепочку «продолжения», о которой говорит Марион. Марсель «*будет жить дальше в этом мальчике*, который был не его крови: так хотела Марион» [KM Vulkan 509; выделено мной. – *А.П.*]. Это вполне укладывается в архаические представления о роли жертвы. 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[1]. По Г. Башляру, огонь связан с «разрушением» и «обновлением» одновременно, с «инстинктом жизни» и «инстинктом смерти»[2], пребывание в огне – «переход в иное качество»[3]. «Воскресение» Марселя, который на символическом языке именно «сгорел» (то есть умер и родился, уничтожил себя и возродился обновленным), в сыне Марион – появившемся на свет с тем же именем и теми же глазами, – в свою очередь, подтверждает подлинность принесенной героем жертвы; а уверенность Абеля в том, что второй Марсель (в отличие от первого) «будет счастлив» [KM Vulkan 509], позволяет говорить о действии механизмов компенсации: «воскресший» Марсель свободен от тех травм, которые омрачали его жизнь до жертвоприношения.

В контексте перехода границы героиней следует обратить внимание на представление ее автором, ее портрет – и «внешний», и «внутренний». Пока Марион живет в Европе, в ее характере отмечается склонность к «нервозности» [KM Vulkan 229]. После переезда в Америку и в особенности

---

[1] См.: Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. – С. 61.
[2] Башляр Г. Психоанализ огня. – М., 1993. – С. 32.
[3] Там же. – С. 36.

после того, как Марион вышла замуж за профессора Беньямина Абеля и родила сына, она становится другой: «Она чувствовала себя очень хорошо вблизи него [Абеля], он оказывал на нее успокаивающее действие. Ее смех приобрел более мягкие черты» [KM Vulkan 461]. Сравнение Марион в Европе и Марион в США наглядно демонстрирует, что до отъезда она не чувствовала себя комфортно в окружающем ее мире – это находило выражение в особенностях ее «нервозных» реакций на этот мир. Кикжу, путешествующий с Ангелом, отмечает, что в Америке Марион «казалась более тихой, менее истеричной, чем в парижские дни» [KM Vulkan 528]. Университетский городок в Северной Каролине, в котором она в конце концов поселяется, становится для нее «своим» местом, где она перестает находиться в состоянии конфликта с внешним миром. Там она обретает утраченное в результате эмиграции домашнее пространство – дом, в котором, по определению американских дам, было «по-настоящему уютно» – «really cosy» [KM Vulkan 505].

Изменения, происходящие с Марион, имеют еще и гендерное «измерение». В период ее проживания в Европе она демонстрирует взгляды и поведение, присущие тому типу женщин, которых в гендерологии принято квалифицировать как «андрогинов». Для андрогинов характерно «совмещение …маскулинных и фемининных черт»[1]. Марион сочетает в себе соответствующие качества. Уже упомянутые «нервозность» и «истеричность» имеют фемининную природу, поскольку не укладываются в мужскую «норму эмоциональной твердости»[2]. Однако в остальном героиня ведет себя преимущественно как мужчина, поскольку вынуждена жить в неженской ситуации «борьбы… борьбы без конца» [KM Vulkan 166]. Марион позиционирует себя как борца с национал-социализмом, часть «оппозиции против варварства» [KM Vulkan 255], «помогает, пытается образумить или

---

[1] Красова Е.Ю. Андрогиния // Словарь гендерных терминов / под ред. А.А. Денисовой. – М., 2002. – С. 8–9.

[2] Берн Ш. Гендерная психология. – URL: http://psymania.info/gend/bern/sekreti.php (дата обращения: 10.05.2013).

призывает к борьбе» [KM Vulkan 280] и осуществляет свои планы и проекты самостоятельно, с минимумом постороннего вмешательства и помощи. Сомневаясь в своей способности вырастить сына, Марион рассуждает: «Я эмигрантка, странница, борец; я не мать» [KM Vulkan 454]. Марсель в свое время упрекал ее: «Ты слишком деятельная. Для меня у тебя никогда нет времени» [KM Vulkan 157]. Традиционно «для типично мужского поведения характерны активность, агрессивность, решительность, стремление к соревнованию и достижению, способность к творческой деятельности, рассудочность»[1]. Марион много работает и добивается успеха на избранном поприще, что опять же укладывается в мужскую гендерную норму, связанную с достижением успеха в сфере работы и карьеры[2].

Близкие люди, окружающие героиню, неоднократно отмечают присутствие в ней мужского начала. Так, например, до переезда в США основной доминантой ее внешности является чрезмерная худоба [см.: KM Vulkan 229], которая позволяет Абелю сравнить ее с юношей [KM Vulkan 461]. Далее он отмечает, что во взаимоотношениях с людьми Марион играла именно мужскую роль – «любила своих молодых друзей почти так, как мужчина должен любить женщину» [KM Vulkan 461]. Публика, слушающая выступления Марион, воспринимает ее как «антифашистскую Орлеанскую деву» [KM Vulkan 227], ассоциативно связывая ее с Жанной д'Арк, одной из самых известных фигур французской истории, девушкой, которая участвовала в освободительной войне – то есть занималась делом сугубо мужским.

Если в Европе Марион демонстрирует то сочетание маскулинных и фемининных качеств, которое присуще андрогинам, то в «американской» Марион однозначно доминирует женское начало. Закончив свое турне, которое заставляет ее вспоминать о «бродячей, цыганской» жизни в Европе

---

[1] Радина Н.К. Гендерное неравенство // Словарь гендерных терминов / под ред. А.А. Денисовой. – М., 2002. – С. 54.

[2] Берн Ш. Гендерная психология. – URL: http://psymania.info/gend/bern/sekreti.php (дата обращения: 10.05.2013).

[KM Vulkan 425], она не планирует возобновлять выступления и посвящает себя семейной жизни, причем Абель добивается, чтобы в роли жены и матери Марион чувствовала себя более комфортно: «Он должен был пробудить в ней материнскую нежность, чтобы она – прорицательница и амазонка – забыла о гневе и боли» [KM Vulkan 509]. В Северной Каролине Марион становится «очаровательной хозяйкой дома» [KM Vulkan 505]. Быть женой и матерью, иметь центром своих интересов и ценностей дом и семью – эти вещи принято считать составляющими женской гендерной роли[1]. Абель подводит Марион именно к такой смене приоритетов и установок: «Ты еще никогда не позволяла любить себя как женщину – теперь это случается с тобой впервые. <…> Ты все-таки не мальчик – пусть ты и худенькая, как мальчик. Ты женщина – и галоп амазонки не может обмануть никого, кто знает тебя по-настоящему. <…> Ты была слишком активна. <…> Ты родишь ребенка и позволишь мужчине тебя любить» [KM Vulkan 460–461]. Обобщая, можно вывести из всех этих фактов несомненную взаимосвязь гендерной эволюции Марион – от андрогинной к фемининной личности – с осуществленным ею переходом границы. Именно в результате этого перехода Марион из андрогинной личности, «амазонки», «борца» становится женщиной и реализует себя в исполнении женской гендерной роли.

Следовательно, все травмы, нанесенные Марион фон Каммер фактом вынужденной эмиграции и последовавшими за этим событиями, – необходимость играть не вполне подходящую героине роль «борца» [KM Vulkan 454], смерть любимого человека, трудности с документами, подозрительное отношение чиновников [см., например: KM Vulkan 257, 266] – одна за другой «погашены» после переезда в Америку. Пересечение океана становится для Марион не механическим удалением от Европы в гомогенном пространстве, а подлинным переходом границы, разделяющей два качественно разных «кольца» пространства эмиграции; перемещением из

---

[1] Берн Ш. Гендерная психология. – URL: http://psymania.info/gend/bern/sekreti.php (дата обращения: 10.05.2013).

мира мертвых в мир живых, где «немецкие голоса» становятся ей «чужими» [KM Vulkan 419], Германия и связанные с ней события перестают быть релевантными. Прощание с Европой для Марион – это «прощание с могилами» [KM Vulkan 374]. Поскольку, как уже отмечалось, это героиня «живая», «оставшаяся в живых, отъезжающая, …которая начинает что-то новое» [KM Vulkan 374], – к 1937 году она «не может больше выносить Европу», поскольку «здесь было слишком много утрат, слишком много воспоминаний – повсюду. Она уже давно чувствовала: это чересчур много – определенно слишком много. Или и я умру, или я должна начать что-то новое» [KM Vulkan 373].

В этом компенсирующем событийном комплексе не последнюю роль играет факт свадьбы героев, которую можно квалифицировать как подлинную. Абель женится впервые в жизни, и для него свадьба с Марион является тем самым важным поворотом, о котором пишет Фрейденберг и после которого «счастье придет – после такого долгого ожидания»[1] [KM Vulkan 450]. В своем внутреннем монологе Абель проговаривает, что именно свадьба с Марион является ключевым моментом его биографии, в то время как «все, что было до этого, было только подготовкой и долгим упражнением – славная Аннетта, миловидная Штинхен, и немногие другие – я полностью их забыл» [KM Vulkan 450].

Для Марион эта свадьба в еще большей степени представляет собой «действо победы над смертью», по словам Абеля – «вершину [ее] богатой жизни» [KM Vulkan 461], поскольку она дает героине возможность сохранить жизнь еще не рожденному ребенку, в котором должен символически воскреснуть погибший в Испании Марсель Пуаре. (Для сравнения следует отметить, что первый брак героини, поводом к

---

[1] Интересно, что подобный мотив – счастья, которое «нуждается в оттенении страданием, бедой, тоской, нищетой – чем-то, что должно быть преодолено состоянием счастья или переплавлено в него» (у героев-эмигрантов такое преодоление осуществляется в процессе перехода границы и в ходе следующих за ним «компенсирующих» событий), – встречается и в русском варианте эмигрантского романа. – Сыроватко Л.В. Новый Иов: «метафизика счастья» в прозе Гайто Газданова и Бориса Поплавского // Известия Уральского федерального университета. – Сер. 2. Гуманитарные науки. – 2013. – № 4 (120). – С. 232–233.

официальному заключению которого стала необходимость получить французский паспорт, подлинной свадьбой не является и «победы над смертью» в себе не содержит.) Важность свадьбы как механизма компенсации осознается героями, которые приходят к заключению: «Мы делаем то, что правильно» [KM Vulkan 460]. Эпизод свадьбы, который, по А.Ж. Греймасу, «восстанавливает разорванный договор»[1], является в силу этого элементом механизмов «компенсации» в сюжетных линиях обоих героев.

Такое завершение линий Марион и Абеля не в последнюю очередь связано с тем, что они, освободившись от Германии и связанных с ней травм, не собираются туда возвращаться. По словам декана факультета германистики Шнайдера, где работает Абель, они станут «хорошими американцами» [KM Vulkan 465], – и, хотя он и пророчит им возвращение, Абель не намерен покидать Америку даже в случае краха национал-социалистического режима [KM Vulkan 468].

Соответственно, финалом пути героини становится именно связанное с «ликвидацией недостачи» окраинное «кольцо», в котором она обретает свое домашнее пространство. По контрасту с ним вся предшествующая жизнь Марион воспринимается динамично, как «путь»: «Я так долго была в пути…» [KM Vulkan 470]. Смысл этого пути – переход границы (в рамках которого всегда начинается «что-то новое») и следующая за ним ликвидация всех «недостач», а он, в свою очередь, не может произойти только по произвольному желанию героини: он должен быть обусловлен событиями «переломного» характера, локализованными в переломном хронотопе. В случае с Марион (что достаточно характерно для биографий героев немецких эмигрантских романов, переходящих границу) событием порогового характера, которое обеспечивает переход, является жертва, причем не ее собственная, а приносимая другим героем в ее пользу. Испания, где погибает

---

[1] Греймас А.Ж. В поисках трансформационных моделей // Греймас А.Ж. Структурная семантика: поиск метода. – М., 2004. – С. 283.

Марсель, является тем пороговым хронотопом, который обязательно присутствует в комплексе перехода границы.

В Америке, где поселяется Марион, Третий рейх становится только «кошмарным сном», «не имеет реальности», Марион и Абель «совершенно отрезаны от Германии», «не могут больше представить себе атмосферу в Германии» [KM Vulkan 469]. Тем самым героиня избавлена от любых контактов с источником травматичных переживаний ее прошлого, так как она перешла границу и отделена этой границей от «недостач», которые все ликвидированы в новом пространстве.

Интересной особенностью романа «Вулкан» является следующий прием: в одном из заключительных эпизодов появляется Ангел – покровитель эмигрантов (Engel der Heimatlosen), который ставит завершающую «точку» в каждой из благополучно завершившихся сюжетных линий романа. Ангел появившийся в доме Абелей, целует малыша и тем самым ликвидирует последний источник беспокойства героев – плач новорожденного сына: «…ребенок уже улыбался. Близость ангела была ему приятна… <…> С большой радостью он принял взгляд и поцелуй посланника. Ангел лишенных родины благословил и поцеловал ребенка Марион» [KM Vulkan 529].

Итак, в сюжетной линии Марион именно факт перехода границы вызывает к жизни цепочку событий компенсирующего характера, которые симметрично уравновешивают потери героини.

Беньямин Абель. Абель, профессор Боннского университета, вынужден покинуть страну в 1933 году, так как, несмотря на свой профессиональный авторитет, уволен по национальному признаку. Проведя несколько лет в Европе, он получает приглашение от одного из американских университетов и переезжает в Америку, где позже знакомится с Марион, женится на ней и, когда у нее рождается ребенок, дает ему свою фамилию.

Биография героя может быть разделена на несколько этапов. На первом из них он еще демонстрирует центростремительно ориентированные

ценностные установки и скорбит о том, что утратил в связи с вынужденной эмиграцией: «Как много хорошего придется с тоской вспоминать на чужбине: уютные вечера камерной музыки, например, которые Беньямин устраивал в своем домике в Мариенбурге, между Бонном и Кельном» [KM Vulkan 109–110]. Интегрироваться в периферийное пространство, прижиться в выбранной им для проживания Голландии Абель какое-то время не может: «Беньямин Абель был совсем один. Он бродил туда-сюда, как в дурном сне, и снова и снова обдумывал только одно: почему я здесь? Почему я, собственно, нахожусь в этом чужом городе? Ведь я, к сожалению, совсем не голландец – почему же тогда я гуляю по улицам Амстердама? Ах, да, конечно, – напоминал он себе, смутно и печально, – меня вышвырнули из Германии, я не имел права там оставаться…» [KM Vulkan 114].

На следующем этапе герой отказывается от ностальгии по родине и принимает решение больше туда не возвращаться. Его чувства описаны следующим образом: «Но чего ждал Абель? Он считал, что внутренне развязался со страной, которая его выгнала. Как минимум раз в день он говорил себе: я не вернусь в эту страну, даже если меня туда позовут. Я покончил с Германией. <…> Нет, Абель ожидал вовсе не “падения режима”. Он считал дни, потому что рассматривал те жизненные обстоятельства, в которых находился, исключительно как временные. Так продолжаться не могло; так, как сейчас, дела ни в коем случае не могли обстоять вечно» [KM Vulkan 117–118]. Поселившись на первое время в отеле, он отмечает, что «близость “Центральной Станции” была ему утешительна; она была для него символом ни к чему не обязывающего, временного характера его состояния» [KM Vulkan 118]. «Временный» характер ситуации Абеля перекликается с ощущением, присущим многим героям-эмигрантам: так, Анна Траутвайн у Фейхтвангера тоже воспринимает Париж как «промежуточную станцию» [LF Exil 160–161]. Абель задается такими вопросами: «Куда я отношусь? Где моя родина? Где требуются мои услуги? Что я могу сделать с теми способностями, что даны мне богом? Как я их применю?» [KM Vulkan 126].

В качестве одной из возможных альтернатив он рассматривает и такую, при которой «узкий, длинный, покрытый черным лаком ящик станет родиной… <…> Темный автомобиль стоит за воротами и ждет меня» [KM Vulkan 126]. Это позволяет квалифицировать ситуацию Абеля как пороговую, поскольку с Германией он «покончил», а новая стадия в его биографии еще не началась; по сути, в этот «промежуточный» момент своей биографии он делает выбор между жизнью и смертью.

Герой приходит к следующему заключению: «Мне еще нужно кое-что сделать в этом мире, и, наверное, еще найдутся люди, которым я смогу быть полезен!» [KM Vulkan 126]. Отказавшись он ностальгии по Германии, он обретает способность «сконцентрироваться на серьезной работе» [KM Vulkan 126]. Сделав таким образом выбор в пользу жизни и начала нового этапа, Абель окончательно присоединяется к «живым» героям (подобно Марион, которая противопоставлена «лемурам» именно потому, что она живая); он должен выйти из «промежуточного» пространства, перейти границу и обрести пространство «свое» – поскольку Амстердам для него «чужой город», в котором он «совсем один» [KM Vulkan 114] и который в силу этого не воспринимается им как конечный пункт его пути. В «амстердамских» главах неоднократно подчеркивается, что, несмотря на свою внешнюю привлекательность, для эмигранта Абеля это город не-домашний: «Он попытался с помощью книг и фотографий придать своей комнате как можно более жилой вид. Но ему никогда не удавалось почувствовать себя в этом пространстве как дома. Каждый вечер он испытывал страх перед возвращением домой, которое вовсе не было никаким “возвращением домой”» [KM Vulkan 119]. Абель живет в Амстердаме, «не чувствуя себя в нем “дома”» [KM Vulkan 129]. «Внутренне развязавшись» с Германией и не обретя замены утраченному домашнему пространству, герой готов двинуться дальше и перейти границу, однако, как уже отмечалось, переход не может случиться произвольно, в силу одного только желания героя. Чтобы переход стал возможен, он должен быть подготовлен событиями «порогового»

характера.

Здесь следует обратить внимание на то, что спасительный отъезд из Германии не проходит для Абеля безболезненно, поскольку там остается Аннетта Леманн – женщина, с которой он состоял в связи в течение многих лет. После его отъезда она сначала периодически посылает ему письма, содержание которых постепенно начинает вызывать у него недоумение: «Аннетта Леманн уверяла своего старого друга, что он не может даже представить, какие подъем и радостное воодушевление чувствуются сейчас в “новой Германии”. Да, милая старая Аннетта действительно написала: “в новой Германии”…» [KM Vulkan 127–128]. Процесс роста симпатий Аннетты к национал-социалистическому режиму, который находит выражение в этих письмах, завершается ее браком с «убежденным национал-социалистом» [KM Vulkan 361]. Абель комментирует известие об этом так: «Жива ли еще Аннетта, которую я помню? Другая, чужая гуляет теперь по улицам Кельна, под руку со своим прокурором. <…> Бездна лежит между мной и ими, бездна между мной и Аннетой…» [KM Vulkan 361]. Он по своей инициативе прекращает вести с ней переписку [KM Vulkan 361] – и, смирившись с потерей подруги, которая для него практически умерла (поэтому он и сомневается, что она еще жива), тем самым отдает ее миру мертвых и остается «совсем один» [KM Vulkan 361]. В силу этого его логика в значительной степени повторяет логику фольклорного героя, которому, чтобы вернуться в мир живых, нужно преодолеть препятствие, а для этого он должен что-нибудь этому препятствию дать[1]. Подобным же образом Абель не могут перейти границу произвольно, только по своему желанию: он должен что-то отдать, и этим «выкупом» становится для него отказ от Аннетты, которую он оставляет миру мертвых.

Тогда же, когда Абель узнает о ее замужестве и смиряется с ним, в тексте романа настойчиво подчеркивается, что кризисы, связанные с приступами тоски по родине, у героя «теперь преодолены» [KM Vulkan 360]:

---

[1] См.: Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – М., 2002. – С. 154–155.

«Он больше не хотел в Германию; его отношения с родиной разрешились» [KM Vulkan 360–361]. В момент «уплаты» этого выкупа Абель начинает чувствовать себя «полным нерастраченных сил и свежим, при всей горечи» [KM Vulkan 361] и «решительно настроенным не погибать» [KM Vulkan 361]. Именно после отказа от Аннетты и повторного проговаривания желания жить и нежелания возвращаться в Германию – практически сразу – герой получает и принимает предложение поработать в одном из университетов США. Для эмигранта Абеля Америка является абсолютно «иным» на фоне Европы пространством, что находит свое выражение в полярных ситуациях, в которые он попадает, соответственно, в Европе и США. В Голландии, проживая в пансионе «Huize Mozart», Абель вынужден терпеть соседство наци – Феликса Вольфритца, брата хозяйки, который каждое утро включает немецкий государственный гимн. При попытке договориться с Вольфритцем об ограничении громкости звучащего по радио гимна Абель сталкивается с оскорблениями и защитить себя, хотя и находится уже за пределами рейха, не может. В США он тоже сталкивается с немцем, выказывающим сочувствие национал-социалистическому режиму, – это происходит во время визита Марион фон Каммер в университет, где работает Абель. Профессор выступает в защиту Марион и говорит следующее: «Если кто-то и имеет право порицать и жаловаться на вырождение и духовно-политическое падение Германии, то это она, поскольку сама она является лучшей Германией. И тут является этот господин из Берлина, чтобы злобно допрашивать нас: а в России дела обстоят лучше? Оставим открытым вопрос, лучше или хуже идут дела в России…» [KM Vulkan 438], – этой отповедью Абелю удается заставить молодого немца прекратить агрессивные споры с Марион. Здесь мы наблюдаем моделирование образов двух качественно разных «колец» пространства эмиграции с помощью создания диаметрально противоположных ситуаций, когда в ситуации конфликта со сторонником наци профессор в одном случае оказывается слабой, а в другой – сильной стороной в этом конфликте.

Соответственно, осуществляемое Абелем перемещение из одного пространства в другое, принципиально «инаковое» по отношению к первому, можно квалифицировать как подлинный переход, который уже во время пересечения океана дает ему «лучшие дни – лучшие за долгие годы», которыми он «наслаждался, час за часом» [KM Vulkan 390–391]. Подобно Марион, Абель осознает переезд в США как новое начало, при котором все предыдущие события – «уже история; часть, отрезок истории моей жизни, глава из моей биографии. А что начнется теперь?» [KM Vulkan 391]. И далее – «Разве мне не следует радоваться тому, что в этой стране начинается что-то новое для меня?» [KM Vulkan 399]; «Здесь мне дают шанс – нам дают здесь шанс. Я должен его использовать, я должен быть за него благодарен. Здесь уместен разумный градус оптимизма, воля к будущему… Депрессия определенно преодолена. Пусть жизнь в Америке начнется» [KM Vulkan 400]. Право осуществить такой переход, при котором прошлое с его травмами станет неактуальным, Абель получает благодаря выкупу; соответственно, выкуп, как альтернатива жертвоприношению, является составляющей сюжетно-пространственного комплекса пересечения границы.

Как и в случае с Марион, акт перехода границы становится толчком к тому, чтобы понесенные Абелем потери были скомпенсированы. Главными из этих потерь являются любимая работа и отношения с дорогой ему женщиной, которые он вынужден отдать в качестве выкупа. В США герой получает постоянное место в университете в штате Северная Каролина, что позволяет ему поселиться там насовсем и обрести тем самым потерянное «свое» место. Вместо же той привязанности, которой герой вынужден был пожертвовать, он получает Марион фон Каммер, на которой женится и сыну которой дает свою фамилию. В браке оба они обретают счастье, которого у них не было в Европе, – становятся «связанными воедино» и ощущают свою жизнь как «полную смысла» [KM Vulkan 450]. Такой вывод напрашивается при сопоставлении того, как описаны любовь Марселя и Марион/отношения Абеля и Аннетты, с одной стороны, и Абеля и Марион – с другой:

- «Опасности – опасности повсюду… О, мы уже потеряны! Какую вину мы навлекли на себя, что приговорены к такому наказанию?» [KM Vulkan 165] – Марион и Марсель;
- «Страшитесь, Марион и Марсель! Ужасен вулкан. Огонь не знает пощады. <…> Почему вы не бежите? Или хотите сгореть?» [KM Vulkan 165] – Марион и Марсель;
- «…его присутствие компрометировало и ее, Аннетту. …она отдалялась от него, избегала показываться с ним на людях» [KM Vulkan 111] – Абель и Аннетта;
- «Мне суждено счастье – кто бы подумал! [KM Vulkan 460] – Абель и Марион.

В этом компенсирующем событийном комплексе не последнюю роль играет факт свадьбы героев, которая, как уже отмечалось, является подлинной «победой над смертью». В своем внутреннем монологе Абель проговаривает, что именно свадьба с Марион является ключевым моментом его биографии, в то время как «все, что было до этого, было только подготовкой и долгим упражнением – славная Аннетта, миловидная Штинхен, и немногие другие – я полностью их забыл» [KM Vulkan 450].

Наконец, с переездом в Америку, покидать которую Абель не планирует даже в случае краха национал-социализма, связана ликвидация еще одной травмы Абеля, обусловленной формированием в Германии национал-социалистического режима. Толчком к отъезду стало его увольнение из университета, организованное профессором Безенкольбом; в третьей главе третьей части романа этот персонаж упоминается снова: «Безенкольб осведомлялся у Шнайдера, нет ли у известного старого германиста каких-либо шансов в Штатах. В почти смиренных выражениях он просил о протекции. Он был сыт по горло режимом наци, разочарован и озлоблен. <…> “Я представлял себе это по-другому. В Фёлькишер Беобахтер появились нападки на меня – потому, что я недостаточно жестко критиковал Гете за его мягкую позицию во время освободительной войны. <…> Я хочу

уехать”» [KM Vulkan 465–466]. Ликвидация травмы, нанесенной Абелю, происходит практически симметричным образом: газетные нападки использовал против него Безенкольб, чтобы изгнать конкурента из университета и вообще из рейха, и газетные же нападки побуждают думать об эмиграции самого Безенкольба.

В связи с этим можно утверждать, что именно факт перехода границы Беньямином Абелем вызывает к жизни цепочку событий компенсирующего характера, которые симметрично уравновешивают потери героя.

Давид Дойч. Эмигрантская биография Давида выглядит следующим образом. Как и многие другие немецкие евреи, он вынужден в 1933 году покинуть страну, так как дальнейшее проживание там является для него слишком опасным. Прибыв в Париж вместе с другими героями (Марион фон Каммер, Мартином Корелла и мамашей Швальбе), он продолжает там свою научную деятельность и пишет работы по социологии немецкой эмиграции. Через несколько лет, разочаровавшись в своей научной работе и жизни в Париже, Давид проходит переподготовку и готовится к отъезду во французские колонии, где ему предоставлена работа.

Переподготовка Давида происходит в «Umschulungs-Lager» – «лагере, где еврейская интеллигенция проходит обучение на сельскохозяйственных работников или ремесленников» [KM Vulkan 479], располагающемся в Дании и организованном его пожилым покровителем Натаном. О своей деятельности Натан рассказывает следующее: «Но эта большая работа не совсем уж тщетна! Иногда мы получаем подтверждение того, что она имела смысл. Какой-нибудь молодой человек пишет нам – из Аргентины, или Палестины, или Новой Зеландии, – и сообщает, что дела у него идут хорошо, у него есть дело. Это мы отправили его туда. Мы дали ему возможность кое-чему научиться здесь и помогли найти место в далекой стране. И теперь он помнит там о нас… Это приносит радость!» [KM Vulkan 372]. В число людей, которым Натан помогает перейти границу и переместиться в окраинное «кольцо» пространства эмиграции, попадает и Давид Дойч.

Первоначально он предполагает освоить профессию столяра, но оказывается, что для такой работы его физических сил недостаточно [KM Vulkan 531]. В связи с этим Давид меняет свои планы и становится часовщиком, что комментируется в романе следующим образом: «Для этого нужно больше интеллекта и меньше мускулов, чем для столярного дела. Теперь Давид умеет разбирать и собирать часы – тонкое искусство» [KM Vulkan 531]. Здесь явно подчеркнута адекватность героя той новой роли, которую он на себя берет: он действительно наделен требуемым для выбранной профессии «интеллектом». Освоение нового дела становится для Давида путем к обретению «своего» места в окраинном поясе пространства эмиграции. Соответственно, организованный Натаном лагерь может быть квалифицирован как пороговый хронотоп. О пороговом характере данной пространственной единицы свидетельствуют, среди прочего, изменения в портрете героя. До поездки в лагерь во внешности Давида доминируют следующие черты:

– *auffallend bleich und mager; über seinem Gesicht, das wie aus Wachs gebildet schien, stand das schwarze harte Haar aufrecht* – «необыкновенно бледный и худой; над его лицом, которое, казалось, сделано из воска, торчком стояли жесткие черные волосы» [KM Vulkan 13];
– *Auf seinem geisterhaft bleichen, wächsernen Gesicht* – «на его призрачно бледном, восковом лице» [KM Vulkan 100];
– *…mit den dünnen, nicht eigentlich hageren, aber wie aus einer gewichtslosen, unirdischen Materie gebildeten Fingern…* – «тонкими, не то чтобы худыми, но как будто сделанными из невесомой, неземной материи пальцами» [KM Vulkan 100];
– *das leuchtend bleiche Gesicht* – «мерцающе бледное лицо» [KM Vulkan 106];
– *…David Deutsch, der seinen soziologischen Studien nachging, erschreckend bleich war…* – «Давид Дойч, который предавался своим

социологическим штудиям, был пугающе бледным…» [KM Vulkan 376].

Из приведенных фрагментов видно, что основной акцент во внешности героя делается на его «призрачной» бледности, придающей ему сходство с мертвецом. «Восковое», то есть белое лицо героя указывает на его связь с мертвыми, поскольку в мифологической традиции белый – «цвет потусторонних существ»[1]. «Символически негативный аспект»[2] белого (в тексте Манна – «воскового») цвета связан с тем, что «призраки во многих культурах представляются в виде белых фигур …соответственно как нечто обратное тени»[3]. В «Словаре символов» М.В. Адамчика в связи с белым цветом отмечается, что «такая его разновидность, как мертвенно-белый, несет выраженную негативную оценку, соотносясь со смертью и луной»[4]. «Пальцы из невесомой, неземной материи» тоже работают на создание образа человека, находящегося на границе живого и мертвого мира, наделенного чертами как живого, так и мертвеца или призрака. Это вполне укладывается в общую для немецких эмигрантских романов тенденцию к символическому отождествлению эмигрантов с мертвыми. А после прохождения рубежного пространства Давид, готовящийся покинуть Европу, описывается уже в несколько иных выражениях – подчеркивается, что герой имеет «хрупкие пальцы – подвижные и нежные пальцы часовщика» [KM Vulkan 533]. Как уже отмечалось выше, такой портрет свидетельствует об адекватности героя его новой профессиональной роли, то есть – в расширенном понимании – о его интеграции в мир живых. Случай Давида демонстрирует выраженное сходство с аналогичными моментами биографии героев-эмигрантов у Ремарка и Фейхтвангера, для которых переход границы и перемещение в окраинный пояс пространства эмиграции становились выходом из мира мертвых в мир живых.

---

[1] Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – М., 2000. – С. 147.
[2] Бидерманн Г. Белый (цвет) // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М., 1996. – С. 26.
[3] Там же.
[4] Адамчик М.В. Цвет // Адамчик М.В. Словарь символов. – Минск, 2010. – С. 204.

Отдельного внимания заслуживает осуществляемая Давидом в процессе этого перехода смена деятельности. В Париже он пишет ряд работ, представляющих собой попытку осмысления феномена немецкой эмиграции, и пытается прогнозировать ее ближайшее будущее. Позже он разочаровывается в своей научной работе и отказывается от продолжения своих исследований.

Чтобы попасть в «Umschulungs-Lager», освоить новую профессию и перейти границу, Давиду приходится отказаться от своей научной деятельности. Сам он комментирует свое решение так: «Я просто больше не выношу этого разговора в режиме монолога, этого говорения в безвоздушной пустоте… Потому что мы ведь действительно говорим в пустоту, никто нас не слушает, и это так… постыдно… События идут своим ходом – своим страшным ходом, – и мы на них никак не влияем. Я часто чувствую себя таким отчужденным от реальности, таким выброшенным из действительной жизни, изолированным, одиноким… <…> Простая жизнь будет спасением. Отказаться от духовного высокомерия, подчиниться порядку, работать – работать руками – вот это спасение» [KM Vulkan 481]. Научная работа, связанная с социологическим изучением сообщества эмигрантов, становится той жертвой, которую герой приносит ради обретения «своего» места в окраинном поясе пространства эмиграции. Когда он сообщает о своем решении, то делает это «с большой грустью, как мать, которая вынуждена признаться: я больше не люблю своего ребенка» [KM Vulkan 480], – то есть герой действительно жертвует дорогими и важными для него вещами. Такое жертвоприношение Давида вполне согласуется с концепцией лагеря, цель которого состоит именно в адаптации «еврейской интеллигенции» к практической жизни и их трудоустройстве «где-то в мире – в Австралии, или в Аргентине, или на Аляске – все равно где» [KM Vulkan 482], что дает им возможность «оставить Европу позади, преодолеть ее ставшую плоской проблематику; …кормить жену и ребенка, работать на семью, как крестьянин, как деревенский ремесленник» [KM Vulkan 482]. Принесение в

жертву деятельности и образа жизни «интеллектуала» – необходимое условие перехода границы, который осуществляется путем прохождения через рубежное пространство лагеря. Можно сказать, что в этом переломном хронотопе символически умирает «интеллектуал», занятый делом достойным, но интересным только ему, и рождается человек «практический», занимающий определенную нишу в социуме благодаря своей профессии и тем самым интегрированный в него.

Отъезд во французские колонии и кардинальная смена образа жизни означают для Давида обретение покоя: «“Кроме того, я невообразимо тоскую по покою”. Его утомленный взгляд и напряженная улыбка показывали, насколько сильна была его потребность в покое. “Но ведь где-то должно быть тихо… <…> Где-то посреди дикой, чистой местности – в воздухе, который еще не отравлен шумом пропаганды и ложью политики. <…> Местность, которая должна стать мне родиной, может быть даже пустынной; но я требую от нее невинности, как от женщины. Великий дар, который я вымаливаю у нее, называется тишиной…”» [KM Vulkan 483]. Сама по себе уверенность Давида в обретении покоя за пределами Европы уже позволяет говорить о том, что переход границы и отъезд из Европы обладают для него статусом «ликвидации недостачи», освобождают от травм «немецкого» и «европейского» прошлого. Однако в данном случае важна еще и метафора соединения с той землей, где будет проживать Давид, как с женщиной: «Я требую от нее невинности, как от женщины» [KM Vulkan 483]. Это позволяет говорить о заложенной здесь «свадебной» символике, так как земля в мифологической традиции «ассоциируется с женским началом»[1], а логично вытекающие из осуществляемого Давидом сравнения себя с крестьянином [KM Vulkan 482] «пахота, сев, сбор урожая – все земледельческие циклы – у всех народов связаны с брачной символикой»[2]. «В древности у земледельческих народов вступление царя во владение какой-либо страной

[1] Адамчик М.В. Земля // Адамчик М.В. Словарь символов. – Минск, 2010. – С. 57.

[2] Щербинина О.Г. Символы русского эроса // Щербинина О.Г. Символы русской культуры. – Екатеринбург, 1998. – С. 72.

воспринималось как бракосочетание царя с пахотной землей»[1]. В сакральном пространстве и времени физиологический акт, по словам М. Элиаде, является «таинством», «приобщением к священному»[2]. Ю.М. Лотман, комментируя архаический сюжет умирающего и воскресающего бога, отмечает: «Молодой герой утверждал себя половым актом с вечной женственностью»[3], – в данном случае герой романа, подобно воскресающему богу или царю в ритуале, намерен точно так же соединиться с землей и этой «свадьбой» «восстановить разорванный договор». Более того, ритуал коронования (в том числе в форме соединения с землей) связан с обновлением мира и «повторяет космогонию», «является по сути повторением сотворения мира»[4]. Соответственно, ожидаемое соединение Давида с землей, которую он намерен считать «своим» пространством, – это кардинальное обновление частного мира героя, который создает новый космос взамен утраченного.

В немецком эмигрантском романе переход границы в принципе является важной составляющей «компенсирующего» сюжетного комплекса, и линия Давида в романе «Вулкан» не является исключением. При этом завершение сюжета Давида включает в себя еще один интересный элемент. Уже после прохождения обучения и получения места в лагере Давид перед отъездом проводит один день в Париже, где прощается с друзьями по эмиграции. В кафе, где они сидят, заходит группа агрессивно настроенных молодых людей, которые, увидев Давида и его покровителя Натана, оскорбительно высказываются в адрес евреев и тем самым провоцируют конфликт, который с большой долей вероятности может закончиться вмешательством полиции и срывом планов Давида на отъезд из Европы. Согласно же логике сюжета, основанного на комплексе перехода границы, после жертвоприношения и успешного прохождения «переломного» хронотопа переход должен непременно завершиться прибытием героя в «свое» место в другом «кольце»

---

[1] Альбедиль М.Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь. – СПб., 2002. – С. 82.

[2] Элиаде М. Священное и мирское. – М., 1994. – С. 19.

[3] Лотман Ю.М. Смерть как проблема сюжета // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 19974. – С. 419.

[4] Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 2005. – С. 45.

пространства эмиграции; при наличии первых двух элементов третий должен присутствовать обязательно. Поэтому К. Манн прибегает к следующему приему: в тот момент, когда Давид готов закричать и спровоцировать драку, появляется невидимый ему ангел (Engel der Heimatlosen, покровитель эмигрантов), который прикрывает ему рот и заставляет сдержать крик. «Он закрыл ему рот своей плоской рукой. Он не хотел, чтобы Давид закричал. Крик только осложнил бы все» [KM Vulkan 533]. Появление ангела, устраняющего случайно возникшее препятствие и обеспечивающего окончательную реализацию закономерной последовательности перехода границы, становится последней «точкой» в сюжетной линии Давида.

Профессор Самуэль. Одним из периферийных персонажей романа «Вулкан» является профессор Самуэль – ученый и живописец, вынужденный эмигрировать из Германии после установления там национал-социалистического режима. Когда в первой главе первой части романа герои-эмигранты собираются в кафе в районе Монпарнаса, Самуэль рассказывает, как долгий период его «бродяжнической жизни» [KM Vulkan 36] завершился обретением места работы в Берлине и статуса «почтенного профессора» [KM Vulkan 36]. Но после событий 1933 года этот период жизни заканчивается, и Самуэль описывает свое существование в таких выражениях: «И вот я снова сижу здесь, как сорок лет назад, – ничем не отягощенный. Все мое имущество – это чемоданчик, в котором лежат десять французских и пять немецких книг, фланелевый костюм, неглаженый смокинг, зубная щетка, альбом для рисования, двенадцать карандашей и пара тюбиков с краской. Именно так сорок лет назад я уже бродил по миру» [KM Vulkan 36].

Отъезд Самуэля из Третьего рейха и начало нового этапа странствий свидетельствуют о том, что Берлин не стал конечной точкой перемещений, «своим» пространством для героя. Соответственно, чтобы обрести «свое» пространство, он должен сначала покинуть чужое, то есть перейти границу.

Таким переходом становится для Самуэля переезд в Палестину – перемещение из Европы в другую часть света. Это событие может быть

квалифицировано как подлинный переход, поскольку Палестина представляет собой «иное» на фоне Европы пространство, где, как надеется Самуэль, может сформироваться «новая элита» и появиться «новая красота» [KM Vulkan 491], на фоне Европы это «становящийся мир» [KM Vulkan 491].

Именно в Палестине Самуэль создает свое главное произведение – картину «Молодая арабская девушка с белыми цветами», подобно тому как у Зеппа Траутвайна переход границы связан с созданием симфонии «Зал ожидания», его главного музыкального произведения. Самуэль работает над своей картиной «не торопясь и с наслаждением, все больше влюбляясь в детали, все более очаровываясь прелестью цвета. Временами он думает: “Молодая арабская девушка с белыми цветами” будет, наверное, моей последней картиной. В любом случае, она у меня самая прекрасная. Я нахожусь на вершине – и это, возможно, означает, что я близок к своему концу. После пятидесяти лет упражнений, после тренировки, которой была моя долгая жизнь художника, я наконец начинаю понимать, что такое цвета… Когда ты это понимаешь, ты создаешь свою самую прекрасную картину» [KM Vulkan 489]. Успешное завершение творческого замысла происходит у героя благодаря тому, что он делает ценностный выбор, не противоречащий аксиологическим ориентирам пространства эмиграции: когда Зигфрид Бернхайм едет в Вену, «профессор Самуэль тоже был приглашен сопровождать его; но он не верил в стабильность австрийского правительства и предпочел принять другое приглашение – в Палестину. “Я не хочу пережить еще и третье фашистское вторжение, после того как я видел их в Германии и в Испании”» [KM Vulkan 375]. В итоге Самуэль, для которого «окраинная» Палестина оказывается более привлекательной, чем «периферийная» Австрия, выживает, поселяется в «прекрасном» [KM Vulkan 489] городе Иерусалиме и успешно реализует свои творческие замыслы, а Бернхайм убит сразу после присоединения страны к Третьему рейху.

Что касается событий, сопровождающих переход границы у героя, то здесь обращают на себя внимание два момента. Во-первых, он вспоминает о

следующем эпизоде в Европе: «На Майорке фашисты поставили меня к стенке – из чистого озорства, чтобы посмеяться над гримасами, которые я буду строить» [KM Vulkan 490]. В этот момент герой вынужден был пережить ожидание смерти. Во-вторых, Самуэль воспринимает Иерусалим следующим образом: «Я думал: здесь разворачивается что-то совершенно новое, новое рождение, многообещающий ренессанс расы; у молодых евреев …нет боязливого взгляда, сгорбленной походки; они смело глядят вокруг себя, высоко держат голову, новое самосознание дает им новое достоинство» [KM Vulkan 489]. То, что Самуэль чувствует себя сопричастным «новому рождению» своей нации, логически вытекает из того факта, что он пережил в Испании собственную смерть. Герой символически умер и родился заново – этот комплекс пороговых событий сделал возможным подлинный переход границы и логически вытекающие из него укоренение в окраинном пространстве и создание своего главного произведения.

По такому же принципу выстроены сюжетные линии многих персонажей немецкого эмигрантского романа, которые либо приносят жертву (или в их пользу приносит жертву кто-то другой), либо платят выкуп, либо осуществляют месть и тем самым ликвидируют препятствующие переходу невыполненные обязательства – и благодаря этому успешно проходят через пороговый хронотоп и присоединяются к миру живых. Однако в «Вулкане» обширно представлена и другая категория персонажей, которые из свойственного героям-эмигрантам промежуточного состояния между жизнью и смертью переходят в мир мертвых.

Тилли фон Каммер. Тилли – сестра Марион фон Каммер – поселяется вместе с матерью в Цюрихе. В целом ей удается относительно благополучно устроиться в Швейцарии: она находит работу (служит секретарем господина Оттингера, который диктует ей свои мемуары), ей удается решить проблему с паспортом путем фиктивного брака с отставным майором из Венгрии. Но при этом Тилли не чувствует себя счастливой. Она встречает прибывшего в Швейцарию из Чехии Эрнста – друга Ганса Шютте, с которым долгое время

переписывалась. Беременность, наступившую в результате их короткого романа, Тилли прерывает и вскоре, мучаясь от физической и душевной боли, принимает смертельную дозу снотворного.

Роман с Эрнстом связан как для него, так и для Тилли с надеждами на обновление. «Тилли смотрела в равномерно падающую, стекающую, журчащую воду. “Это как потоп”, – тихо сказала она. А Эрнст добавил: “Он должен все смыть – все унести. Нужно затопить всю эту гадость, ничего другого она не заслуживает. <…> Остаться должны только мы – только мы двое!”» [KM Vulkan 204]. Но при том, что потребность в кардинальном обновлении жизни (а потоп, упоминаемый героями, в принципе связан с обновлением космоса, концом света и новой космогонией[1]) и освобождении от травм прошлого у Тилли присутствует, она не сопровождается никакими событиями – ни объективными, ни «внутренними», – которые могли бы обеспечить удовлетворение этой потребности. Если говорить о душевной жизни самой героини, то она не может, подобно Беньямину Абелю, психологически «покончить с Германией» [KM Vulkan 117], так как с этой страной ее связывает скорбь о ее бывшем женихе Конни, попавшем в концентрационный лагерь (она даже едет на три дня в Берлин, предпринимая тщетную попытку ему помочь или хотя бы его увидеть). Незадолго до самоубийства Тилли констатирует, что испытывает «тоску по родине» – *Heimweh* [KM Vulkan 292]: нежелание жить дальше и мечта о возвращении на родину оказываются двумя проявлениями одного и того же психологического комплекса.

Неспособность психологически «отвернуться» от Германии говорит о том, что ценности Тилли не соответствуют аксиологии пространства эмиграции, в рамках которого наивысшей ценностью обладает максимальное удаление от расположенного в центре темного мира. Тилли не предпринимает никаких усилий, чтобы покинуть Европу и двинуться дальше. Отсутствие у нее этого стремления имеет своим неизбежным следствием то,

---

[1] См.: Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 2005. – С. 56–57.

что границу она не пересекает, в переломный хронотоп не попадает и те компенсирующие события, которые в нем локализованы, в биографии Тилли отсутствуют. Теоретически рождение ребенка могло бы стать фактором «ликвидации недостачи» в сюжетной линии героини – именно так и происходит у Марион фон Каммер, которая начинает новую, счастливую жизнь в Америке и в сыне которой символически воскресает принесший себя в жертву Марсель Пуаре. Ситуация Тилли – подлинно пограничная, причем она сама это осознает: «Значит, не вышло того большого счастья, о котором мы мечтали детьми, и с маленьким счастьем тоже ничего не получилось. Только очень много боли было нам отведено. Но все должно иметь свою границу. Я у границы. Я больше не могу. …я даже немного радуюсь тому, что умираю» [KM Vulkan 292]. Героиня попадает в пороговую ситуацию и, по ее собственным словам, находится «у границы» – но перейти эту границу не может и не хочет, предпочитая умереть. Объясняя свое решение в письме к сестре, она прибегает к аргументам того же порядка, что и Абель, когда делает выбор в пользу жизни и продолжения центробежно ориентированного пути. Абель рассуждает следующим образом: «Мне еще нужно кое-что сделать в этом мире, и, наверное, еще найдутся люди, которым я смогу быть полезен!» [KM Vulkan 126]; Тилли в письме к Марион объясняет: «Тебе многое нужно сделать на этой земле, Марион. Мне больше на этой земле делать нечего» [KM Vulkan 293].

Аналогичным образом в романе «Изгнание» для Зеппа и Ганса Траутвайнов попадание в переломный хронотоп служит толчком к переходу границы и перемещению в мир живых, а Анна Траутвайн границу не переходит и воссоединяется с миром мертвых. Подобно тому как Анна, умирая, чувствует себя счастливой, Тилли перед смертью «совсем не горько» [KM Vulkan 293], а мертвой она выглядит «такой прекрасной и спокойной, как ангелочек» [KM Vulkan 298]. После смерти Тилли «избавлена и свободна» [KM Vulkan 300]. Как и Анна, Тилли своей смертью символически возвращается в прошлое – в «прекрасный старый дом» и сад своего детства

[KM Vulkan 294], то есть воссоединяется с уже не существующей Германией до постигших ее исторических катаклизмов. Этот мотив повторяется в романе и в связи с одним из периферийных персонажей – мужем Анны Николаевны Рубинштейн. Когда он умер, «для него это, похоже, было избавлением; он становился все меланхоличнее, тоска по родине делала его больным… <…> В последние часы он говорил только о матушке России. <…> “Теперь я наконец-то могу вернуться”, – снова и снова говорил он» [KM Vulkan 433]. Здесь «тоска по родине» (в данном случае – России), препятствующая успешной интеграции в новое пространство, прямо уравнивается с болезнью, а ее удовлетворение изображается как возможное только через смерть: умереть = вернуться на родину.

Сюжет Тилли демонстрирует тем самым сходство с сюжетными линиями других «центростремительных» героев, среди которых нас интересует в первую очередь Анна Траутвайн из романа Л. Фейхтвангера «Изгнание» с ее подробно разработанной мотивацией самоубийства. У Анны этот поступок однозначно связан с ностальгией по утраченной родине и с нежеланием двигаться дальше к окраинам пространства эмиграции. Обе героини имеют центростремительно ориентированную систему ценностей и одержимы маркируемой как болезнь «тоской по родине»; ни один из элементов компенсирующего сюжетного комплекса (прохождение через переломный хронотоп и переход границы, жертва или выкуп, освобождение от травм прошлого, ликвидация всех возникших «недостач», компенсация смерти новым рождением и т.п.) в биографии Тилли не присутствует. Соответственно, потребность героини в кардинальном обновлении жизни не удовлетворена, вследствие чего она из характерного для героев-эмигрантов промежуточного состояния между жизнью и смертью переходит в мир смерти.

Зигфрид Бернхайм. В число героев, которые не пересекают границу и в итоге терпят провал, попадает банкир Зигфрид Бернхайм. В первые годы эмиграции он, напротив, производит впечатление одного из наиболее

успешных эмигрантов: «По нему было видно, что даже постигший его удар судьбы – потеря дома и родины, эмиграция – ни в коей мере не мог поколебать его солидное внутреннее равновесие. Свой гостеприимный дом в Грюневальде он вынужден был покинуть в большой спешке – потому что наци ненавидели его не только как богатого еврея, но и как покровителя художников и политиков левых убеждений, – но чем ему это мешало? Мешало очень слабо, практически никак» [KM Vulkan 36–37]. Но, даже с учетом благополучной жизненной ситуации Бернхайма в период его жизни за пределами Третьего рейха, нельзя говорить ни о каком соответствии его системы ценностей «вывернутой» аксиологии пространства эмиграции. Бернхайм так и остается «добрым католиком и патриотом Австрии» [KM Vulkan 493], его мучает ностальгия по всему, что связано с покинутым немецко-австрийским пространством. В парижском кафе он предлагает собравшимся там эмигрантам заказать «жареные колбаски, потому что они напоминали ему о родине» [KM Vulkan 37]. Попытка Бернхайма поддержать разговор с Марселем Пуаре по-французски успеха не имеет [KM Vulkan 37], то есть языковой интеграции в новое пространство у героя опять же не происходит.

Роковой ошибкой Бернхайма становится приезд в Вену накануне присоединения Австрии к Третьему рейху. Там он обнаруживает, что его «влиятельные друзья были арестованы или уже уехали, многих из них убили, все они считались теперь предателями отечества, потому что они служили своему отечеству, как могли и по совести» [KM Vulkan 493]. Бернхайм «наконец понял с ужасом: я снова просчитался, все еще раз пошло наперекосяк» [KM Vulkan 493]. В итоге Бернхайм убит при попытке добраться до консульства, чтобы оформить бумаги на выезд из страны, – он намерен бежать в Лондон. Герой осознает необходимость максимального удаления от центральной зоны пространства эмиграции слишком поздно, его ностальгия по всему немецкому (или, с учетом особого отношения к Австрии, скорее немецкоязычному) и центростремительно ориентированная

система ценностей делают для него спасение и выход в мир живых невозможным.

Мартин Корелла. К числу «неуспешных» героев можно отнести и Мартина Корелла, приехавшего в Париж вместе с Марион, Давидом и мамашей Швальбе. На фоне всех этих героев Мартин смотрится достаточно контрастно. Марион разворачивает активную деятельность по антинацистской пропаганде, Швальбе открывает небольшой ресторан, служащий местом встречи эмигрантов, Давид пишет труды по социологии эмиграции – Мартин же пытается посвятить себя литературному творчеству, но, имея интересные замыслы, не может их реализовать из-за недостатка организованности.

Сюжетная линия Мартина демонстрирует выраженную взаимосвязь с оппозицией мертвое/живое, что дает выход на одну из обнаруженных нами ранее закономерностей перехода границы, а именно – на изображение перехода как выхода героя-эмигранта из мира мертвых в мир живых.

Поселившись в Париже, Мартин сначала чувствует себя там комфортно, но через некоторое время осознает: «Я испытываю томление по Берлину. У меня тоска по дому, по берлинским улицам, по паре заведений и паре людей, и даже, вероятно, по старикам Корелла… Я ведь действительно привык к ним за все эти годы, хотя они страшно действовали мне на нервы. Было очень приятно иметь рядом с собой людей, которые всегда о тебе заботятся. Человек нуждается в этом, это укрепляет его чувство собственного достоинства» [KM Vulkan 92]. Чуть позже герой уточняет собственные ощущения: «Нет, в Берлине я жить не хочу. Там отвратительно. Я рад, что мне больше не нужно видеть этот город. Тоски по родному городу у меня точно нет. Я тоскую по своему собственному детству. Я хочу снова играть в бабки или крокет с Марион в саду, и выслушивать брань отца по поводу того, что я опоздал домой к ужину. Какие это были хорошие времена! По ним я и тоскую…» [KM Vulkan 92]. Из приведенных внутренних монологов героя можно заключить, что тоска по Берлину практически уравнивается у него с

тоской по детству; что его привлекает не Берлин настоящего, а Берлин прошлого. Подобное мы наблюдали ранее на материале взаимоотношений героев-эмигрантов с покинутым ими Мюнхеном в романе Л. Фейхтвангера «Изгнание»: тоска по родному городу, образ которого соотнесен с материнской плотью, свидетельствует о нежелании героя взрослеть, а отказ от ностальгии и смена системы ценностей с центростремительной на центробежную (которая соответствует ценностным ориентирам пространства эмиграции) представляет собой его психологическое рождение и в символическом смысле начало жизни вне материнской утробы. В случае с Мартином Корелла действуют – хотя мы и не наблюдаем моделирования образа Берлина как города-матери – приблизительно те же закономерности: Берлин для него уравнивается с утраченным детством, тоска по Берлину = тоска по родителям = тоска по детству. В одной из эмигрантских бесед Германия упоминается как «бледная мать» [KM Vulkan 331].

То есть Мартин, с одной стороны, не совершает аксиологического «разворота» и не приводит свою систему ценностей в соответствие с инвертированными ценностными ориентирами пространства эмиграции; с другой – он не может пережить психологическое рождение, оторваться от родительского мира и начать жить самостоятельно (на событийном уровне это проявляется в том числе в том, что Мартин продолжает финансово зависеть от родителей). Эти два факта взаимосвязаны и представляют собой, по сути, два «измерения» одного и того же.

Неспособность Мартина психологически оторваться от Берлина, с одной стороны, и от родителей – с другой приводит к тому, что «устроиться в эмиграции» [KM Vulkan 144], как это делают люди из его окружения, у которых «были планы, большинство уже обзавелось каким-нибудь занятием, а некоторые даже зарабатывали какие-то деньги» [KM Vulkan 144], он не может. Иллюстрацией к этому может служить подчеркнутое несоответствие Мартина тому месту, которое он выбирает для своего проживания в Париже вместе с Кикжу: «Комната, которую они сняли себе в соседнем доме,

вообще-то была им совсем не по карману. Это была просторная студия с собственной ванной комнатой и большим окном, какие бывают в ателье, из которого открывался вид на крыши квартала. Эти апартаменты стоили 500 франков в месяц…» [KM Vulkan 147]. В эту комнату герой переезжает из «тесной комнаты в “Насьонале”» [KM Vulkan 147] – обычного места проживания героев-эмигрантов. Иными словами, герой не хочет жить в Париже как эмигрант. Впоследствии выбор дорогого жилья усугубляет финансовые трудности Мартина и заставляет его все чаще обращаться за помощью к родителям, что опять же не ослабляет, а только укрепляет его связь с ними и с покинутой родиной. В четвертой главе первой части романа он прямо назван «мальчиком» [KM Vulkan 150].

Следующий важный момент, связанный с Мартином как героем, не желающим и не способным перейти границу и выйти в окраинную зону пространства эмиграции, – появление в его жизни наркоторговца Пепе, которому удается сформировать у Мартина героиновую зависимость. Следует обратить внимание на внешность этого персонажа: он – «нездорово выглядящий господин» [KM Vulkan 95], «бледный» [KM Vulkan 95]. Уже внешность Пепе, таким образом, ассоциативно связана с болезнью и смертью. Сам Мартин называет его «злым» [KM Vulkan 97] и размышляет: «Он как сатана. <…> Как дьявол, который не может дождаться момента, когда сможет заполучить кровавую подпись своей жертвы под роковым договором…» [KM Vulkan 97]. Позже Кикжу, уже освободившийся от наркотической зависимости, говорит приблизительно то же самое – что Мартин «подставил для поцелуя лоб и губы Темному Ангелу. Темный Ангел внутренне привлек его к себе» [KM Vulkan 310]. Косвенная и прямая связь Пепе с потусторонним миром, смертью и адскими силами позволяет предположить, что данный герой на символическом языке – посланник мира мертвых, явившийся к живым, чтобы забрать Мартина к себе. Поэтому Мартин, попав от него в зависимость, в свою очередь, затягивает в это Кикжу – и оба в итоге становятся похожи на мертвецов: «Оба теряли вес. Их цвет

лица стал серым, выглядели они вяло, утратили аппетит» [KM Vulkan 221]. Мартина в этот период отличают его «серо-зеленые, затянутые пеленой глаза, в которых зрачки были контрастно темными и очень маленькими» [KM Vulkan 221]. «Затянутые пеленой» глаза, болезненное состояние и упомянутая здесь же привычка из-за отсутствия физических сил подолгу оставаться в кровати [см.: KM Vulkan 221] сближают героя с мертвыми. Он теряет интерес к происходящему во внешнем мире, перестает участвовать в беседах эмигрантов в ресторане Швальбе, думая: «О чем говорят эти добрые люди? <…> Как это нас касается? Почему они так шумят?» [KM Vulkan 235] – в то время как раньше он был активным участником этих обсуждений. Мартин, находящийся под влиянием наркотика, и сам ощущает, что к миру живых людей он уже практически не принадлежит: «Белый порошок – растворенный в дистиллированной воде – отдаляет меня от них обоих [Марселя и Кикжу]» [KM Vulkan 244]. Мартин «вынужден констатировать, до какой степени он отдалился от действительности. “Я утрачен для мира, – думает он с испугом. – Но разве ему меня недостает? Он прекрасно обходится без меня… Но самое главное для меня – то, что я не чувствую в нем никакой необходимости и легко умею обходиться без него…”» [KM Vulkan 235]. Во время наркотической «ломки» герой ощущает себя «в аду» [KM Vulkan 248]. В силу этого ситуация Мартина – пограничная, перед ним стоит альтернатива, и выбор в пользу наркотика и Пепе, который он делает, лишает его возможности завершить свою эмигрантскую биографию так же, как герои, переходящие границу. Вместо этого он воссоединяется с миром мертвых – сначала отдаляется от мира живых и ведет уединенный образ жизни, затем умирает от заражения, связанного опять же с приемом наркотика. Мартин, иными словами, может стать либо окончательно живым (обрести «свое» пространство в мире живых и завершить путь за пределами Европы), либо окончательно мертвым; второе с ним и происходит.

Интересно, что Марион, убеждая его отказаться от употребления наркотика, использует следующие аргументы: «Если ты этого хотел, тебе

следовало остаться в Берлине. Там, посреди всеобщего упадка, это не так бросалось бы в глаза. <…> А здесь у нас есть ответственность и обязательства, мы представляем оппозицию против варварства. Мы должны держать себя в хорошей форме, чтобы быть в состоянии бороться» [KM Vulkan 254–255]. Здесь Марион фактически сопоставляет жизнь в рейхе со смертью (которая неизбежно должна наступить в результате приема наркотика). Сам Мартин в те моменты, когда он говорит о своих надеждах прекратить прием наркотика, упоминает и об отъезде из Европы [см.: KM Vulkan 255–256], так как оба эти гипотетически возможные события имеют одну и ту же природу – выход из промежуточного между жизнью и смертью состояния в мир живых. Соответственно, ностальгирующие герои в свете такой параллели оказываются развернуты не только «лицом к Германии», но и «лицом к смерти», в то время как герои, которые удаляются от центра и система ценностей которых, в соответствии с аксиологией пространства эмиграции, центробежно ориентирована, – это герои «живые».

Натан-Морелли. Этот персонаж интересен тем, что он проговаривает обозначенную нами закономерность: только герои, отказавшиеся от «тоски по родине», ностальгии по Германии, успешно совершают переход границы, обретают «свое» пространство в окраинном поясе пространства эмиграции и получают возможность реализовать важные для них планы и проекты. Во второй главе романа Натан-Морелли произносит следующий монолог: «Германия – Германия – Германия… Если бы только меня не заставляли снова и снова слышать это слово! <…> Как вы думаете, сколько мне пришлось пережить, прежде чем я научился холодному презрению ко всему немецкому?! Но когда-то же нужно освободиться! Если этого не сделать, ты погибаешь! И я освободился!» [KM Vulkan 104–105]. На данном этапе Натан-Морелли – герой, чья система ценностей соответствует аксиологическим маркерам пространства эмиграции, то есть ориентирована центробежно. Однако впоследствии герой демонстрирует уже другие ценностные установки.

Тео Хуммлер фиксирует момент, когда отношение Натана-Морелли к Германии становится амбивалентным, ненависть и любовь в нем сбалансированы: «Я не верю, что Германия ему действительно так безразлична, как он всегда хотел показать. <…> Здесь речь идет о чем-то более сложном, о чем-то вроде любви-ненависти. <…> Очень амбивалентное чувство. Однажды Натан-Морелли мне признался: “Неужели вы думаете, что я действительно воображал, будто бы смогу стать англичанином? Англичанином стать нельзя… Я делаю все, что могу, чтобы дистанцироваться от Германии, – объяснил он мне, – и я на самом деле убежден, что сегодня это единственно возможная достойная позиция для немецкого еврея; но я при этом слишком хорошо знаю, что никогда не освобожусь от этой проклятой страны”» [KM Vulkan 142]. Из этого монолога видно, что «внутренне развязаться со страной» [KM Vulkan 117], как это сделал Беньямин Абель, Натан-Морелли не может. Его центробежные ценностные установки с самого начала были неестественно демонстративны – так, Марион говорила: «Его антинемецкий снобизм действует мне на нервы» [KM Vulkan 142]. Последующие изменения состояния героя позволяют заключить, что он только хотел «дистанцироваться от Германии» и развернуть свои аксиологические ориентиры в соответствии с логикой пространства эмиграции, но ему это не удалось. Если в первые месяцы эмиграции он утверждал: «Я вовсе не немец!» [KM Vulkan 478], – то позже, в том числе во время болезни, он объявляет себя человеком «насквозь немецким» [KM Vulkan 479]. Незадолго до смерти Натан-Морелли уже не скрывает, «что он страдал по Германии» [KM Vulkan 375]: «У меня тоска по родине. <…> То, что происходит в Германии, – позор. <…> Это преследует меня во мне…» [KM Vulkan 375]. В эти дни он неоднократно повторяет: «Как прекрасен Берлин!» [KM Vulkan 477]. «Тоска по родине, о которой он теперь так много говорил» [KM Vulkan 478], объявляется «симптомом угасания» [KM Vulkan 478], то есть фактически уравнивается со смертью, поскольку в период декларирования ненависти к Германии Натан-Морелли был «в любом

случае более здоровым» [KM Vulkan 478]. Он так и остается героем, страдающим по «потерянной родине» [KM Vulkan 375], сосредоточенным на травме расставания с Германией, а не на максимальном удалении от нее в соответствии с маршрутом, который приписывается пространством эмиграции. Вследствие этого Натан-Морелли из промежуточного состояния между жизнью и смертью, в котором пребывают все герои в первом «кольце», окончательно переходит к мертвым.

* * *

Рассмотрение комплекса перехода границы позволяет, таким образом, выстроить типологию героев немецкого эмигрантского романа. Попытки построения такой типологии, а также выведения константных характеристик героя-эмигранта уже предпринимались в статьях и монографиях, посвященных творчеству изучаемых авторов. В частности, Т.С. Николаева на материале творчества Ремарка делает вывод о том, что «эмиграция создает свой особый тип человека»[1]: «Личность уничтожена, раздавлена, история для нее – враждебная страшная стихия, бороться с которой невозможно»[2]. Б.Л. Сучков видит сходство всех героев-эмигрантов Ремарка в том, что «объединяет этих людей общее бедствие, а не политическая борьба или идея»[3]; Д.В. Затонский корректирует это утверждение указанием на то, что «единственным истинным бойцом во всем длинном списке ремарковских эмигрантов»[4] можно назвать Гарри Кана («Тени в раю»). Говоря о персонажах Фейхтвангера, Сучков подразделяет их на «убежденных антифашистов» и «людей, случайно оказавшихся в изгнании»[5], поскольку «при всей погруженности в собственные частные заботы, каждый из эмигрантов поставлен историей перед необходимостью определить свое

---

[1] Николаева Т.С. Творчество Ремарка-антифашиста. – Саратов, 1983. – С. 31.
[2] Там же.
[3] Сучков Б. Книга, которая судит // Иностранная литература. – 1955. – № 4. – С. 203.
[4] Затонский Д.В. Ремарк // История немецкой литературы: в 5 т. – Т. 5 : 1918–1945. – М., 1976. – С. 212.
[5] Сучков Б.Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б. Л. Собр. соч. : в 3 т. – Т. 2 : Литературные портреты. – М., 1985. – С. 356.

отношение к идущей общественной борьбе. Нет в мире нейтральных, невозможен нейтралитет, пока существует фашизм. Эта мысль романа подтверждается полнее и отчетливей всего образом Зеппа Траутвейна, человека искусства, втянутого самой логикой жизни в политическую деятельность»[1]. Но, даже с учетом разделения героев-эмигрантов на политически активных и нейтральных, оба типа объединяет, по мысли критика, то, что они ведут «трудную, тяжелую жизнь» – это «нужда, изнуряющая забота о хлебе насущном, холодная враждебность французских властей, тоска о невозвратимом прошлом, медленное сползание вниз, все вниз, со ступеньки на ступеньку»[2].

Нам представляется более продуктивным построение типологии персонажей немецкого эмигрантского романа с опорой на наблюдения, приводимые Ю.М. Лотманом в его работе «О метаязыке типологических описаний культуры»: «Персонажи, пространство которых всегда в пределах каждого структурного синхронного среза совпадает, – суть один персонаж. Следовательно, отношение к пространству является важнейшим условием идентификации разных элементов повествования в персонаж как единую парадигму»[3]. Именно по этому критерию – отношение к пространству – герои немецкого эмигрантского романа поддаются делению на два основных типа. Персонажи первого типа совершают переход границы, в результате которого их сюжетные линии обретают благополучное завершение; это становится возможным потому, что ценностные установки данного типа героя соответствуют аксиологическим маркерам пространства эмиграции. Второй тип образуют персонажи с центростремительно ориентированной системой ценностей, которые в силу этого перейти границу не хотят и не могут. При этом с делением героев на «нейтральных» и «политически активных» предлагаемая нами классификация никак не коррелирует: границу

---

[1] Сучков Б.Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б. Л. Собр. соч. : в 3 т. – Т. 2 : Литературные портреты. – М., 1985. – С. 357.

[2] Там же. – С. 356.

[3] Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 118.

пересекают и «политически активные» Ганс Траутвайн и Марион фон Каммер, и изначально «нейтральный», но «втянутый в политическую деятельность» Зепп Траутвайн, и абсолютно «нейтральные» Людвиг Керн и Рут Холланд. Точно так же среди не совершивших подлинного перехода персонажей присутствуют как «истинный боец» Кан, так и «аполитичные» Анна Траутвайн и Мартин Корелла.

Предпосылкой перехода является соответствие системы ценностей героя инвертированной аксиологии пространства эмиграции[1]. Во всех случаях переход становится возможным благодаря событиям с пороговым статусом – это может быть жертвоприношение, выкуп, месть или символическое переживание собственной смерти. Состоявшийся переход границы имеет своим результатом укоренение героя в окраинном «кольце» пространства эмиграции и ликвидацию всех возникших в его биографии «недостач». При этом переход границы практически всегда изображается как выход из свойственного эмигрантам промежуточного состояния между жизнью и смертью в мир живых; в этом смысле герой-эмигрант, отправляющийся на окраину, подобен герою волшебной сказки, возвращающемуся в исходную точку[2]; в обоих случаях имеет место пересечение границы между смертью и жизнью. Э.М. Ремарк разрабатывает для этого типа героев развернутую символическую параллель с евреями, покидающими Египет.

В пределах сюжетных линий второго типа героев («цыган», в рамках символического языка Э.М. Ремарка) ликвидации недостачи не происходит. Это напрямую связано с тем, что данной группе персонажей присуща ностальгия по своему донацистскому прошлому и Германии, т.е. их система ценностей ориентирована центростремительно. Вследствие этого они ничем не жертвуют, не проходят через пороговый хронотоп и не перемещаются в

---

[1] Установление такой взаимосвязи было, вероятно, откликом на соответствующие закономерности процесса «аккультурации» эмигрантов в принимающих странах. В частности, Арнольд Цвейг не смог обрести «свое» место в Палестине, так как имел центростремительную систему ценностей и оставался «эмигрантом против воли» (Schiller D. Arnold Zweig und die *Palestine Post* in Jerusalem // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 184).

[2] См.: Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004. – С. 185.

окраинное кольцо пространства эмиграции. Если герои, пересекающие границу, выходят в мир живых, то герои с центростремительной системой ценностей на такой выход не способны и в ряде случаев пребывание в промежуточном состоянии заканчивается соединением с миром мертвых – смертью в буквальном смысле этого слова. Некоторые из них осознают Германию как материнское пространство. Это позволяет выделить еще одно измерение предложенной типологии героев-эмигрантов: пересекающие границу персонажи пережили психологическое рождение, а не переходящие границу остаются в границах материнского мира и покидать его не хотят – эта закономерность действует для ряда героев романов «Изгнание» и «Вулкан».

Тем самым мы присоединяемся к одной из двух основных традиций в изучении литературного героя. Как пишет Л.В. Чернец, герой, во-первых, может рассматриваться как носитель определенного характера[1]. Второй из возможных подходов к изучению персонажа связан с рассмотрением его «исключительно как участника сюжета, *действующего* лица (но не как характера)»[2]. Продуктивность этого подхода Л.В. Чернец связывает с двумя факторами, первый из которых – материал исследования: «Применительно к архаичным жанрам фольклора (в частности, к русской волшебной сказке, рассмотренной В.Я. Проппом в книге “Морфология сказки”, 1928), к ранним стадиям развития литературы такой подход в той или иной степени мотивирован материалом: характеров как таковых еще нет или они менее важны, чем действие»[3]. Об этом же пишет Б.А. Успенский: «Поведение того или иного героя в художественном произведении – в самых разнообразных

---

[1] См.: Чернец Л.В. Персонаж // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 248–250. М.М. Бахтин дает следующее определение: «*Характером* мы называем такую форму взаимоотношения героя и автора, которая осуществляет задание создать целое героя как определенной личности, причем это задание является основным: герой с самого начала дан нам как целое, с самого начала активность автора движется по существенным границам его; все воспринимается как момент характеристики героя, несет характерологическую функцию, все сводится и служит ответу на вопрос: кто он» (Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 151).

[2] Чернец Л.В. Персонаж // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 250.

[3] Там же.

его аспектах – может в принципе мотивироваться либо его личностными характеристиками (то есть тем, что он собой представляет), либо ситуацией, в которую он попадает (то есть тем, где он находится). Это различие характерно, вообще говоря, для разных литературных произведений или направлений, хотя в принципе и в одном произведении может иметь место контаминация этих двух тенденций. У таких писателей, например, как Стендаль, Диккенс, Толстой, конкретные ситуации вытекают обычно из личностных свойств и характеров персонажей. Обратную тенденцию можно иллюстрировать на примере фольклора, где поведение героя может быть детерминировано конкретным местом, в которое он попадает»[1]. Вторым фактором является, согласно Чернец, необходимость изучения «сюжетных функций персонажей» «в отвлечении от их характеров», которая связана с «задачей построения общих моделей (структур), обнаруживаемых в многообразии повествовательных текстов»[2]. Анализ литературных героев именно в таком ключе проводится представителями некоторых направлений литературоведения XX века – русского формализма, а также французского и русского структурализма[3].

Возможности такого подхода к изучению героя не ограничиваются выявлением его сюжетных функций. Он позволяет установить взаимосвязь между функционированием в произведении героев и его пространственными маркерами. Ю.М. Лотман, ссылаясь на работу С.Ю. Неклюдова «К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине», пишет: «В каком бы континууме (волшебном, эпико-героическом, социальном и т.п.) ни действовали персонажи, их можно разделить на неподвижные, закрепленные за какой-либо ячейкой этого континуума, и подвижные. Первые не могут менять свое окружение,

---

[1] Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М., 1995. – С. 155–156.

[2] Чернец Л.В. Персонаж // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 250.

[3] См.: Там же.

функции вторых именно в движении – из одного окружения в другое. Так, в русской волшебной сказке отец, братья неподвижно закреплены относительно одного окружения (“дом”), баба-яга – другого (“лес”), а герой перемещается из сферы в сферу»[1]. В работе о былине С.Ю. Неклюдов «прекрасно показал …подвижность героя и локальную закрепленность его противников»[2].

Использование категорий «подвижных» и «неподвижных» героев позволяет связать систему персонажей литературного произведения с его пространственной организацией (а также и с пространственно обусловленными сюжетными компонентами). В нашем случае все герои попадают в категорию подвижных; типологизации они поддаются на основании их внутреннего согласия или несогласия с этим (т.е. стремления перейти границу или, напротив, воссоединиться с исходной точкой пространства).

Таким образом, переход границы, то есть прохождение героя через переломный хронотоп, является полем интенсивного взаимодействия сюжетной и пространственной организации романа. Переход границы – феномен в основе своей пространственный – становится ключевым фактором ликвидации «недостачи» в сюжетной линии героев, а его отсутствие делает такую ликвидацию невозможной. Соответствующего теоретического осмысления требуют и два способа организации сюжета, связанные с реализацией и не-реализацией комплекса перехода границы.

Рассмотрение всех аспектов перехода границы (его необходимых условий, механизмов осуществления и последствий) как ключевого события в биографии героя-эмигранта позволяет перейти к изучению более крупных сюжетных категорий и к построению единой модели сюжета немецкого эмигрантского романа.

---

[1] Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 116–117.

[2] Там же. – С. 117.

Глава IV. Структура пространства как фактор сюжетообразования в немецком эмигрантском романе

4.1. Концентрическая структура пространства эмиграции как детерминанта события

В работах отечественных теоретиков литературы (Н.Д. Тамарченко, Ю.М. Лотман) неоднократно подчеркивается интенсивное взаимодействие пространственных и сюжетных категорий. Особая роль в этом взаимодействии принадлежит событию, которое, как было показано в предыдущей главе, трактуется как перемещение героя в качественно другое пространство. В этом смысле пространственная организация текста оказывается определяющей по отношению к его сюжету[1]. В немецком эмигрантском романе эта закономерность приобретает такую форму, при которой сюжет зависим от пространственной организации, пространство «первичнее» его.

Сюжет эмигрантских романов Э.М. Ремарка, Л. Фейхтвангера, К. Манна во всех случаях строится на том, что герой (или герои) начинает свое движение в какой-то одной точке центробежно ориентированного пространства эмиграции, совершает по нему перемещение в направлении к его периферии, в какой-то другой точке прерывает или завершает свой путь, пытается осмыслить его и определить свое отношение к нему.

«Первичность» пространства по отношению к сюжету наиболее выпукло проявляет себя в следующем. Концентрическая структура пространства эмиграции – в том виде, в каком она представлена в романах «Возлюби ближнего своего», «Изгнание» и «Бегство на север» (т.е. романах, где имеет место внутренняя дифференциация не-немецкой Европы), – делает невозможным прямое перемещение героя-эмигранта из Германии во

---

[1] См.: Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004. – С. 178; Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 1998. – С. 223; Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 139.

Францию, хотя в географическом отношении это вполне реализуемо: между этими двумя государствами – длинная общая граница, которую в первые годы существования режима пересекли многие нелегальные эмигранты. Но ни у Ремарка, ни у Фейхтвангера, ни у Манна ни один герой-эмигрант не перемещается напрямую из Германии во Францию. Прежде чем попасть во Францию, страну второго «кольца», герой *обязательно* должен пройти через первое «кольцо» вокруг нацистской Германии, представленное такими странами, как Австрия, Швейцария, Чехия, Венгрия, Швеция, Финляндия; маршрут «Германия – Франция» не представлен ни в одном из упомянутых произведений. Это связано с тем, что все эти страны обладают в пространстве эмиграции иным аксиологическим статусом, нежели Франция, которая по своей символической удаленности от Германии принадлежит ко второму пространственному «кольцу».

Пространство эмиграции ведет героев определенным маршрутом, который они не имеют возможности выбирать добровольно. Сюжет всех рассматриваемых романов формируется как результат определенных динамических процессов, происходящих в пространстве наци и пространстве эмиграции.

Факт установления в Германии тоталитарного режима, то есть – в мифологической проекции – возникновения темного мира «в сердце Европы» [LF Exil 127], заставляет персонажей переместиться в одну из стран первого «кольца». Для некоторых это обусловлено тем, что, будучи евреями, они лишены немецкого гражданства и выдворены из страны (ausgebürgert). Так складывается первый этап эмигрантской биографии, например, у Людвига Керна [EMR Liebe 14]. Штайнер, Шварц, Равик (совершившие побег заключенные концентрационного лагеря) и Иоганна (находящаяся под постоянной угрозой ареста участница коммунистического движения) покидают страну из-за того, что пребывание там сопряжено с опасностью для их свободы и даже жизни. Зепп Траутвайн со своей семьей формально уезжает из Германии добровольно – он «был рад, что сам вовремя покинул

больную страну и спас свою душу» [LF Exil 364]; подлинная же причина его отъезда состоит в том, что «он больше не смог выносить становившийся все более душным воздух реакции, трудно было себе представить, как бы он жил в государстве, где правил какой-нибудь Гитлер» [LF Exil 18]. Герой, «вытесненный» из Третьего рейха «душным воздухом реакции», уезжает оттуда не по своей собственной воле; старт его эмигрантской биографии – следствие обозначенных трансформаций в европейском пространстве и формирования в нем ценностно дифференцированных концентрических кругов.

Проследить процесс формирования концентрических кругов в пространстве эмиграции возможно на материале только одного из рассматриваемых эмигрантских романов – «Возлюби ближнего своего» Э.М. Ремарка. В первой части этого произведения концентрическая структура пространства эмиграции еще находится в процессе оформления. В завязке романа возникновение темного мира в центре Европы уже произошло, и Германия наделена исключительно негативным статусом: когда Штайнер решает туда вернуться, другие эмигранты называют его поступок «самоубийством» [EMR Liebe 289] и говорят, что он «добровольно идет к собственной гибели» [EMR Liebe 288]. Но за пределами рейха имеют место довольно хаотические перемещения эмигрантов по ближайшему к Германии «кольцу» европейских стран (Австрия, Чехия, Швейцария, Венгрия).

На данной стадии формирования пространства эмиграции степень опасности не-немецкой Европы принципиально одинакова. Границы европейских государств – это сугубо формальные границы, поскольку они не являются разделителями качественно различных участков пространства. Штайнер так объясняет это Керну: «Вот мы и перешли границу… Здесь что, деревья растут по-другому? Или ветер пахнет по-другому? Разве это не те же самые звезды? Или люди умирают по-другому?» [EMR Liebe 27]. Более того, непрерывность европейского пространства в макромасштабе многократно подтверждается именно эмигрантами. В первой части романа «Возлюби

ближнего своего» центральные персонажи (Людвиг Керн, Рут Холланд, Йозеф Штайнер) постоянно курсируют между Веной и Прагой и неоднократно без особого труда пересекают австрийско-чешскую границу, чем подтверждают «однородность» европейского пространства. Согласно Ю.М. Лотману, это действие, не представляя собой пересечение «границы семантического поля»[1], событием не является[2]. Во второй части романа Штайнер несколько раз переходит туда и обратно границу между Австрией и Швейцарией, причем по обе стороны границы он занимается одним и тем же – играет в карты с таможенными служащими. Более того: Керн вместе с пожилым эмигрантом Вогтом курсирует между французской и швейцарской таможней и не обнаруживает между ними принципиальной разницы, поскольку дифференциации пространства, в результате которой Франция и Швейцария станут качественно разными его участками, пока не произошло.

Однако по мере развития действия происходит дальнейшая дифференциация пространства эмиграции. Сначала опасной зоной становится непосредственно прилегающая к Германии Австрия. Герои романа неоднократно констатируют этот факт: «Здесь все равно мало-помалу становится жарко» [EMR Liebe 151], «Через пару недель я тоже двинусь дальше. <…> В Австрии становится опасно» [EMR Liebe 155–156] (Штайнер); «Очень правильно, что вы исчезли из Вены. Там сейчас становится очень горячо!» [EMR Liebe 243] (Мариль); «В Австрии стало опасно, и присоединение к Германии уже было всего лишь вопросом времени» [EMR Liebe 213].

Следующей стадией формирования концентрической структуры пространства становится ухудшение ситуации в Швейцарии, о которой эмигранты говорят: «В Швейцарии, кажется мне, чертовски жарко» [EMR Liebe 162] (Керн); «В Цюрихе стало чересчур уж жарко» [EMR Liebe 174]

---

[1] Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 1998. – С. 223.

[2] См.: Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 139.

(эмигрант Биндер). В одной из последних глав романа говорится: «Италия переполнена немецкими агентами. <…> Австрия и Чехословакия стали мышеловками. Франция – единственная страна, которая еще осталась для нас в Европе» [EMR Liebe 278]. Полиция там «довольно небрежная» [EMR Liebe 245], а условия для проживания эмигрантов наиболее приемлемые. Так в романе «Возлюби ближнего своего» постепенно оформляется та концентрическая структура пространства эмиграции, в рамках которой первое – не-немецкое, но все же опасное для эмигрантов «кольцо» вокруг Третьего рейха – является качественно другим пространством по сравнению с Францией, участком второго, безопасного «кольца».

Концентрическая топография пространства эмиграции предопределяет движение героев-эмигрантов и порядок прохождения ими зон, по-разному аксиологически маркированных.

Самым показательным в этом отношении является роман Клауса Манна «Бегство на север». В этом произведении пространство эмиграции «ведет» героиню определенным маршрутом, в соответствии с логикой концентрических кругов. В частности, реальная география Европы вполне благоприятствует прямому пересечению немецко-французской границы, и в этом смысле необходимости делать остановку в Швеции у Иоганны нет. Ехать во Францию через Швецию она решает по следующим соображениям: «Мне сказали, что легче всего выехать через северную границу» [KM Flucht 67], – то есть пространство своими особенностями, неравнозначностью своих границ «подталкивает» героиню в сторону Швеции, формирует ее маршрут, в выборе которого ее свободная воля не играет практически никакой роли.

Когда перемещение в первое «кольцо» вокруг рейха состоялось, пространство направляет героиню дальше. Причем здесь имеет место эффект, которого не наблюдалось ни у Э.М. Ремарка, ни у Л. Фейхтвангера и который связан с пустотой шведского пространства. В частности, именно этим определяется ее нежелание задумываться о своей работе на политическом поприще: «Она смотрела, как загипнотизированная, через

открытое окно в казавшееся стеклянным сине-зеленое небо, которое оставалось безжалостным и расточительным в своей яркости – светлым, светлым, до отчаяния и восторга светлым, всю ночь напролет. <…> Этот свет, как непрестанно дребезжащий легкий серебристый звук, высасывал из нее все мысли, или, по крайней мере те, которые, как она чувствовала, она обязана иметь и которые она считала подходящими для себя: на размышлениях о Германии и о своих парижских друзьях она сконцентрироваться не могла. Слишком могущественны были картины последних дней» [KM Flucht 90–91]. Иными словами, Иоганна пытается настроить свои мысли сообразно ее будущей жизни в Париже, связанной с политической деятельностью; однако пустое пространство Швеции препятствует этому, оказывая решающее влияние не только на образ жизни, но и на образ мыслей героини. Живя в Швеции, она получает письма, в которых «Бруно сообщал из Парижа о своей деятельности. Он писал о собраниях, акциях помощи и протеста; о судьбе некоторых товарищей в Германии. Пришло письмо и от Георга, и Иоганна на несколько часов оставила его лежать нераспечатанным, прежде чем прочитала. <…> Георг тоже сообщал только об акциях, запланированных или уже проведенных. Иоганна читала торопливо. Она натолкнулась на предложение: “Впрочем, одному из нас придется в ближайшее время предпринять поездку в Германию”; но даже это место она лишь быстро пробежала глазами. “Бруно не будет настолько сумасшедшим!” – подумала она, но лишь на секунду» [KM Flucht 130]. Чтобы думать о своей «работе» и связанных с ней людях – Бруно и Георге, – героиня должна перейти следующую границу и оказаться во втором – условно говоря, политически активном – «кольце» пространства эмиграции, а нейтральная Швеция блокирует такие размышления.

Кроме того, героиню посещают мысли, которые она сама квалифицирует как не соответствующие ее мировоззренческим установкам: «…что есть человечность? Пару недель назад я бы не задалась этим вопросом, думает Иоганна с внезапным испугом. Что со мной случилось?

Неужели я уже так много забыла и разучилась? Итак, я становлюсь чувствительной и теряю самообладание, потому что кто-то подвергает себя опасности – только потому, что этот кто-то случайно был моим другом. Когда я сама еще была во всем этом, для меня это было бы чем-то само собой разумеющимся – прекрасным и строгим…» [KM Flucht 185–186]. «Нейтральное» пространство Швеции – страны чужой и при этом безопасной, не сопротивляющейся нацизму и не оказывающей ему помощи, «пустой» страны – полностью подчиняет себе героиню романа, заставляя ее мысли течь по столь же «нейтральному» руслу: так, приведенные выше размышления о человечности свидетельствуют о доминировании общечеловеческих ценностей над политическими, что возможно только в нейтральном шведском, но не в политически активном пространстве второго «кольца», которое представлено Францией.

Проведя несколько дней в усадьбе, принадлежащей семье Карин, Иоганна покидает ее и едет с Рагнаром на север страны. Суть вынесенного в заглавие романа «бегства на север» Рагнар описывает следующими словами: «Каждый день мы будем уезжать все дальше и углубляться в северную местность; там, в самом конце, – Ледовитый океан, и там мы сядем на корабль. Это будет большая прогулка» [KM Flucht 225]. Рагнар видит смысл предпринимаемого героями путешествия в том, чтобы «уехать совсем. <…> Далеко отсюда, Иоганна, прочь. Туда, где нет больше ничего, а только мы…» [KM Flucht 224]. В северной части страны, через которую они едут, «лес не прекращался, ему была присуща устрашающая бесконечность пустыни и моря. Казалось, что он так же мало, как и пустыня и моря, терпит человеческую жизнь» [KM Flucht 226]. Городок на севере – в отличие от Стокгольма, где при «безлюдных» [KM Flucht 10] улицах все-таки попадаются достаточно многолюдные места, в первую очередь кафе, – «был пустынным, и здесь, казалось, есть лишь очень мало людей» [KM Flucht 227].

«Бегство» Иоганны и Рагнара в северную часть страны завершается их прибытием в Лапландию – пороговый хронотоп, в котором героиня

принимает судьбоносные решения, делающие возможным переход границы и перемещение во второе «кольцо». Причем здесь в ситуацию выбора Иоганну ставит именно пространство. «Бегство на север» приводит героев к морскому побережью, в «самый северный город Европы» [KM Flucht 259], где они вынуждены остановиться. Эта остановка вводит Иоганну в состояние равновесия. При этом данное равновесие неустойчиво, так как прекращение движения провоцирует героиню на осмысление происходящего и самостоятельный выбор: «Оставаться где-либо было опасно; ведь существовала возможность прийти к осознанию – а именно осознание она не могла и не хотела себе позволить. С осознанием должен был встать вопрос о смысле и о позволительности такого путешествия» [KM Flucht 241]. В состоянии неустойчивого равновесия любое воздействие способно стать началом движения.

В данной ситуации, однако, настойчивое предложение Рагнара поехать с ним в Исландию не имеет статуса такого воздействия. Рагнар является представителем шведского «пустого» пространства, которое не оказывает никакого влияния на перемещения героини – она двигается в этом пространстве по инерции от выталкивающего воздействия Германии. Шведское пространство только навязывает Иоганне свои законы «нейтрального» мышления и существования, но никак не влияет на направление ее движения: «Она висела в воздухе, ей можно было дать любой толчок, какой хотелось; она бы полетела в желаемом направлении» [KM Flucht 207]. Настоящим же толчком, который выводит Иоганну из состояния равновесия, становится телеграмма из «ее мира» – от Георга: «Бруно вчера в Кельне застрелен во время побега тчк приезжай в Париж ты нам нужна Георг» [KM Flucht 269].

В пустом – «лунном» – пространстве, в которое в конце концов перемещается Иоганна, она совершает свой выбор, приносит жертву и готовится перейти границу. Здесь она вынуждена выбирать, условно говоря, между Рагнаром и Георгом – героями, принадлежащими, соответственно, к

нейтральному шведскому и политически активному французскому пространству. Поскольку потенциал последнего существенно сильнее, героиня делает выбор именно в его пользу; ее выбор тоже пространственно обусловлен. Оказавшись в Лапландии и доехав до моря, она проходит через пустой пограничный «буфер» между двумя принципиально разными пространственными зонами – нейтральной и аксиологически положительной, в которой сосредоточена борьба против варварства. Образ Лапландии в романе К. Манна может служить яркой иллюстрацией того определения порога, которое предлагает Н.Т. Рымарь: «Порог – место вненаходимости, место для размышлений и решающего выбора. Здесь можно задержаться и вернуться назад, но это место предназначено для перехода – чтобы был совершен решающий шаг в иное пространство. Поэтому порог – это определенный вызов, вызов совершить выбор, поступок, может быть, отрезающий путь назад»[1].

В итоге история перемещений Иоганны по трем участкам пространства эмиграции – центру (Германии), ближайшей периферии (Швеции) и дальней периферии (Франции) – выглядит следующим образом. В центральной зоне пространства эмиграции существует прямая угроза жизни героини, и все ее усилия направлены на обеспечение собственной безопасности – например, путем проживания в чужих квартирах. Она вынуждена переместиться в страну первого «кольца» вокруг рейха – Швецию, где первичная потребность в безопасности удовлетворена и героиня имеет возможность «закрыть» вторичные потребности (дружеские и любовные отношения, получение новых впечатлений). Однако свою жизнь в Швеции Иоганна воспринимает как лишенную смысла; чтобы придать ей осмысленность, осознаваемую ею как целенаправленная борьба против нацистского режима, она должна пересечь еще одну границу и переместиться в страну второго «кольца», символически занимающую окраинное положение по отношению к рейху, –

---

[1] Рымарь Н.Т. Превращение периферии в центр: «рама» и «порог» как формы сюжетного развертывания // Ежегодник Российского союза германистов. – Т. 4. – М., 2008. – С. 16.

Францию. Три стадии в становлении героини – борьба за выживание во враждебной стране, «увеселительная прогулка» [KM Flucht 204] в безопасной и политически нейтральной зоне и осмысленная и деятельная жизнь во втором, политически активном (в эмигрантском измерении) «кольце» – соответствуют трем последовательно сменяющим друг друга участкам пространства эмиграции, по которому она передвигается. Пространство, выстроенное концентрическими кругами вокруг своего «темного» центра и «улучшающееся» по мере удаления от него, определяет перемещения героини, изменения ее установок и тем самым формирует сюжет романа.

Зависимость сюжетной организации эмигрантского романа от пространственной может быть продемонстрирована и на материале романа Анны Зегерс «Транзит» (1944), который посвящен немецким беженцам в Марселе. Его основная тема – получение документов, позволяющих покинуть Европу и переселиться в одну из стран Центральной или Южной Америки. Действие происходит в 1940–1941 годах, вскоре после оккупации северной части Франции немецкими войсками. Сюжет, разворачивающийся на этом фоне, образован, в первую очередь, взаимоотношениями трех героев-эмигрантов – Мари, рассказчика и врача.

В ряде аспектов роман «Транзит» демонстрирует такие же черты, какие характеризуют эмигрантские романы Э.М. Ремарка, Л. Фейхтвангера и К. Манна. Во-первых, пространство в восприятии героев делится, прежде всего, на «немецкую», которая в ходе своего расширения поглощает север Франции, и «не-немецкую» зоны. Их аксиологическая маркировка ожидаема. Германия воспринимается как темный мир, а не-немецкая территория наделяется в сознании героя-рассказчика положительными качествами. Расширение немецкой территории – подход войск Третьего рейха к Руану – воспринимается рассказчиком и другими эмигрантами как «светопреставление»[1]. В то же время он отмечает «ясный разум»[1], присущий

[1] Зегерс А. Транзит // Зегерс А. Восстание рыбаков в Санта-Барбаре. Транзит. Через океан / пер. с нем. – М., 1974. – С. 97.

его французским друзьям. Марсель вызывает у героя «радость»[2] и желание там остаться. Свое первое впечатление от города рассказчик формулирует так: «Я увидел и город, раскинувшийся на берегу. Он показался мне голым и белым, как африканские города. И я успокоился. Полный покой снизошел на меня, как всегда бывает со мной, когда мне что-нибудь очень нравится. Мне даже на миг почудилось, что я достиг цели. “В этом городе, – думал я, – мне удастся наконец найти все то, что ищу, все то, что всегда искал”»[3]. Именно в Марселе герой чувствует себя живым[4], обретает дружеские привязанности в лице Жоржа Бинне и его семьи. Он пытается сделать Марсель «своим» пространством, что ему до известной степени удается.

Во-вторых, в связи с пребыванием героя в Марселе в романе актуализируется идея границы между Старым и Новым Светом, периферийным (по отношению к Германии) и окраинным пространством. Марсель с его морским портом в глазах рассказчика – «рубеж Европы»[5]. Исключительная роль этого города в картине мира эмигрантов обусловлена именно возможностью переезда за океан: «Прочь, прочь из этой погибшей страны! Прочь от этой загубленной жизни! Прочь от этих звезд! Люди слушали вас с жадным вниманием, пока вы говорили об отъезде, о кораблях, задержанных в пути и так и не прибывших к месту назначения, о купленных фальшивых визах, о странах, неожиданно открывших проезд через свою территорию. За этой болтовней и коротали время – все были измучены бесконечным ожиданием»[6].

В-третьих, метафорическое оформление эмиграции у Зегерс, так же как и у других авторов, связано с образами живого и мертвого. Рассказчик описывает поток беженцев в Марселе такими словами: «Ничто не могло помешать этому притоку мертвых душ в Марсель. Они заполнили город, их

---

[1] Зегерс А. Транзит // Зегерс А. Восстание рыбаков в Санта-Барбаре. Транзит. Через океан / пер. с нем. – М., 1974. – С. 102.
[2] Там же. – С. 127.
[3] Там же. – С. 124–125.
[4] См.: Там же. – С. 320.
[5] Там же. – С. 167.
[6] Там же. – С. 212.

оказалось больше, чем живых, оседлых жителей. Мертвецами были для меня те, кто расстался с настоящей жизнью на своей потерянной родине… <…> Конечно, все эти мертвецы прикидывались живыми – строили смелые планы на будущее, наряжались в пестрые одежды, получали визы в экзотические страны, украшали свои паспорта штемпелями транзитных виз. <…> Меня изумляло только, что префект, городские власти и чиновники упорно продолжали вести себя так, словно совладать с нашествием беженцев было в человеческих силах. Глядя на этот все нараставший поток мертвецов, я испытывал страх, что и сам могу оказаться в их числе, хотя и чувствую себя еще вполне живым и никуда не хочу уезжать, – словно я мог стать жертвой насилия или поддаться искушению»[1]. Сам герой вынужден выдавать себя за умершего писателя Вайделя, и визы, получаемые им, оформляются именно на мертвого.

В-четвертых, в романе «Транзит» есть герой второго плана Гейнц – калека, бежавший вместе с рассказчиком из французского лагеря для интернированных. При его содействии Гейнцу удается выбраться из Европы. «Он рад, что уехал туда. Там другие народы – новые, молодые. Он рад, что увидел все это»[2]. Биография этого героя повторяет тем самым сюжетные линии персонажей, пересекающих границу у Э.М. Ремарка и К. Манна.

С другой стороны, роман «Транзит» демонстрирует и некоторые отличия от эмигрантских романов Ремарка, Фейхтвангера и Манна. Во-первых, в романе Зегерс не разработан образ темного мира. Характеристика Третьего рейха не включает в себя такие мотивы, как ложь, болезнь, уродство, умственная неполноценность. Не используется сравнение наци с животными и дикарями, вследствие чего редуцируется мифологический подтекст как событий, так и пространственной картины мира героев-эмигрантов.

Во-вторых, у Зегерс нарушена (по сравнению с Ремарком,

---

[1] Зегерс А. Транзит // Зегерс А. Восстание рыбаков в Санта-Барбаре. Транзит. Через океан / пер. с нем. – М., 1974. – С. 186–187.

[2] Там же. – С. 329.

Фейхтвангером и Манном) структура сюжетно-пространственного комплекса перехода границы. В Марселе (т.е. в пределах порогового хронотопа), получив после долгого ожидания все необходимые документы, рассказчик сдает свой билет на пароход, отплывающий на Мартинику. Цель этого поступка – прекратить колебания Мари и побудить ее уехать. В соответствии с логикой перехода границы, герой приносит жертву, благодаря которой Мари должна обрести счастье и «свое» пространство за океаном, взамен утраченного в Германии. Однако пароход тонет, не дойдя до Мартиники. Подобного нарушения логики перехода не наблюдается ни у Ремарка, ни у Фейхтвангера, ни у Манна.

В-третьих, ценностные ориентиры картины мира рассказчика не позволяют говорить о четкой инверсии мифологических пространственных координат. Между периферией (Европа) и окраиной (Центральная и Южная Америка) нет четких ценностных различий. Отъезд из Европы не приравнивается для героя романа к выходу из мира мертвых, о чем свидетельствуют его комментарии сцен отъезда других беженцев: «Они были настолько измождены, что, казалось, пароход, которого они так страстно ждали, был лодкой Харона, но и эта лодка была для них недостижима, потому что в них еще теплилась жизнь, и это обрекало их на нескончаемые страдания»[1]. Согласно этой метафоре, эмигранты стремятся попасть на пароходе не в мир живых, а в мир мертвых. Один из них – «старый испанец, у которого погибла вся семья, но который все же решил получить визу в Мексику, словно эта страна была царством теней и он надеялся там встретиться со своими родными»[2]. В данном случае пересечение границы между Европой и американскими континентами тоже не является выходом из мира мертвых в мир живых.

Это несоответствие метафорического оформления живого и мертвого у Зегерс тому, что можно наблюдать у Ремарка, Фейхтвангера и Манна, –

---

[1] Зегерс А. Транзит // Зегерс А. Восстание рыбаков в Санта-Барбаре. Транзит. Через океан / пер. с нем. – М., 1974. – С. 156.

[2] Там же. – С. 213.

следствие отличий в системе пространственных координат. В картине мира героя-рассказчика нет такой однозначно положительной зоны, куда он стремился бы попасть, чтобы начать новую не-эмигрантскую жизнь. Ни Куба, ни Мексика, ни страны Южной Америки не вызывают у него желания уехать и поселиться там. Рассказчик принимает решение остаться во Франции, чтобы «разделить судьбу»[1] французов. При этом его отношение к данной стране нельзя квалифицировать как однозначно положительное, так как оно включает в себя и положительные, и отрицательные моменты. Первоначальное впечатление от Марселя («что город уже открыл мне свое сердце, как я ему – свое, что он приютит меня в первую же ночь, что его жители дадут мне кров»[2]) через некоторое время сменяется «глубоким разочарованием»[3]. Этот город обладает по отношению к герою и другим беженцам «выталкивающей» силой, и более опытные эмигранты информируют его: «Вам дадут пожить здесь некоторое время спокойно только в случае, если вы докажете, что намерены уехать»[4]. На определенном этапе рассказчик осознает: «Я вовсе не обжился здесь. Моя комната на улице Провидения была ненадежным кровом, моя дружба с Жоржем Бинне – не испытанной, моя нежность к мальчику – слабым чувством, которое ни к чему не обязывало, а что касается Надин, то разве она уже не начала мне надоедать? Значит, пришла расплата за мое легкомыслие, за нежелание связать себя – я должен уехать. Мне дали срок – это было своего рода испытанием, – и я его не выдержал»[5]. В итоге герой остается во Франции и находит работу в одной из французских деревень. «Если нацисты доберутся до этих мест, меня, быть может, вместе с Мишелем и его двоюродными братьями отправят на принудительные работы или куда-нибудь сошлют. Пусть их судьба будет и моей судьбой. Во всяком случае, нацисты не узнают

---

[1] Зегерс А. Транзит // Зегерс А. Восстание рыбаков в Санта-Барбаре. Транзит. Через океан / пер. с нем. – М., 1974. – С. 329.
[2] Там же. – С. 127.
[3] Там же.
[4] Там же. – С. 131.
[5] Там же. – С. 147.

во мне своего соотечественника. Я хочу делить со своими друзьями и радость и горе, подвергаться вместе с ними преследованиям и искать убежища. А как только патриоты организуют Сопротивление, мы с Мишелем возьмем в руки винтовки. И даже если они меня убьют, я думаю, им не удастся меня уничтожить. Мне кажется, что для этого я слишком хорошо знаю эту страну, ее трудовую жизнь, ее людей, ее горы, ее персики и виноград. А когда истечешь кровью на земле, которая стала тебе родной, ты не можешь исчезнуть бесследно, ты даешь начало какой-то новой жизни, подобно тому как корни срубленного дерева дают новые побеги»[1].

Соответственно, пространственная картина мира героя романа «Транзит» не имеет выраженных мифологических аналогов и не демонстрирует полной аксиологической инверсии по отношению к модели мира в классическом мифе. Роман Зегерс может быть причислен к корпусу текстов, составляющих немецкий эмигрантский роман, но не к его жанровому «ядру», что связано с неполной представленностью в нем его жанровых признаков. На материале «Транзита» можно наблюдать, как особенности пространственной картины мира героев – носителей эмигрантского сознания определяют ход сюжета: изменение (по сравнению с другими эмигрантскими романами) ее аксиологических маркеров приводит к нарушению логики перехода границы и к иному построению сюжета. В мире, моделируемом в романе Зегерс, статус «живого» обретает герой, остающийся в периферийном «кольце», а герои, делающие выбор в пользу окраины, соединяются с миром мертвых, – это следствие большей ценности периферийного «кольца» по сравнению с окраинным.

4.2. Расширение центра в пространстве наци как детерминанта события: «Изгнание» Л. Фейхтвангера

Основным направлением пространственных преобразований, имеющим

---

[1] Зегерс А. Транзит // Зегерс А. Восстание рыбаков в Санта-Барбаре. Транзит. Через океан / пер. с нем. – М., 1974. – С. 330.

место в пространстве наци и в пространстве эмиграции, является расширение границ центральной и прилегающей к ней территории за счет периферийных зон. Такое расширение обусловлено стремлением Третьего рейха подчинить своей власти или по крайней мере своему влиянию как можно больше стран и ликвидировать очаги сопротивления на периферийных участках территории.

Ю.М. Лотман приводит интересное наблюдение: центральное положение столицы государства (в отличие от расположения ее на границе) связано с «представлением, что сосед – враг»[1]. В Третьем рейхе Берлин символически и географически занимает центральное положение, символически в центре находится и «волшебная гора» Берхтесгаден; соответственно, организация этого пространства предопределяет его стремление к экспансии и подчинению себе «соседей-врагов».

В контексте мифологизированного пространства наци наличие издаваемой в Париже эмигрантской газеты «Pariser Nachrichten» («PN») получает статус остаточного хаоса, вытесненного на периферию обитаемой земли. Именно для ликвидации «PN» в Париж приезжает чрезвычайный посол фюрера Конрад Хайдебрегг, который декларирует цель своей поездки следующим образом: «Одна из задач моей так называемой миссии …состоит в том, чтобы покончить с болтовней эмигрантского сброда» [LF Exil 223]; «Вопли эмигрантов мешают нам в Берлине. Мы больше не хотим слышать голос господина Траутвайна, мы больше не хотим видеть “Pariser Nachrichten”» [LF Exil 224]. По завершении своей миссии Хайдебрегг констатирует: «Множились манифестации французских правых кругов за немецко-французское соглашение, с этой целью было основано общество, подготовлена встреча фронтовых бойцов, а еще молодежная встреча…» [LF Exil 605].

Герой, таким образом, стремится присоединить Францию к сфере

---

[1] Лотман Ю.М. «Нам все необходимо. Лишнего в мире нет…» // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. – С. 447.

влияния рейха – к числу стран, которые «определенно демонстрировали больше понимания методов Третьего рейха, чем другие народы» [LF Exil 470]. Поэтому роль Хайдебрегга в контексте «пространства наци» соответствует роли культурного героя, функции которого – в соответствии с мифологической традицией – «защита жизни людей от чудовищ»[1], «уничтожение чудовищ и демонов»[2], обеспечение «победы сообразительности, континуального разума …над разрушающим хаосом и психофизиологической неполноценностью»[3]. Так, например, в греческой мифологии царь и культурный герой Тесей истребляет живущих на территории Аттики разбойников и устанавливает там единый закон[4]; именно вследствие этого сакральная земля расширяется до масштаба всей Аттики. Другой культурный герой – Геракл – совершает первые шесть подвигов на территории Пелопоннеса и только после устранения обитающих там чудовищ начинает бороться с остаточным хаосом за его пределами – во Фракии, на Крите, в стране амазонок и т.п.[5] Культурный герой обязательно «отправляется в иной мир»[6] – и Хайдебрегг, подобно культурным героям различных мифологий мира, точно так же отправляется во враждебную землю, расположенную за пределами Третьего рейха, чтобы уничтожать чудовищ (в роли которых выступает эмигрантская пресса) и устанавливать «закон», «критерии социального поведения»[7], участвовать в «становлении национальной культуры и цивилизации»[8], распространять разум и порядок, которые в пространстве наци воплощает национал-социалистическое государство.

В таком контексте освобождение похищенного нацистскими агентами журналиста Беньямина выглядит «только единичным случаем» [LF Exil 729],

---

[1] Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 2000. – С. 184.
[2] Там же. – С. 198.
[3] Руднев В.П. Винни-Пух и философия обыденного языка. – Изд. 3-е, испр., доп. и перераб. – М., 2000. – С. 45.
[4] См.: Плутарх. Тесей // Плутарх. Избранные жизнеописания : в 2 т. – Т. 1. – М., 1990. – С. 43–44.
[5] Геракл // Словарь мифов / пер. с англ. Ю. Бондарева. – М., 1999. – С. 82–84.
[6] Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 2000. – С. 197.
[7] Культурный герой // Словарь мифов / пер. с англ. Ю. Бондарева. – М., 1999. – С. 168.
[8] Там же. – С. 167.

который тем самым не противоречит общей тенденции – расширению немецкого влияния на внешний по отношению к Германии мир. Наиболее эффектной демонстрацией этого становится съезд партии в Нюрнберге, сопровождающийся принятием беспрецедентных законов против евреев. В глазах Хайдебрегга и Визенера «это были великие дни – Нюрнберг. Если в случае Беньямина так называемое абсолютное право, этот бледный призрак, одержало победу над немецкими интересами, то второй раз такого после этого *развертывания немецкой силы* уже не случится. Потому что отныне немецкое оружие достаточно сильно, чтобы всегда и всюду претворять в жизнь немецкое чувство права, принцип: “Правильно то, что приносит пользу немецкому народу”» [LF Exil 719–720; курсив мой. – *А.П.*]. После этой, по определению Леа, «брутальной Нюрнбергской манифестации» [LF Exil 729] ослабевает влияние эмигрантской газеты «Pariser Deutsche Post» («PDP», основанной после ликвидации «PN»): «Он [Визенер] ускользнул от них, вознесся в высшие сферы, он для них недостижим. Пусть они потешаются над Нюрнбергом, пусть Нюрнбергский съезд партии, эта огромная демонстрация возмужавшего народа, кажется им варварским и гротескным, пусть они поносят или обсмеивают его и его статьи, – их статьи так и останутся бессильными академическими излияниями» [LF Exil 721]. Усиление рейха, «развертывание немецкой силы» закономерно имеет своим следствием ослабление эмигрантской прессы. Более того, Хайдебрегг в диалоге с Визенером предсказывает и дальнейшее расширение подчиненной рейху территории: «“Когда мы снова увидимся?” – “После войны, во время вступления в Париж”» [LF Exil 744]. Для эмигрантов основная перспектива такого расширения границ темного (с их точки зрения) мира – быть оттесненными еще дальше от центральной территории по направлению к окраинам Европы.

Обозначенный процесс расширения центральной части пространства наци происходит не только в масштабе всей Европы, но и в частной жизни отдельных персонажей. Одним из таких персонажей является Эрих Визенер –

«пограничный» герой, в котором сочетаются черты «варвара» и «цивилизованного». Так, подобно «цивилизованным» эмигрантам, он осознает неразумность и жестокость творимого нацистами, о чем свидетельствуют его внутренние монологи: «Каждый день эти в Берлине или на Рю де Лилль позволяют себе то одно, то другое зверство или безмозглое деяние, а нашему брату приходится выкраивать для него благозвучную идеологию» [LF Exil 97]; «Леа и не знает, как ему все время приходится возиться, чтобы уладить то, что плохо сделано парой могущественных дураков» [LF Exil 194]. Кроме того, Визенер втайне от окружающих пишет книгу «Historia Arcana», в которой разоблачает «истинный мир национал-социалистов, их фюрера, их рейх, их политику, их подлости, их смехотворность» [LF Exil 102]. Его роман «Бомарше» характеризует его как человека, «пропитанного культурой» [LF Exil 620], в котором нет ничего «варварского, животного остатка или дремучего леса» [LF Exil 620]. Наконец, пограничное положение Визенера создается еще и его многолетней связью с Леа де Шасефьер, француженкой с еврейскими корнями.

По словам секретаря Марии, Визенер – «половинчатый» человек [LF Exil 464]. По определению Леа, он «кокетничает со своим варварством»: «Ты хочешь быть и варваром, и цивилизованным, в тебе всего наполовину, наполовину, наполовину, ты безразличный, ты врешь себе и другим» [LF Exil 634], – говорит героиня. Визенер – персонаж с «ясным разумом» [LF Exil 195] и в то же время одержимый «дурными инстинктами» [LF Exil 411], стоящий посередине между «варварским» миром наци и «цивилизованным» миром периферии пространства эмиграции.

Леа, в свою очередь, тоже может быть названа пограничным персонажем. Двадцатилетняя связь с наци отрицательно сказывается на ее репутации, ее наделяют прозвищем «Notre-Dame-des-Nazis» [LF Exil 229]. Сама она приходит к выводу о самой себе, что «Леа, находящаяся в связи с этим Эрихом, – это что-то плохое» [LF Exil 490]. Когда она размышляет о необходимости разрыва с ним, «ее охватывает сильнейшее желание жить

чисто и порядочно» [LF Exil 629], что при условии продолжения этой связи невозможно.

С другой стороны, Леа по возможности старается отстаивать перед Визенером интересы эмигрантской прессы, требуя от него невмешательства в дела «PN»; тем самым она пытается укрепить «цивилизованное» начало в нем в противовес варварскому. Когда Визенер все-таки запускает свой «антиэмигрантский» проект, Леа комментирует это следующим образом: «Вне всякого сомнения, он долго колебался, прежде чем выступил против этих людей, у него есть чувство благородства. Но от этого все становится только хуже. Ведь в таком случае он, зная лучшее, поддался своим дурным инстинктам» [LF Exil 411]. «Дурные инстинкты» как причина выбора Визенера действовать в пользу интересов Третьего рейха вполне соответствуют представлению о наци как о «варварах» и «полуживотных», сформировавшемуся в эмигрантской среде. Леа даже в период ее романа с Визенером имеет эмигрантский взгляд на происходящее, чем подготавливается ее присоединение к эмигрантскому сообществу в качестве «Notre-Dame-de-Refugées» [LF Exil 729].

В итоге и Визенер, и Леа вынуждены сделать выбор и присоединиться к одной из противоборствующих сторон. Визенер формулирует этот выбор следующим образом: «И все же он стоял на распутье. Вот она, альтернатива. Она была поставлена так ясно, что слезы наворачивались на глаза и начинало болеть сердце. Если он разработает проект против “PN”, то его карьера спасена, а Леа потеряна. А если нет, то он спасет свои отношения с Леа и навсегда перережет собственную карьеру» [LF Exil 249]. В итоге Визенер, который «всегда в глубине души смутно догадывался о том, что однажды ему придется выбирать между дружескими отношениями с Леа и положением в партии» [LF Exil 247], смиряется с разрывом с ней и сосредоточивает свои силы на карьере. «Нацистское» начало в герое берет верх над «цивилизованным», и Визенер демонстрирует в этот момент свою принадлежность к «варварам», поскольку, когда Леа заявляет о разрыве с

ним, «его голос звучал зловеще вульгарно, как иногда звучали по радио голоса национал-социалистических ораторов» [LF Exil 632].

Еще в конце первой книги романа Визенер, поставленный перед необходимостью сделать выбор, предчувствует, какое решение он в конце концов примет: «Он не имеет права становиться свиньей, заклинала его Леа. Нет, правильно было бы наоборот. Он должен лучше воспитать в себе сволочную душу, чтобы она своевременно подавала голос, иначе он не продвинется. К сожалению, как только что выяснилось, он в слишком малой степени свинья по своей природе» [LF Exil 224]. Визенер принимает решение сознательно культивировать в себе «свинью», варварское начало, то, что сближает его с наци. В масштабах психики «пограничного» героя происходит тот же самый процесс вытеснения всего «цивилизованного», что и в пространстве эмиграции в целом.

В то время как Визенер окончательно воссоединяется с лагерем наци, Леа берет на себя роль покровительницы эмигрантов. Первым шагом к этому становится концерт Траутвайна в ее доме [LF Exil 628].

Все эти перемены в жизни Визенера и Леа сопровождаются определенными пространственными трансформациями. Визенер стремится «расшириться» – *sich vergrößern*, досл. ‘увеличиться’ [LF Exil 741], и размышляет: «Он наслаждался тем, как необыкновенно далеко он продвинулся. Какой взлет. Сначала – недолгое время в бедной комнатушке в Латинском квартале, потом годы в маленькой квартире в районе Монпарнаса, потом еще какое-то время в трех комнатах в окрестностях площади Этуаль, теперь блестящее представительство здесь. <…> Его жизненное пространство должно быть больше. Съемная квартира – неподходящая для него рамка; ему нужен дом» [LF Exil 727–728]. Подобно всему Третьему рейху, «разворачивающему» свои силы с целью поставить под свой контроль как можно больше пространства прилегающих стран, Визенер точно так же, «расширяясь», присваивает все больше и больше парижского пространства, готовится объявить себя «гауляйтером Франции» [LF Exil 728].

Леа, в свою очередь, принимает решение продать свой дом, поскольку он ей «опротивел»: «Все напоминает ей об Эрихе, стол, за которым он ел, стулья, на которых он сидел, стаканы, из которых он пил, постель, в которой он с ней спал. Она будет рада, когда все это перестанет ее окружать» [LF Exil 731]. Формально Леа принимает решение о продаже дома сама; однако по сути ее «вытесняет» из дома на Рю де ля Ферм незримое присутствие там Визенера, «присвоившего» это пространство. В дальнейшем этот процесс обретает логичное завершение в том, что Визенер приобретает ее дом с целью «расширения» [LF Exil 741]. Готовясь к переезду, он снимает со стены своего кабинета портрет Леа и дарит его Хайдебреггу, внутренне комментируя свои действия так: «В его новой жизни нет места для улыбающейся дамы» [LF Exil 728]. Визенер, окончательно покинувший свое «пограничное» положение между «варварами» и «цивилизованными» и полностью присоединившийся к миру наци, вытесняет покровительницу эмигрантов Леа из ее дома – здесь в одном частном событии отражаются общие процессы расширения темного мира и вытеснения эмигрантов все дальше и дальше по направлению к окраинам пространства эмиграции.

Описанная динамика пространства наци (и структурно аналогичного ему пространства эмиграции) – расширение центральной зоны – фактически формирует романный сюжет. Стремление Третьего рейха к экспансии в страны первого и второго «кольца» имеет следствием многие ключевые события романа – как события исторического значения (издание Нюрнбергских законов, планирование войны против Франции), так и события частной жизни героев: изменение психологического портрета отдельных персонажей, вытеснение в той или иной форме героев-эмигрантов героями-наци.

4.3. Расширение центра в пространстве эмиграции как детерминанта события в немецком эмигрантском романе

В условиях, когда формирование концентрических кругов пространства

эмиграции уже завершилось, продолжают идти динамические процессы, связанные со стремлением темного мира к расширению за счет прилегающих территорий.

Этот процесс очень ярко развернут в романе Э.М. Ремарка «Ночь в Лиссабоне», где по направлению от Оснабрюка к Лиссабону – из Германии за ее пределы – распространяются опасность, враждебность, темнота и другие отрицательные характеристики пространства. Одной из составляющих этого процесса является преследование Хелен ее братом-нацистом Георгом Юргенсом. Когда она уезжает в Швейцарию, родственники атакуют ее звонками и письмами, а Георг посылает к ней сотрудника немецкого консульства Краузе [EMR Nacht 171–176]. Шварц комментирует эти события следующим образом: «Призрачная рука гестапо протянулась через границу, напоминая нам о том, что мы еще спаслись не до конца» [EMR Nacht 176]. В Париже Георг лично является к Шварцу и Хелен в отель, угрожает Шварцу и требует, чтобы Хелен вернулась в Оснабрюк. После ухода брата Хелен говорит: «Пахнет солдатскими сапогами и террором» [EMR Nacht 205] – то есть «немецкие» свойства захватывают Париж. Через некоторое время, в последние дни перед началом Второй мировой войны, Париж приобретает еще одно негативное качество и становится «затемненным» [EMR Nacht 216]. Вскоре на Францию распространяется «ненормальность» немецкой жизни: «Но потом я заметил, что абсурдное тоже может стать опасным. То, что так было в Германии, доказывал факт существования партии – но теперь и Франция, страна разума, не казалась больше безопасной под совместным натиском бюрократии и войны» [EMR Nacht 218–219]. В Марселе Шварц схвачен, не в последнюю очередь усилиями Георга. Поражение и оккупация Франции в очередной раз расширяют опасную зону, продолжается немецкая экспансия из центра к периферии пространства эмиграции: «Поражение наступило ошеломляюще скоро. Никто не ожидал, что все случится так быстро. Мы еще не знали, что Англия не собирается заключать мир. Мы видели только, что все потеряно…

Нас оттеснили до самого побережья. Теперь перед нами – только море» [EMR Nacht 237]. Похожим образом в мифологических моделях мира постепенно расширялась зона сакральной земли за счет профанной: путем освоения и окультуривания профанной земли осуществлялась экспансия позитивных пространственных качеств. В описанном в романе «Ночь в Лиссабоне» пространстве эмиграции происходят те же самые процессы, но с противоположной аксиологией: земля, принадлежащая к пространству метафизического зла, расширяется за счет земли профанной, в данном случае Франции.

Сюжет эмигрантских перемещений по Европе и за ее пределами многократно сопоставляется с ветхозаветным сюжетом исхода евреев из Египта, что во многом задает параметры пространства эмиграции. В романе «Ночь в Лиссабоне» об эмигрантах говорится в следующих выражениях: «Мы живем, как евреи во времена исхода из Египта. За нами – немецкая армия и гестапо, по обе стороны от нас – море французской и испанской полиции, а перед нами – обетованная земля Португалия с портом в Лиссабоне и дорогой к еще более обетованной земле Америке» [EMR Nacht 283–284; ср. также EMR Nacht 288]. Символическим Египтом в пространстве эмиграции становится Третий рейх, обетованной землей Израилем – Соединенные Штаты Америки. С учетом того, что Израиль в библейском толковании – это некогда покинутая родина, его функция теоретически могла была быть передана Германии (покинутой родине эмигрантов); однако в соответствии с аксиологическими характеристиками пространства эмиграции, где самое «негативное» место – это Третий рейх, последний сопоставляется именно с Египтом, где евреи, согласно ветхозаветному сюжету, находились в рабстве. Между описанными двумя полюсами пролегает маршрут эмигрантских перемещений; пространство между Третьим рейхом и Америкой образует оценочную шкалу, в рамках которой ценностный вектор направлен от Германии к Америке. По мере продвижения эмигрантов в этом направлении происходит ослабление негативных (в их

восприятии) качеств пространства и усиление позитивных.

В романе К. Манна «Бегство на север» описанная пространственная динамика не развернута основательно, но присутствуют намеки на разворачивание данных процессов в ближайшем будущем. Иоганна, читая нацистскую газету, сообщает Рагнару: «О вашей стране нацистский листок тоже публикует полную гордости и надежд статью. <…> Кажется, на развитие фашизма здесь у вас возлагаются большие надежды» [KM Flucht 264]. Так в романе намечается процесс превращения Швеции в сферу немецкого влияния.

В романе Л. Фейхтвангера «Изгнание» важным аспектом расширения темного мира, представленного Третьим рейхом, являются все новые насильственные, противоправные действия, совершаемые им в отношении других стран и их граждан. Анна Траутвайн размышляет об этом так: «Ее Зепп считал, что это исключено, чтобы в таком государстве, как немецкое, пришли к власти варвары; а потом они, тем не менее, пришли. При каждом новом, все менее правдоподобном акте насилия объявляли: это – последний, в этот раз это не сойдет им с рук. И каждый раз это сходило им с рук» [LF Exil 160].

Как уже отмечалось нами в связи с механизмами осуществления перехода границы в немецком эмигрантском романе, у Фейхтвангера расширение темного мира способствует определенной дифференциации героев. Отношение различных персонажей романа «Изгнание» – эмигрантов и мировоззренчески близких к ним героев – к инвертированной аксиологии пространства эмиграции и происходящим в нем процессам «вытеснения» эмигрантов в периферийные и окраинные области формирует два основных типа героя. К первому из них относятся те, кто отказывается перестроить свою собственную систему ценностей в соответствии с «перевернутой» – центробежно ориентированной – ценностной шкалой пространства эмиграции; в эту группу попадают те, кто воспринимает отъезд из Германии исключительно негативно и чьи надежды сосредоточены на возвращении

туда (в терминологии Х. Меллера, а также Х. Руссель и Л. Винклера, такие эмигранты жили «лицом к Германии»[1]). Ценностные установки второго типа героев центробежно ориентированы и соответствуют аксиологии пространства эмиграции.

К числу персонажей первого типа относятся Анна Траутвайн, которую стремление вернуть прошлое и воссоединиться с покинутым Мюнхеном приводит к добровольной смерти, и престарелый эмигрант Рингсайс. Последний легитимирует свое желание вернуться с помощью мифа об Одиссее: «Женихи …напали на дом Одиссея, и транжирили его добро, и совершали насилие над его людьми. Но Пенелопа ткет, и она хитра, и женихи не получат ее, и она ждет, и Одиссей вернется» [LF Exil 265–266]; «Каким бы неизбежным ни было возвращение Одиссея, многие не могут его дождаться» [LF Exil 386]. Возвращение необходимо Рингсайсу для того, чтобы дописать главу о Ксантиппе для большого энциклопедического проекта – для него это задача первостепенной важности, о чем он неоднократно говорит Траутвайну. Обращенность в прошлое и надежда на возвращение делают Рингсайса слабым героем, который умирает, так и не дописав статью, реабилитирующую Ксантиппу, – главный труд своей жизни. Миф об Одиссее как модель эмигрантской биографии оказывается несостоятельным в центробежно ориентированном пространстве эмиграции, и Рингсайс, обращенный (подобно Анне Траутвайн) к уже несуществующему, мертвому прошлому, в итоге воссоединяется с миром мертвых. Незадолго до его смерти Траутвайн отмечает: «И внешне он все больше опускался, его костюм был потерт, его белье изношено, никто о нем не заботился. Но он, казалось, не скорбел об этом; потребностей у него не было, и он радовался тому, что избавился от всех обязательств» [LF Exil 386]. Приближение смерти

---

[1] Möller H. Die Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland: Ursachen, Phasen und Formen // Markus Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 48; Roussel H., Winckler L. *Pariser Tageblatt / Pariser Tageszeitung*: Gescheitertes Projekt oder Experiment publizistischer Akkulturation? // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 129.

вызывает у Рингсайса «радость», воссоединение с миром мертвых (уже в прямом смысле этого слова) логично завершает его обращенную «лицом к Германии» эмигрантскую жизнь.

Рингсайс, таким образом, принадлежит к числу героев, сопротивляющихся центробежной ориентированности пространства эмиграции и наделяющих покинутый немецкий город аксиологически положительным статусом. Вследствие этого он оказывается героем несостоятельным и умирает, так и не завершив главный труд своей жизни. В то же время другой герой – Траутвайн, – в отличие от Рингсайса, успешно осуществляет свой главный творческий замысел – симфонию «Зал ожидания» – и в художественном «измерении» своего творения переходит границу, отделяющую мир мертвых от мира живых, эмигрантский мир от не-эмигрантского. Творческая состоятельность героев обусловлена в романе их внутренним согласием или несогласием с аксиологией пространства эмиграции.

Эмигранты с центростремительно ориентированной системой ценностей – символически мертвые герои. Так, Анна Траутвайн с удовольствием бывает в гостях у Франца Хайльбруна, когда фактически воссоздается немецкое прошлое эмигрантов: «Она с удовольствием поела, немного выпила, ей нравилась старая комната со старой мебелью, ей нравились люди. Это был прежний немецкий воздух, она вдыхала его с облегчением. Ее прежняя свежесть вновь была здесь, ее бодрость, ее жизнерадостность. Ее красивые глаза блестели, ее широкое лицо больше не было размытым, оно сияло» [LF Exil 263]. Очевидно, что «свежей и беззаботной» Анна может быть только в контексте своего немецкого прошлого; выпадая из него, она сразу становится «размытой». Однако этот же вечер у Хайльбруна выглядит совсем по-другому в глазах Зеппа Траутвайна: «“Не есть ли они …те самые тени, которых ищет Одиссей в царстве Аида? Там, внизу, они занимаются тем же, чем занимались при жизни, и ненавидят и любят друг друга, как прежде”. Зеппа Траутвайна взволновали слова старика. Весь этот ужин со всеми его

атрибутами показался ему призрачным. Неужели я единственный трезвый здесь? подумал он. Старый болтун прав: они мертвы и все еще об этом не знают» [LF Exil 263]. Когда же включают немецкое радио, по которому звучит голос оратора-наци, собравшиеся эмигранты превращаются в «застывшие лица» [LF Exil 265], то есть приобретают сходство с мертвецами. Пока они разыгрывают свое донацистское немецкое прошлое, они живы в своих глазах; вторжение в этот придуманный мир реальности (обретающей форму голоса по радио) снова превращает их в мертвых.

К этой группе можно причислить и оставшегося в Германии «последнего из великих дирижеров, служивших рейху» [LF Exil 355] Риманна: «…дошло до того, что самый музыкальный народ на земле не имел, кроме него, дирижеров. Ему воздавали должное титулами и почестями и позволяли ему зарабатывать, сколько он хочет. И все же дела у него не шли хорошо. Он любил свою работу, но для идеального выполнения этой работы ему не хватало людей, к которым он был приставлен. Он был горько задет, и внешне, и внутренне, тем, что музыканты и композиторы были изгнаны, только потому что какой-то идиот-чиновник был ими недоволен по политическим или расовым причинам, и что он теперь вынужден был довольствоваться суррогатом. Прогнали и его настоящих друзей, и его настоящих врагов, и посреди шума и суеты, которые его окружали, он чувствовал себя одиноким в Третьем рейхе» [LF Exil 355]. Мировоззренчески Риманн, бесспорно, гораздо ближе к эмигрантам, нежели к наци; об этом свидетельствует, в частности, тот факт, что в Париже он, несмотря на сопряженные с этим опасности, посещает Траутвайна. В гостях у него «Риманн, после его насколько мрачного, настолько и почтенного существования в Третьем рейхе, вдвойне наслаждался приятной беззаботностью этого вечера» [LF Exil 358]. Для него поездка в Париж – это «четырнадцать дней каникул» [LF Exil 362], а беседа с Зеппом – возможность «говорить …с человеком, а не …со следователем или полицейским агентом» [LF Exil 362]. Траутвайн принадлежит к кругу его изгнанных из страны

«настоящих друзей и настоящих врагов», и для Риманна было бы наиболее логичным быть изгнанным вместе с ними. Решение остаться в Германии не позволяет герою жить такой же полноценной творческой жизнью, какой живет Зепп в период работы над «Залом ожидания». Встреча с Риманном убеждает Траутвайна в правильности его решения покинуть Германию: «Да, этот человек весь стал другим, он был изнуренным, обессилевшим, его жизненная сила была уничтожена. И если раньше Траутвайн иногда в глубине души завидовал Риманну, что тот смог остаться в Германии и делать музыку там, то теперь он не чувствовал ничего, кроме жалости к другу. Он был рад, что сам вовремя покинул больную страну и спас свою душу» [LF Exil 364]. Риманн, несмотря на «титулы и почести», оказывается менее состоятелен как музыкант, чем эмигрант Траутвайн. В то время как первый «чувствовал себя одиноким в Третьем рейхе» [LF Exil 355], Траутвайн «чувствует себя в Париже даже счастливее, чем в Германии» [LF Exil 14].

К числу персонажей второго типа, аксиологические ориентиры которых совпадают с центробежной логикой пространства эмиграции, принадлежат, помимо Траутвайна, Гингольд, Ганс Траутвайн, Вольгемут, Элли Френкель (переход границы как составляющая сюжетных линий героев первого плана рассмотрен в предыдущей главе). Доктор Вольгемут уезжает из Парижа в Лондон (который является частью окраинного «кольца» пространства эмиграции, свободного от экспансии наци) и открывает там клинику, где успешно практикует. Элли Френкель, приехавшая в Лондон в качестве его ассистентки, выходит замуж за англичанина и получает гражданство. Ганс Траутвайн уезжает в СССР и, в соответствии со своим призванием, становится там архитектором – причем переезд Ганса, разработанный в романе наиболее подробно, изображен именно как выход из мира мертвых в мир живых.

Издатель «PN» Гингольд, «вытесненный» из Третьего рейха, осознает происходящее в первую очередь в его финансовом «измерении»: «Но большая часть принадлежала тем иностранным обществам, в которые он

превратился, и в этом образе он вел сейчас из Парижа свою частную войну против рейха, чтобы вытащить оттуда из своих денег как можно больше» [LF Exil 338]. Его младшая дочь Ида и ее муж Бенедикт Перлес проживают в Берлине, поскольку Перлес ведет там дела Гингольда, а Ида обучается пению и придает этому очень большое значение. Когда агент Визенера Ляйзеганг пытается добиться от Гингольда изменений в редакционной политике «PN», тот осознает, какую угрозу это представляет для дочери и зятя: «В этот раз наци еще не тронули его зятя; но если господин Гингольд отошлет его обратно, чтобы он дальше вел его дела в Берлине, второй раз они его уже не выпустят, пока господин Гингольд не выполнит свой договор» [LF Exil 398]. Гингольд понимает, что позволить Перлесам вернуться в Берлин было ошибкой с его стороны, «его долгом было удержать их в Париже, не отпускать их обратно к древнему злу. Он должен был закалить свое сердце против просьб своей дочери Иды, он должен был остаться сильным и не позволять, чтобы они оба снова подвергали себя опасности» [LF Exil 476]. Неразумное решение Перлесов вернуться в Берлин (вопреки предостережениям Гингольда) приводит к аресту Иды, и Гингольду удается добиться ее освобождения только ценой отказа от издания газеты; после этого Перлесы окончательно покидают Берлин. Таким образом, Гингольд, даже с учетом его «частной войны против рейха», подчиняется общей центробежной установке пространства эмиграции, стремясь максимально удалить от его темного центра себя самого, своих близких и свои деньги. По этой причине Гингольда также можно отнести к числу успешных героев-эмигрантов, которые отдаляются от мира мертвых, а не сближаются с ним (как это делают находящиеся «лицом к Германии» Анна, Рингсайс, Риманн). Точнее, в случае Гингольда «успешность» прямо пропорциональна степени отдаления от темного центра (рейха) и обратно пропорциональна степени прямого или косвенного сближения («сближение» через оставшихся в Германии родных чуть не приводит его к профессиональному и гражданскому поражению).

Нестационарное пространство с расширяющейся центральной темной зоной «обязывает» героев двигаться в строго определенном направлении – от центра к окраине пространства эмиграции, а для этого, в свою очередь, им необходимо привести свою систему ценностей в соответствие с аксиологией этого пространства. Сопротивление данному центробежному вектору и стремление вернуться в покинутый центр делает героев несостоятельными и закрепляет их принадлежность к миру мертвых (которая в большей или меньшей степени присуща всем героям-эмигрантам). Те же герои, кто внутренне согласен с центробежным движением в пространстве эмиграции, – у Фейхтвангера это, в первую очередь, Ганс и Зепп Траутвайны – получают возможность в том или ином виде перейти его границу и войти в мир живых.

Здесь также проявляется решающее влияние пространственной динамики на ход сюжета. Расширение центральной зоны пространства вынуждает героев-эмигрантов определяться с выбором пространственно-специфичных ценностных ориентиров; их дальнейшая судьба определяется этим выбором. Движение сюжета романа «Изгнание» определяется динамическими процессами в пространстве эмиграции: перемещения героев, совершаемый ими ценностный выбор, его проявления (центробежно или центростремительно ориентированная картина мира) и последствия – все это детерминировано расширением располагающегося в центре «темного мира», то есть пространственной динамикой.

Аналогичный пространственно-сюжетный комплекс присутствует в романе Клауса Манна «Вулкан», где центральный «темный» участок пространства, образуемый Третьим рейхом, действует на эмигрантов с выталкивающей силой, побуждая удаляться от него на все более значительное расстояние. В частности, решение Марион фон Каммер об эмиграции описано в следующих выражениях: «Что до Марион, то для нее эмиграция была чем-то само собой разумеющимся. Не стоило сомневаться в том, что отныне ее свобода и, возможно, даже жизнь были в Германии под угрозой; отвращение и ненависть *гнали ее прочь*» [KM Vulkan 19; выделено

мной. – *А.П.*]. О своем учителе, профессоре Беньямине Абеле, Давид Дойч говорит так: «Моего старого Абеля – саму безобидность – *гонят* в изгнание» [KM Vulkan 107; выделено мной. – *А.П.*]. Сам Абель считает: «Меня *вышвырнули* из Германии» [KM Vulkan 114; выделено мной. – *А.П.*]. Очевидна «выталкивающая» семантика глаголов и глагольных выражений, выбранных автором для описания мотивов отъезда героев из Третьего рейха.

Основное направление пространственных преобразований в пространстве эмиграции – расширение границ центральной территории за счет периферийных зон – обусловлено экспансионистскими намерениями Третьего рейха; этот процесс также представляет собой инверсию соответствующих процессов, происходящих в мифологическом пространстве.

В масштабе всей Европы расширение темного мира проявляется в том, что Германия подчиняет своему влиянию прилегающие к ней территории и за счет этого «увеличивается». Одним из мотивов бегства Дитера (героя второго плана) из рейха становится нежелание содействовать этому процессу – «потому что рейх должен стать *еще больше*» [KM Vulkan 541; выделено мной. – *А.П.*], «чтобы эта каторжная тюрьма стала *еще больше*» [KM Vulkan 551; выделено мной. – *А.П.*].

Одним из первых объектов территориальных притязаний Третьего рейха становится Саар. Непосредственное присоединение этого участка первого «кольца» к Германии происходит в 1935 году, и это выталкивает оттуда новую волну эмигрантов: «Год 1935 еще не успел состариться, а уже прибывали все новые беженцы. Это были те, кто в свое время в Сааре агитировал против присоединения этой области к Третьему рейху. Саар стал немецким. Гитлер праздновал триумф» [KM Vulkan 196–197]. По этому поводу эмигранты задаются вопросами о пределах немецкой экспансии: «Как далеко должны зайти наци, чтобы Англия и Франция потеряли терпение? Где-то же должна быть граница, – думали они все. Остановится ли перед ней Гитлер? <…> Некоторые считали: граница – это Австрия. Вену он не

получит. Другие оставались скептичными: Англия пожертвует и Веной ради своего дорогого мира. <…> И тут чехи объявляли: если нет никакой другой границы – то нашу он не перешагнет» [KM Vulkan 197]; «Как далеко уже продвинулись разбойники? Какие местности сейчас подвергаются бомбардировкам? <…> Предпримет ли Англия серьезные санкции против агрессоров?» [KM Vulkan 198]. Следующим объектом территориальных притязаний Третьего рейха становится Австрия: «Наци хотели иметь Австрию» [KM Vulkan 196] – позже эта страна становится частью Германии, «Восточной маркой» (Ostmark). Австрия не становится для немецких экспансионистских устремлений непреодолимой границей: она «не оборонялась, во Франции был правительственный кризис, Европа наблюдала с почтительным напряжением исторические процессы, фюрер и дуче обменивались радостными телеграммами» [KM Vulkan 493]. Марион предсказывает и дальнейшее расширение немецкой территории в Европе: «Прага падет! <…> Франция и Англия будут защищать Чехословакию так же слабо, как они защищали бедную Австрию» [KM Vulkan 506].

Расширение центральной, «темной» зоны пространства эмиграции проявляется не только в глобальном «измерении» – основными из таких «больших» событий становится присоединение Саара и Австрии к Германии, – но и в ряде событий «маленьких», которые в то же время укладываются в основную тенденцию пространственной динамики в романе.

И центральные, и периферийные персонажи романа переживают ситуации, которые являются составляющими процесса расширения темного мира. В частности, прибывшие из Германии молодые рабочие-социалисты, ученики Тео Хуммлера, жалуются ему на «легковерие рабочих»: «…они позволяли совращать себя любой ложью, преподносимой каким-нибудь болтуном. “Я знаю очень многих, которые были с нами или с коммунистами, а теперь носят в петлице свастику”» [KM Vulkan 139]. Превращение бывших оппонентов национал-социалистического режима в его сторонников как результат пропаганды тоже является составляющей процесса расширения

центральной «темной» зоны пространства эмиграции. Осознавая, что этот процесс идет, Тео Хуммлер декларирует необходимость идеологического воздействия на «*пока еще* цивилизованные, *еще* демократические нации» [KM Vulkan 140; выделено мной. – *А.П.*]. По словам Ангела, показывающего Кикжу бегство Дитера из рейха через швейцарскую границу, «прекрасная Швейцария *пока еще* остается свободной» [KM Vulkan 538; выделено мной. – *А.П.*].

Чем больше расширяется темный мир, тем менее пригодным для жизни становится первое «кольцо» пространства эмиграции. Вена, уже захваченная немецким влиянием незадолго до присоединения Австрии к Третьему рейху (1937, 2-я часть романа), становится для Абеля «разочарованием»: «Воздух клерикальной диктатуры был спертым и гнилым; борьба против наступающего национал-социализма велась неправильно и боязливо» [KM Vulkan 362]. Первоначально принадлежащая к числу стран первого «кольца» Австрия еще до официального присоединения к рейху попадает в зону его влияния и в глазах эмигранта перестает быть достаточно безопасной для проживания там. Эти процессы обретают свое логичное завершение во время присоединения, что и наблюдает Зигфрид Бернхайм: «Вена зловеще изменилась: за одну ночь, без перехода и подготовки, она приобрела чужое и устрашающее лицо. Повсюду развевались флаги со свастикой… <…> “Убийцы… – подавленно думал господин Бернхайм в своем лимузине. – Все они выглядят убийцами. Что стало с моей прекрасной, благочестивой, консервативной Веной?” Даже песни, которые распевались, звучали жутко» [KM Vulkan 494]. Присоединение к Германии делает Австрию частью темного мира, его границы снова раздвигаются, как это было и в случае с Зааром, и «прекрасная» Вена становится «чужой и устрашающей». Появляется *Großdeutschland* ‘большая Германия’ [KM Vulkan 538], Австрия становится ее провинцией, «Восточной маркой» [KM Vulkan 538]. На этом этапе новая волна эмигрантов уже четко осознает: «Что еще им было делать в Европе?» [KM Vulkan 502] – и сразу старается «добыть себе визы и билеты

на корабль для переезда через океан» [KM Vulkan 502], не задерживаясь в Европе.

Одна из слушательниц Марион, которая намерена уехать в Эквадор, обобщая эти процессы, считает, что «Европе конец, она погибла» [KM Vulkan 230]. Когда в конце первой части романа эмигрант Бобби Зедельмайер вынужден закрыть свой бар в Париже, он рассказывает о своих дальнейших планах, делая акцент на том, что Европа перестала быть подходящим для него местом: «Европа вообще становится слишком тесной! Я сыт ею по горло. <…> Я хочу уехать в Китай. <…> В Шанхай. <…> Дальний Восток – моя давняя мечта. Там я совершенно точно найду свое счастье…» [KM Vulkan 185]. Руководитель комитета помощи евреям господин Натан считает, что ситуация в Европе стала «безнадежной» [KM Vulkan 372]. Майорка, считавшаяся «самым мирным островом, беззаботным маленьким раем, расположенным очень далеко от шума и опасностей мира» [KM Vulkan 276], переживает вторжение сил итальянского фашизма, налет «бомбардировщиков, изготовленных в Италии и управляемых итальянскими пилотами» [KM Vulkan 276]; причем итальянская армия оказывается здесь частью того зла, которое представлено в романе национал-социалистическим государством: массовыми арестами на Майорке руководят наделенные равными правами «прусский чиновник» и «римский офицер» [KM Vulkan 277]. Богатый немецкий эмигрант Зигфрид Бернхайм вынужден спешно бежать с острова, оставив принадлежащую ему виллу на произвол судьбы – иначе «он не мог быть спокоен за свою жизнь» [KM Vulkan 278]. В третьей части романа, которая во временном отношении приурочена к 1937–1938 годам, Европа уже объявлена цивилизацией, на которой «лежит проклятие» [KM Vulkan 484]. Эмигранты, которые просят у проживающих в Америке знакомых необходимых им для переезда финансовых гарантий, употребляют по отношению к не-немецкой Европе те же слова, что использовались для характеристики Третьего рейха: «Я задохнусь здесь!» [KM Vulkan 505] (о Европе) – «Я должен был уехать, потому что иначе я бы задохнулся!» [KM

Vulkan 551] (Дитер о Германии); отсюда видно, насколько Европа в целом к 1938 году уже уподоблена Германии, подчинена ее влиянию, периферийное пространство ассимилировано центром.

Лейтмотивом «ухудшения» пространства первого «кольца» становится в романе предчувствие надвигающейся катастрофы – мировой войны: «Никто не знает, что случится в Европе в ближайшее время. Завтра дело может дойти до войны между Англией и Италией – то есть до всеобщей катастрофы. Во Франции уже сейчас почти что идет гражданская война» [KM Vulkan 265]. Кикжу на политическом собрании описывает «апокалиптические картины» и «тот ад, который сейчас подготавливается» [KM Vulkan 379]. «Подготовка тотальной войны» [KM Vulkan 484] влечет за собой «большой возврат к варварству», «устрашающее возвращение в ночь и смерть» [KM Vulkan 484–485]. Наци видят свою задачу в том, чтобы «распространять адский шум» и «сделать землю адом» [KM Vulkan 485]. Европа становится «больным континентом» [KM Vulkan 505], который «не хотел больше предоставлять эмигрантам жизненное пространство» [KM Vulkan 505]; соответственно, для них «Америка была надеждой» [KM Vulkan 505]. В итоге герои, первоначально вытесненные из Третьего рейха установившимся там национал-социалистическим режимом, затем «выталкиваются» и из Европы, которая становится для них «слишком тесной» и непригодной для жизни, хотя первоначально представляла собой спасительную альтернативу жизни в Германии. Можно сказать, что пространство первого «кольца» «ухудшается» и «портится» – и это является, в первую очередь, следствием немецкой экспансии на прилегающие территории.

Этот процесс, происходящий в художественном мире немецкого эмигрантского романа, во многом является проекцией событий, реально происходивших в Европе 1930-х годов. В частности, отмечается, что в последние годы перед началом войны многие журналисты именно в силу расширения влияния Германии очень быстро покидали Европу и переселялись в США: «Первые несколько лет после 1933 года большинство

бежавших журналистов пыталось продолжить свою работу в соседних европейских странах. Лишь немногие сразу же или после короткого промежуточного периода отправлялись в Америку. После “аншлюсса” Австрии, нападения на Польшу и ЧСР, на фоне враждебного нейтралитета Швейцарии, последствий политики умиротворения в других странах Европы и все более шаткого положения евреев в Германии число переселившихся [в США] журналистов выросло…»[1]. Этот маршрут очень типичен, и его описание наблюдается во множестве эмигрантских биографий. Так, например, политический художник Вильям Пахнер покидает Прагу за две недели до появления там немецких войск, через Шербург перебирается морем в Америку, где находит спрос на свои произведения со стороны американских журналов[2]. Путь же фельетониста Ганса Натонека (Прага – Париж – Марсель – Лиссабон – США)[3] вообще полностью совпадает с маршрутом передвижений некоторых героев Ремарка.

Если самим фактом возникновения темного мира (установление в Германии национал-социалистического режима) эмигранты выталкиваются в пространство первого «кольца», то расширение этого темного мира становится причиной дальнейшего вытеснения героев-эмигрантов – из первого «кольца» во второе и затем окраинное.

В этом контексте следует рассмотреть эпизод конфликта Беньямина Абеля с Феликсом Вольфритцем. В Голландии, проживая в пансионе «Huize Mozart», Абель вынужден терпеть соседство наци – Феликса Вольфритца, брата хозяйки, который каждое утро включает немецкий государственный гимн. При попытке договориться с Вольфритцем об ограничении громкости прослушивания гимна Абель сталкивается с агрессивной реакцией последнего: «Только этого мне не хватало! Еврей хочет запретить мне

---

[1] Schneider S. Zwischen Scheitern und Erfolg: Journalisten und Publizisten im amerikanischen Exil // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 52.

[2] Sieh: Stern G., Sumann B.V. Mit Zeitschrift und Farbe gegen den Hitler-Staat: William Pachners politische Illustrationen in amerikanischen Zeitschriften // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 98.

[3] Werner K.U. Der Feuilletonist und Romancier Hans Natonek im Exil // Ibid. – S. 155.

включать гимн моего отечества в моей комнате. Какая безграничная дерзость! У нас все еще поступают с евреями слишком мягко! Как только они оказываются за границей, они теряют всякий стыд!» [KM Vulkan 135]. Защитить себя от оскорблений со стороны наци Абель не может, хотя и находится за пределами рейха. Конфликт заканчивается тем, что он вынужден уехать из пансиона. Здесь происходит вытеснение героя-эмигранта представителем мира наци – то есть в микромасштабе повторяется глобальный процесс присвоения Третьим рейхом периферийных по отношению к нему областей Европы и оттеснения эмигрантов все дальше к окраинам пространства эмиграции.

Изложение данного эпизода К. Манн предваряет следующими словами: «Кто знает, как долго Абель просидел бы в “Huize Mozart”, никуда не двигаясь, если бы маленькое, но фатальное и будоражащее происшествие не заставило его прийти к решению изменить свою жизнь, начать движение, действовать» [KM Vulkan 134]. Эмигрантская биография героя завершается впоследствии в Америке, где он работает в университете, пользуется заслуженным уважением, создает семью и не имеет никакого желания возвращаться в Европу. Поэтому можно утверждать, что в том «толчке», который дает ему инцидент в пансионе «Huize Mozart», заключена выталкивающая сила, возникшая в пространстве эмиграции из-за экспансионистских устремлений его центрального участка. Подобно тому как Германия присваивает себе соседние страны, наци Вольфритц «присваивает» себе амстердамский пансион, а эмигранта Абеля оттуда вытесняет.

Читая лекции в различных университетах Европы в качестве приглашенного профессора, Абель сталкивается с различными трудностями, имеющими «немецкое» происхождение. Его лекции в университетах Дании, Норвегии и Швеции вызывают недовольство немецких дипломатических ведомств: «Представительства Третьего рейха уже начали торжественно-обиженно протестовать против “бесстыдной антинемецкой агитации” этого

агрессивного ученого – после чего официальная скандинавская сторона дала ему понять, что ему следует быть осторожнее» [KM Vulkan 362]. Этот случай «побудил Абеля положительно ответить на почтительное послание из США» [KM Vulkan 362].

С аналогичными явлениями сталкивается Марион во время своего турне по Европе (в ходе которого она читает фрагменты классической и современной немецкой прозы и поэзии, подбирая их так, чтобы сформировать у зрителей однозначно негативное отношение к режиму наци): «В Вене ей не разрешили выступать, потому что австрийское правительство считалось с реакцией на это Третьего рейха. В Цюрихе фашистски настроенные студенты устроили скандал, когда она читала стихотворение автора, убитого в немецком концентрационном лагере. Полиция выставила нарушителей покоя, – про которых позже выяснилось, что они получили деньги от немецкого консульства, – из зала. После этого случая у Марион всегда были проблемы с тем, чтобы получить разрешение на работу в Швейцарии; некоторые особо осторожные кантоны отказывали ей. Не только в Швейцарии, но и в Чехословакии и Голландии чиновники интересовались выбором стихотворений, которые она собиралась читать. Повсюду стремились избежать проблем с раздражительными немецкими посольствами или консульствами» [KM Vulkan 227–228]. Марион встречается, таким образом, с многочисленными препятствиями «немецкого» происхождения. Те страны, в которых она выступает, формально территорией Германии не являются, но в том, что касается ее гастролей, учитывают волю Третьего рейха, т.к. уже частично перешли в зону его влияния.

Ганс Шютте и его друг Эрнст, проживающие в Праге, тоже вытесняются оттуда из-за немецкого вмешательства: на них «пожаловалось пражским властям дипломатическое представительство Третьего рейха» [KM Vulkan 195], и они покидают Чехословакию, чувствуя, что «воздух сгущается» [KM Vulkan 195]. Точно так же они не могут себе позволить задержаться в Австрии, поскольку под немецким влиянием – «особенно сейчас», когда уже

идет речь о присоединении этой страны к рейху, – ее жители были «особо неблагосклонны к подозрительным товарищам вроде них – беспаспортному сброду, эмигрантскому отребью» [KM Vulkan 198], – то есть в данном случае мы снова наблюдаем действие механизмов выталкивания героев-эмигрантов по направлению к окраинам пространства эмиграции: выталкивание всегда обусловлено немецким влиянием.

Описанные динамические процессы в пространстве эмиграции имеют в романах К. Манна (чего нет ни у Ремарка, ни у Фейхтвангера) еще одно следствие: среди эмигрантов выделяется особая группа персонажей, которые берут на себя функцию сопротивления экспансии немецкого «варварства» [KM Vulkan 255]. В свете дифференциации «разумных» и «неразумных» участков в пространстве эмиграции можно говорит о том, что «цивилизованные» периферийные зоны пространства порождают культурных героев – их функцию выполняют те из эмигрантов, которые участвуют в борьбе против наци, сопряженной с нелегальными поездками в Германию с целью пропаганды, распространения запрещенного материала и т.п. Одна из основных функций культурного героя – «борьба с хтоническими чудовищами»[1], он призван «защитить род людской и вообще весь мир человеческий от злых чудовищ, которые либо воплощают в своем образе гибель мира, либо грозят разрушить только что сотворенный мир и снова ввергнуть его в первозданный хаос»[2]; такую же угрозу для разумного мира создает расширяющееся национал-социалистическое государство.

Подобно тому как в мифологической традиции культурные герои отправляются в дикие земли, которые функционально близки подземному миру, поскольку и туда, и туда вытеснен остаточный хаос[3], в немецких эмигрантских романах работающая в Германии (то есть, в противовес мифологической традиции, в центре) нелегальная оппозиция ведет, по определению К. Манна, «подземную, тайную борьбу» [KM Vulkan 198]. В

---

[1] Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М., 1986. – С. 24.
[2] Альбедиль М.Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь. – СПб., 2002. – С. 175–176.
[3] См.: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 2000. – С. 212.

романе «Вулкан», в отличие от «Бегства на север» (где судьба двух культурных героев безусловно находится в центре авторского внимания), центральные персонажи – кроме Марион фон Каммер в определенный период ее жизни – слабо связаны с этим феноменом. Однако при этом в числе периферийных персонажей культурные герои присутствуют – в частности, в четвертой главе первой части романа появляются «молодые рабочие-социалисты, которые бежали сюда через Страсбург. В Берлине они были учениками Тео Хуммлера» [KM Vulkan 139]. Они обсуждают с Хуммлером свои удачи и неудачи в деле антинацистской пропаганды среди рабочих, и он говорит следующее: «Наше дело – *просвещать* их, и не один раз, а сотни раз. Для этого в Германии находятся те из наших людей, которые действительно что-то знают и чему-то научились. И вы для этого здесь, юноши! <…> Вы должны получить хороший материал, когда поедете обратно в Германию!» [KM Vulkan 139; выделено мной. – *А.П.*]. Задача всех этих персонажей заключается в «просвещении» немецких рабочих, в том, чтобы «переправлять туда разъяснения, предупреждения и призывы к непрерывному сопротивлению» [KM Vulkan 140], «действовать в просветительском, пропагандистском ключе» [KM Vulkan 140], то есть – в мифологической перспективе – в распространении разума и порядка на не охваченные цивилизацией территории (которые в эмигрантской картине мира, в противовес мифологической традиции, находятся в центре); вследствие этого, несмотря на то что это персонажи второго плана, можно утверждать, что они имеют статус культурных героев.

Марион фон Каммер в период ее турне по европейским странам тоже выступает в роли культурного героя[1]. Об этом свидетельствуют получаемые

---

[1] Прототипом Марион, как и прототипом Иоганны в «Бегстве на север», стала Эрика Манн (Sieh: Töteberg M. Nachwort // Mann K. Der Vulkan. – Reinbek bei Hamburg, 1999. – S. 563; Naumann U. Nachwort // Mann K. Flucht in den Norden. – Reinbek bei Hamburg, 2003. – S. 279), которая «посвятила всю свою деятельность политико-публицистической борьбе против Гитлера и нацистской Германии, и она делала это путем конкретных и точных просветительских мероприятий и деятельной прямой помощи» (Lühe I von der. Die Publizistin Erika Mann im amerikanischen Exil // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 67). Подобно Марион, Эрика ездит по Америке (Ibid. – S. 68), и ее деятельность включает в себя «доклады, выступления, речи, в которых …соединялись

ею письма «от немцев – врагов режима наци, которые вынуждены были терпеть его в рейхе и только на короткое время оказывались за границей. “Мы начали ненавидеть свою родину, – писали они. – Та Германия, в которой мы живем, достойна ненависти. Вы снова напомнили нам о другой Германии, вживую показали нам лучшую Германию”» [KM Vulkan 230]. Считая немцев – сторонников Гитлера – «ничего не понимающими и глупыми», Марион говорит о своей и своих единомышленников миссии – «их воспитывать» [KM Vulkan 263]. Приобщение немцев к эмигрантскому видению мира и эмигрантской оценке происходящего в Германии в контексте мифологической семантики пространства эмиграции является приобщением к разуму и культуре – и это делает Марион культурным героем.

Таким образом, логика центробежно ориентированного пространства эмиграции предписывает героям движение в строго определенном направлении, поэтапно «выталкивая» их сначала из «темного» центра, средоточия хаоса и неразумия, к европейской периферии, а затем из Европы – в окраинные участки пространства эмиграции. При этом второй этап данного процесса – вытеснение эмигрантов из первого во второе «кольцо» – напрямую обусловлен расширением немецкой территории и немецкого влияния, агрессивной экспансией Третьего рейха, и находит свое выражение как в процессах исторического масштаба, так и в событиях частной жизни героев-эмигрантов, которые в той или иной форме вытесняются либо персонально героями-наци, либо под воздействием усилившегося немецкого влияния.

4.4. Пространственная обусловленность катарсиса в сюжете немецкого эмигрантского романа

Напомним, что катарсис, который у разных теоретиков обозначается также терминами «восстановление договора», «медиация», «компенсация» и

политическое и личное, документально-аутентичное и вымышленное» (Ibid. – S. 70).

др., мы связываем с категорией «мир героя» и понимаем как ликвидацию недостачи в частном мире одного или нескольких персонажей. Если сопоставить данные, полученные при анализе комплекса перехода границы в немецком эмигрантском романе, с выявленными закономерностями влияния структуры пространства и происходящих в нем динамических процессов на формирование сюжета, то обнаруживается следующее. Завершение сюжетной линии того или иного героя «ликвидацией недостачи», необходимым условием которого является переход границы и перемещение в окраинное «кольцо», **связано в пространственном отношении не с возвращением в исходную точку (как в циклическом сюжете), а с максимальным удалением от нее**. Циклическая модель «путешествия туда и обратно» в немецком эмигрантском романе разворачивается в «путешествие из центра на окраину» – при сохранении всех «событийных» закономерностей циклического сюжета, т.е. при полной реализации схемы «потеря – поиски – обретение».

В связи с этим термин «циклическая схема», который значим для теоретического осмысления сюжетологии немецкого эмигрантского романа, применять к сюжету данного типа повествования нельзя. Поэтому мы предлагаем в качестве альтернативы ему термин «катарсический сюжет», в котором схема «потеря – поиски – обретение» разворачивается в рамках «путешествия из центра на окраину» и катарсис обеспечивается не возвращением, а прибытием в окраинное «кольцо».

В свете обращения к категории «мир героя» следует – дополнительно к термину «катарсический сюжет» – ввести понятие «катарсическая сюжетная линия»; это связано с тем, что в ряде случаев («Вулкан» К. Манна, «Изгнание» Л. Фейхтвангера «американские» романы Э.М. Ремарка) в немецком эмигрантском романе разворачивается не одна, а несколько параллельных сюжетных линий, которые могут содержать в себе основанный на переходе границы компенсирующий событийный комплекс или быть его лишены.

При этом изучаемые романы отличаются разной степенью «итоговой» катарсичности в зависимости от того, какие сюжетные линии являются в них смысловыми доминантами. Кроме того, эмигрантская пенталогия Э.М. Ремарка дает возможность проследить эволюцию поэтики сюжета у данного автора.

4.4.1. Романы с катарсическим сюжетом

В число произведений, сюжеты которых могут быть квалифицированы как катарсические, попадает большинство рассматриваемых эмигрантских романов. Сюда можно отнести «Бегство на север» К. Манна, поскольку в нем представлена одна сюжетная линия, которая включает в себя подготовленный двумя жертвоприношениями переход границы и завершается медиацией.

Роман «Изгнание» также демонстрирует катарсическое завершение главных (Зепп и Ганс Траутвайны), а также второстепенных (Элли Френкель) сюжетных линий, что обусловлено фактом перехода границы этими героями. Однако, помимо этого, Фейхтвангер моделирует и ряд параллельных основному сюжетов, которые не представляют собой полноценное развертывание эмигрантской биографии и/или не связаны прямо с переходом границы, но, тем не менее, содержат в себе функции-корреляты «расторжение договора» и «восстановление договора».

Одну из таких линий образуют взаимоотношения доктора Вольгемута и Герке. В первой части романа Вольгемут – талантливый зубной врач, эмигрировавший из Германии и живущий в Париже, – за очень большие деньги (которые потом тратит на поддержку нуждающихся эмигрантов) вставляет высокопоставленному нацисту Герке красивые искусственные зубы взамен его собственных, маленьких и кривых. Чтобы достать нужное количество денег, Герке обращается в банк, где ему отказывают, считая его положение в посольстве пошатнувшимся. Для укрепления своего положения он организует похищение Беньямина, и впоследствии Вольгемут

догадывается, что проведенная им операция связана с похищением журналиста: «Он смутно догадывался, что между лечением зубов и похищением Фридриха Беньямина существовала взаимосвязь. Веских доказательств у него, конечно, не было, только неприятные догадки» [LF Exil 753]. В этом смысле Вольгемут является косвенным виновником возникновения той недостачи, ликвидацией которой впоследствии занимается Зепп Траутвайн.

В последней части романа на Герке совершено покушение, в результате которого серьезно повреждены его искусственные зубы. Он снова обращается к Вольгемуту, который уже проживает в Лондоне, и доктор отказывается делать повторную операцию: «Даже если вы вместо каждого тогдашнего франка выложите мне добрый английский фунт, …я и пальцем больше не пошевелю ради вашей драгоценной физиономии» [LF Exil 756]. На этом этапе герой исправляет свою ошибку, и данные сюжетные функции – согласие и отказ – демонстрируют практически идеальную «симметрию» по отношению друг к другу.

Еще один случай медиации представляет собой сюжетная линия, связанная с другими персонажами романа «Изгнание», – Гарри Майзелем и Раулем де Шассефьером. Сюжетные линии Гарри и Рауля на протяжении большей части романа развиваются независимо друг от друга и только в последней его книге связываются в единое целое. Гарри Майзель, 19-летний эмигрант из Германии, живет в эмигрантском бараке и занимается литературным творчеством – особую роль в сюжете романа играет сборник его рассказов «Сонет 66». Гарри принимает предложение своего дальнего родственника из Америки переехать в Огайо и работать у него на фабрике резиновых изделий. Получив почтовый перевод на значительную сумму и билет до Огайо, Гарри вместе со своим соседом по бараку, поэтом Оскаром Чернигом, посещает за вечер несколько питейных заведений, в последнем из которых его убивают.

США, куда намерен навсегда уехать Гарри, является для него

качественно другим пространством – окраиной, которая «полностью лишена души» и поэтому «лучше, чем эта Европа, в которой еще живет остаток души”» [LF Exil 378]. Переезд в Америку сопряжен для Гарри с полным отказом от прежнего образа жизни (убогий барак) и прежних ценностей (литературное творчество); свой отказ от литературы он сравнивает с аналогичным жестом Артюра Рембо [см.: LF Exil 613].

Гарри, планируя провести свой последний вечер в Европе указанным образом, придает ему рубежное значение: «Такая “бомба” была хорошим способом попрощаться с Европой и своим прошлым» [LF Exil 379–380]. Он осознанно тратит все полученные из Огайо деньги и остается с «голым билетом в Америку» [LF Exil 381], а свои рукописи оставляет в бараке, «высокомерным жестом указывая на свой матрац: “Там внутри лежат остатки моего собрания сочинений”» [LF Exil 380]. Для Гарри «остатки собрания сочинений» и деньги, полученные от родственника, являются жертвой, которую он приносит во имя новой жизни в Америке.

Однако после смерти Гарри Оскар Черниг в своих размышлениях приходит к выводу, что смысл его поведения в последний вечер сводился к желанию расстаться не только с деньгами и сочинениями, но и с жизнью: «Гарри Майзель, и только это было существенным, мечтал покинуть этот мир подлости, он хотел попасть дальше, нежели в Америку, он томился по гибели. “Устал я жить и мир оставить рад”. Это было его собственное желание – погибнуть, он разрушил себя сам, и он был прав в том, что не хотел дальше жить в этом бездыханном мире» [LF Exil 383]. Это желание смерти побуждает Гарри принести в жертву не только деньги и сочинения, но и себя самого.

Смерть Гарри и сопутствующие ей события оформляются рядом символических деталей. Во-первых, его желание умереть описывается словами «Er hat sich nach dem Untergang gesehnt» [LF Exil 383]; упомянутый здесь *Untergang* – это не только ‘гибель’, но и ‘нисхождение’. Выбор слова *Untergang* в данном контексте сигнализирует, что герой хотел не просто

умереть, а спуститься в нижний космос, сойти вниз к подземным богам. Во-вторых, символична внешность убийцы Гарри, которая задается следующими характеристиками:

- *ein Kleiner, Hinkender* ‘маленький, хромой’ [LF Exil 381];
- *mit einem eckigen, leichenhaften Gesicht und einer schmetternden Stimme* ‘с угловатым, как у покойника лицом и звучным голосом’ [LF Exil 381];
- *der Klumpfüßige* ‘косолапый’ [LF Exil 382];
- *der Kalkgesichtige, der Klumpfuss* ‘с известковым лицом, косолапый’ [LF Exil 382];
- *der Kalkige* ‘известкового цвета’ [LF Exil 382];
- *das Leichengesicht* ‘лицо покойника’ [LF Exil 382].

Убийца Гарри Майзеля обладает, таким образом, двумя главными чертами: очень бледным лицом, напоминающим лицо мертвеца, и дефектом походки. Как уже говорилось в связи с Пепе («Вулкан»), белый цвет лица связывает героя со смертью и призраками. Что касается неоднократно упомянутой «косолапости» убийцы, то в мифологической традиции различные трудности при ходьбе свидетельствуют о хтоническом происхождении их обладателя: «В мифологии часто бывает, что люди, порожденные землей, выступают в момент своего появления как неспособные ходить или хромающие»[1]. Убийца Гарри на символическом языке – существо из земли, призрак из подземного мира, и ряд деталей в его образе сигнализирует о том, что он явился забрать туда самого Гарри. При этом поведение последнего свидетельствует о том, что он ждал и хотел подобного исхода, желая принести себя в жертву подземным богам.

Это жертвоприношение наполняется смыслом в рамках сюжетной линии другого героя – Рауля де Шассефьера, сына Леа и Визенера. Рауль получает в подарок на 18-летие опубликованный посмертно сборник рассказов Гарри

---

[1] Леви-Стросс К. Структура мифов // Вопросы философии. – 1970. – № 7. – С. 157.

Майзеля, который кардинальным образом меняет его жизнь: «Сейчас он знал, что ему нужно делать, что было смыслом его жизни. Его предназначение ясно стояло перед ним. Какое счастье, что судьба оторвала его от этих мелких, отвратительных занятий политикой. Какое счастье, что его отношения с месье Визенером привели к тому, что он послал ему книги. Какое счастье, что он принялся за книги прямо сейчас; потому что так он на день или на два, или даже на неделю раньше, чем мог бы, взялся за чтение этой ценной книги, которая задала направление его будущей жизни» [LF Exil 494]. Под впечатлением от рассказов Майзеля Рауль решает посвятить себя литературному творчеству и воспринимает это как начало принципиально нового этапа своей жизни, открытие своего «предназначения». Прочитав первый рассказ Рауля «Волк», его мать Леа де Шассефьер признает наличие у сына литературного таланта: «“Мне жаль, мой мальчик, …что вещи и люди кажутся тебе такими безрадостными и пустыми. Действительно ли так ужасен мир, в котором ты живешь?” – “Да, это так. …Но ты не должна спрашивать так. Тебе следовало бы лучше сказать, хорошо ли я изобразил этот мой мир”. – “Да, тебе это удалось”» [LF Exil 614].

Приняв решение посвятить себя литературе, Рауль регулярно встречается с Чернигом и, работая над своими текстами, прислушивается к его рекомендациям. Черниг воспринимает его следующим образом: «Чем больше времени он проводил с Раулем, тем больше тот напоминал ему Гарри Майзеля, он вновь обнаруживал в нем тот эстетизирующий нигилизм, который привлекал его в покойном. <…> С одновременно горьким и сладким чувством Черниг внутренне констатировал, что в них [в нем и Рауле] покойный расщеплялся на две части. Сегодняшний Черниг был продолжателем его томления в духе Рембо, стремления жадно хватать жизнь, а в этом его новом молодом друге продолжал жить другой Гарри – зараженный снобизмом, нигилистический художник» [LF Exil 612–613]. Черниг, увидевший в Рауле Гарри Майзеля, совершает символический жест: он ведет Рауля в те места, которые в последний раз посетил вместе с Гарри

[LF Exil 612–613], и «разговаривал сейчас с Раулем в том же то насмешливом, то восхищенном тоне, как раньше говорил с покойным» [LF Exil 612]. Смерть Гарри, таким образом, завершается его «воскресением» в Рауле де Шассефьере и его литературной деятельности.

Гибель, к которой Гарри осознанно стремится, происходит вскоре после написания его главного произведения – сборника рассказов «Сонет 66» – и отказа от литературы; выполнив тем самым свою миссию, он приносит себя в жертву ради рождения нового одаренного литератора и символически «воскресает» в нем, подобно тому как пожертвовавший собой Марсель Пуаре воскрес в сыне Марион. «Воскресение» Гарри подтверждается рядом символических деталей, в числе которых – и улавливаемое Чернигом внешнее сходство его и Рауля, и «проигрывание» с последним ситуаций общения с покойным Гарри, и манера Чернига говорить с Раулем так, как он говорил с Гарри. Рауль становится преемником и наследником Майзеля и в смысле литературного творчества, и в смысле места в жизни Чернига; эти события перекликаются с неоднократно повторяемой в романе цитатой из Гете – *Stirb und werde* ‘умри и возродись’. В рождении Рауля как литератора заключен смысл жертвоприношения Гарри; сюжетная линия Гарри и Рауля построена по традиционной «компенсирующей» сюжетной схеме, в рамках которой возникающая «нехватка» симметрично компенсируется на этапе ее ликвидации.

Нужно отметить, что в романе встречаются и другие обоснования смерти Гарри Майзеля. В частности, Черниг рассуждает так: «Не известковое лицо погубило Гарри, а то, что за ним стояло: то подлое, то вульгарное, которое по природе своей ненавидит одаренное. Никто не знал это лучше, чем сам Гарри. Он всегда говорил о коварстве и ненависти слабо одаренных душевно по отношению к одаренным. Именно эта ненависть бездарных погубила Гарри» [LF Exil 382–383]. Здесь Черниг использует то же самое противопоставление «бездарных» и «одаренных», с помощью которого эмигранты – в том числе сам Гарри – описывают свою оппозиционность

нацистам: «Восхождение наци – не что иное, как удавшееся восстание бездарных против одаренных» [LF Exil 283]. В таком контексте смерть Гарри оказывается прямым следствием экспансии темного мира – мира «бездарных», сосредоточенного в границах Третьего рейха.

Ганс Траутвайн видит причины гибели Майзеля в другом. Он «думал о Гарри Майзеле, который, несмотря на свою силу и талант, погиб, потому что не смог решиться присоединиться к целому» [LF Exil 441]. В основе такой версии причины смерти Гарри лежат симпатии героя к коллективистской идеологии и Советскому Союзу – государству, которое эту идеологию культивировало. Принято считать, что в романе «Изгнание» именно Ганс Траутвайн – наделенный, подобно самому Фейхтвангеру, симпатиями по адресу Советского Союза и существующего там политического строя, – является выразителем авторских взглядов[1]. Соответственно, выраженная в словах Ганса авторская точка зрения на причины гибели Гарри не поддерживается символическим наполнением эпизода его смерти. В реплике героя, чьи слова можно считать аналогом прямого авторского слова, объявляется, что Гарри погиб из-за несформированности коллективистского сознания, непонимания необходимости «присоединиться к целому»; эта версия стала основной и транслировалась практически во всех работах, посвященных «Изгнанию». Так, Б. Сучков настаивает на том, что Гарри Майзель «терпит духовный крах» потому, что он «замкнулся в индивидуалистически-нигилистическом неприятии мира»[2]. По мнению критика, смерть Гарри «символична, как символична судьба и другого апостола индивидуализма – поэта Чернига, нашедшего успокоение в мещанском благополучии»[3]; ее символическое значение связано с осознанием Зеппом Траутвайном «мещанской природы индивидуалистического мировосприятия» и «близящейся гибели

---

[1] См., например: Сучков Б.Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б.Л. Лики времени. – М., 1969. – С. 303.

[2] Сучков Б.Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б.Л. Собр. соч. : в 3 т. – Т. 2 : Литературные портреты. – М., 1985. – С. 357.

[3] Там же.

буржуазного мира»[1]. С нашей точки зрения, смерть Гарри действительно символична, но сопровождающая ее символическая образность не «поддерживает» версию о гибели героя из-за его индивидуализма; символические детали придают этому событию, статус жертвоприношения, которое обеспечивает медиацию в частном мире героев.

В связи с трилогией «Зал ожидания» Э. Хильшер приводит интересный факт: «Автор предполагал завершить эпопею книгой “Возвращение”. Его замысел остался неосуществленным. Он умер в Калифорнии в 1958 году. Зато перед смертью он собрал у себя беспокойных эмигрантов Ксенофонта, Овидия, Макиавелли и Виктора Гюго, чтобы дать им жизнь в своей художественной прозе. Не написав больше ничего, он неожиданно создал символ»[2]. Теоретически произведение о возвращении эмигрантов на родину могло быть выстроено как роман с некатарсическим сюжетом – подобно тому, как у Ремарка возвращаются в Европу герои, не пережившие переход границы и восстановление порядка в своем частном мире; возвращение приносит им разочарование и углубляет душевный кризис. Другим возможным вариантом построения романа о возвращении является использование циклического сюжета, в рамках которого именно с актом возвращения связана подлинная медиация, – этого не наблюдается ни у Манна, ни у Ремарка. Однако имеющееся литературное наследие Фейхтвангера позволяет говорить об обращении именно к катарсическому, но не к циклическому сюжету.

В романе К. Манна «Вулкан» также наблюдаются параллельные основным (в рамках которых функциями-коррелятами «недостача» и «ликвидация недостачи» являются «европейские» травмы и их компенсация в США или французских колониях у Марион, Абеля и Давида) катарсические линии. Одна из них связана с персонажем по имени Дитер. Читатель не имеет

---

[1] Сучков Б.Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б.Л. Собр. соч. : в 3 т. – Т. 2 : Литературные портреты. – М., 1985. – С. 357.

[2] Хильшер Э. Из «Зала ожидания» в поезд на Москву: О Лионе Фейхтвангере // Хильшер Э. Поэтические картины мира. – М., 1979. – С. 189.

возможности наблюдать за его эволюцией, однако Дитер выведен в романе в композиционно «сильных» его частях – прологе, последней главе и эпилоге. В Прологе романа он пишет письмо своему другу Карлу, который уехал в Париж из-за принципиального несогласия с происходящим в Германии, и упрекает его в следующих выражениях: «Наше место здесь. Здесь мы должны проявить себя, здесь мы должны бороться, здесь в нас нуждаются» [KM Vulkan 9–10]. К установлению в Германии национал-социалистического режима Дитер относится в целом положительно: «В Германии веет новый дух. Никто еще не знает, что из этого получится; но из этого может выйти что-то великое. Молодые люди внезапно обрели совсем другие, новые, сияющие лица, говорит мой старик» [KM Vulkan 9]. Второй раз этот герой появляется в Эпилоге: он нелегально переходит немецко-швейцарскую границу, дезертируя из армии рейха и надеясь начать за пределами страны эмигрантскую жизнь. Возможность таких изменений в установках героя заложена изначально, так как, по его же собственным словам, он не является фанатиком: «Я не наци, и я признаю, что в последние несколько месяцев случилось много ужасного, …но вскоре все должно стать другим» [KM Vulkan 8]. Эта изначальная «открытость» его позиции и позволяет Дитеру впоследствии осознать истинную природу режима и принять решение покинуть страну.

В 1938 году герой тайно покидает Германию через швейцарскую границу, и наблюдающий за этим Ангел рассказывает Кикжу его историю: «Сначала он был за наци, хотя и с определенными оговорками. Он ругался на эмигрантов, и писал довольно обидные письма друзьям, которые покинули страну. Это было в 1933 году. Тогда он хотел предоставить себя в распоряжение нового государства, он был полон добрых намерений, ничего не знал, был ко всему готов. Как много времени прошло, прежде чем у него открылись глаза!» [KM Vulkan 539]. И, поскольку у героя действительно «открылись глаза», Ангел дает ему силы, уверенность в том, что «самое трудное позади» [KM Vulkan 542], и показывает дорогу к Праге. Эпилог, как

и Пролог, представляет собой письмо Дитера Карлу, в котором герой уже предстает как носитель эмигрантского мироощущения: здесь тоже имеет место симметричное построение сюжетных функций.

Другой сюжетной линией, демонстрирующей действие механизмов компенсации, является линия Кикжу – проживающего в Европе бразильца. Этот герой, формально не принадлежа к сообществу немецких эмигрантов, тем не менее чувствует свое глубинное родство с ними: «У меня нет дома. Я слишком долго прожил с теми, кто не имеет родины, – я принадлежу к ним, они мои братья» [KM Vulkan 514]; «Хотя я, собственно, не вполне отношусь к эмигрантам, я тем не менее чувствую себя в очень большой степени принадлежащим к их кругу» [KM Vulkan 517]. Кикжу дважды совершает путешествие в иной мир, и каждый раз оно демонстрирует очень точное соответствие ходу и смыслу обряда инициации в том виде, в каком он описан В.Я. Проппом.

По Проппу, инициация стала обрядовой основой определенной категории фольклорный текстов, а именно – волшебных сказок. Ее смысл заключается в том, что «юноша вводился в родовое объединение, становился полноправным членом его и приобретал право вступления в брак. Такова социальная функция этого обряда»[1]. «Пропуском» в мир взрослых мужчин становится сакральное знание, получаемое в ходе инициации и отделяющее посвященного от тех, кто этим знанием не владеет, – женщин и детей. Получение этих знаний становится возможным благодаря посещению мира мертвых: «Предполагалось, что мальчик во время обряда умирал и затем вновь воскресал уже новым человеком. Это – так называемая временная смерть»[2]; М. Элиаде акцентирует в этой связи происходящее в ходе инициации «превращение неофита в эмбрион с его последующим рождением заново»[3]. В ходе инициации «посвящаемый якобы шел на смерть и был

---

[1] Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – М., 2000. – С. 39.
[2] Там же.
[3] Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 2005. – С. 79.

вполне убежден, что он умер и воскрес»[1]; «Весь обряд посвящения представляет собой нисхождение в преисподнюю. То, что происходило с посвящаемыми, происходило и с умершими»[2].

Обряд инициации нашел свое отражение, в первую очередь, в фольклорной «волшебной сказке», но на его основе формируется и сюжет – или отдельные его части – и в ряде авторских литературных текстов. В романе «Вулкан» героем, проходящим посвящение, становится Кикжу. Оба раза это связано с появлением «Ангела тех, кто лишен родины» (Engel der Heimatlosen [KM Vulkan 517]), вместе с которым Кикжу, путешествуя по воздуху, наблюдает за определенными событиями. Оба путешествия героя в сопровождении Ангела начинаются в особом пространстве – холодной комнате в деревенском доме, где он укрывается от искушений, связанных с жизнью в Париже. Необычное жилище Кикжу и его местонахождение описаны в следующих выражениях: «Он жил где-то в сельской местности. Относилась ли еще эта мрачная деревня к Франции? Или он уехал дальше, добрался до Бельгии, до Голландии? Он почти никогда не покидал свою комнату; она была *голой и тесной, настоящая келья*» [KM Vulkan 346; выделено мной. – *А.П.*]; «Раскинувшаяся пустошь заволакивалась туманом» [KM Vulkan 347].

Здесь важно не только то, что эта комната голая, холодная и потому мало пригодная для проживания там живого человека. Не менее значимо и настойчивое сравнение комнаты Кикжу с кельей монаха – «die mönchische Zelle» [KM Vulkan 359]. Известно, что обряд пострижения в монахи представлял собой символическое умирание: человек должен был умереть для земного мира, чтобы отрешиться от мирских забот и посвятить себя служению Богу. Соответственно, Кикжу в своей «келье», которая к тому же не имеет четкой географической привязки к какой-либо местности или даже стране, находясь где-то между Францией, Голландией и Бельгией (ср.

---

[1] Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – М., 2000. – С. 40.
[2] Там же. – С. 79.

сказочную формулу «тридесятого царства»), уже не принадлежит миру живых и фактически пребывает вне его пределов. Аналогичным образом покидал свой обычный мир и посвящаемый в ходе обряда, и фольклорный герой, который отправляется в «“тридесятое” или “иное” или “небывалое” государство»[1]. Соответственно, «монашеская келья» Кикжу становится аналогом «большого дома» в обряде и избушки Бабы Яги в волшебной сказке, которая «охраняет тридесятое царство от живых»[2].

Тот факт, что Кикжу во время путешествия с Ангелом мертв, подтверждается и фактом их невидимости для тех, кого они посещают: Марион фон Каммер, борцов антифранскистских сил в Испании, Давида Дойча и др. Видя мертвого Марселя, Кикжу сетует на то, что он «приговорен к невидимости, как к наказанию» [KM Vulkan 353]. Это согласуется с распространенными представлениями о том, что либо мертвые не могут видеть живых, либо живые не видят мертвых[3]: по К.А. Богданову, невидимость мертвых для живых – это «перевертыш слепоты мертвых по отношению к живым»[4]. Имя Аида, бога подземного царства мертвых в греческой мифологии, также переводится как «невидимый»[5].

Следующим важным аспектом инициации героя становится приобретение им новых знаний и, как следствие, выход на новый этап эволюции. В ходе первой инициации Ангел показывает Кикжу погибшего Марселя в разрушенном испанском городе, Марион фон Каммер, готовящуюся к очередному выступлению в рамках своего антинацистского турне по Европе, и мать Марселя (обеим Ангел сообщает о его смерти). Цель Ангела – донести до Кикжу следующую установку: «Мне ведомы страдания, свидетелем которых ты был. И ты должен пострадать. Иди туда. Возьми это на себя. Быть человеком – горько» [KM Vulkan 359].

---

[1] Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – М., 2000. – С. 242.
[2] Там же. – С. 55.
[3] См.: Там же. – С. 106.
[4] Богданов К.А. Игра в жмурки: сюжет, контекст, метафора // Богданов К.А. Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. – СПб., 2001. – С. 121.
[5] Аид (Гадес) // Словарь мифов / пер. с англ. Ю. Бондарева. – М., 1999. – С. 11.

После первого путешествия с Ангелом в жизни Кикжу начинается новый этап. Если до этого герой был «богомолец, грешник, очарованный, …одинокий, одинокий, со своими молитвами, своими восторгами, своими сомнениями» [KM Vulkan 356], то после он присоединяется к людям, ведущим борьбу против национал-социализма, выступает на политических собраниях, участвует в вооруженной борьбе в Испании и нелегальной работе в Германии. Кардинально изменив свой образ жизни, герой меняется в том числе и внешне. Марион, встретив его на одном из политических собраний, замечает: «Он стал шире в плечах. Теперь он был уже не мальчик» [KM Vulkan 380]; «Его лицо совсем не такое мягкое, каким, я помню, было раньше; оно стало более твердым, смелым, мужественным» [KM Vulkan 380–381]. Эти изменения согласуются с исконным смыслом обряда посвящения, в ходе которого мальчики становились мужчинами[1]. В итоге герой романа «Вулкан» проходит посвящение в еще более явном виде, чем это наблюдается у фольклорных героев, поскольку в инициации Кикжу акцентирован не только мотив путешествия (обязательный компонент данного сюжетного комплекса), но и факт его взросления, превращения из мальчика в мужчину – то, что не сохраняется в волшебной сказке.

Вторая инициация Кикжу выстроена аналогично первой и включает в себя появление Ангела, путешествие по воздуху, наблюдение за другими героями романа и возвращение в мир живых. В этот раз Ангел показывает ему Марион и Беньямина Абеля, которые обрели свое семейное счастье в Америке; Давида, который прошел обучение практической профессии в специальном центре переподготовки для еврейской интеллигенции и готовится к отъезду из Европы, т.к. ему обеспечено место работы за ее пределами; разрушенный бомбардировкой испанский город Тортозу и Дитера, нелегально переходящего немецко-швейцарскую границу, чтобы покинуть Третий рейх и стать эмигрантом. В данном случае Ангел фактически демонстрирует Кикжу катарсическое завершение основных

[1] Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – М., 2000. – С. 39.

сюжетных линий произведения. Это, опять-таки, не случайно. Ангел побуждает Кикжу посвятить себя литературному творчеству и завершить начатый его покойным другом Мартином роман о немецкой эмиграции. На эту мысль героя наталкивает поцелуй Ангела, который, по его собственным словам, «пришел, …чтобы поцеловать тебя. Чтобы благословить тебя» [KM Vulkan 520]. Если в ходе первой инициации Ангел показывал герою людей, посвятивших себя борьбе с национал-социализмом, чтобы побудить его внести в нее свой вклад, то теперь он фактически снабжает Кикжу материалом для его «панорамного» романа об эмигрантах – «хроники нашего смятения, страданий, а также надежд» [KM Vulkan 522]. Вторая инициация, как и первая, выводит героя на новый этап его жизни: если первая превратила его из мальчика в мужчину, принимающего посильное участие в борьбе против распространяемого национал-социализмом зла, то вторая открывает ему его личное предназначение писателя.

В обоих случаях посвящение Кикжу становится частью механизмов компенсации: в первом случае он становится культурным героем, замещая погибшего Марселя, а во втором – писателем, замещая умершего Мартина; тем самым он ликвидирует вызванные их смертью недостачи. С учетом катарсического характера сюжетных линий главных героев (Марион, Абеля и Давида), а также факта компенсации гибели Марселя и смерти Мартина, осуществляемой Кикжу, и катарсической «рамки» в виде Пролога и Эпилога «Вулкан» К. Манна может быть квалифицирован как роман катарсический.

Что касается эмигрантской пенталогии Э.М. Ремарка, то первые два ее романа также являются однозначно катарсическими, так как сюжет главных героев в обоих случаях основан на комплексе перехода границы. «Ночь в Лиссабоне» в целом демонстрирует те же закономерности, однако здесь катарсическая сюжетная модель – впервые в эмигрантской пенталогии – сопровождается некоторыми отклонениями. Расстановка действующих лиц в романе «Ночь в Лиссабоне» отсылает к первому произведению эмигрантской пенталогии – «Возлюби ближнего своего»: так, в обоих романах женский

персонаж старшего поколения больна раком; мужской персонаж старшего поколения убивает нациста, являющегося его личным врагом, и жертвует жизнью в борьбе с нацизмом; женский персонаж младшего поколения носит имя «Рут»; герои младшего поколения получают возможность перейти границу за счет жизни героев старшего поколения. При этом в соответствии с логикой построения катарсического сюжета роман «Ночь в Лиссабоне» должен был бы завершиться свадьбой младших героев на окраине пространства эмиграции (либо в пороговом хронотопе) или такими символическими событиями, которые функционально были бы уподоблены свадьбе (как это происходит в романе «Возлюби ближнего своего», где носителем «свадебной» символики становится городское пространство). Накануне отъезда герой-рассказчик сообщает Рут: «У нас будут другие имена, у каждого другое, и в Америке нам придется пожениться еще раз» [EMR Nacht 378].

Но герой-рассказчик о дальнейшей судьбе своей и Рут говорит следующее: «Паспорта обоих любящих не принесли нам счастья: полгода спустя Рут со мной рассталась. Чтобы это легализовать, нам пришлось перед этим еще раз пожениться. Позже Рут вышла замуж за богатого молодого американца, который в свое время поручился за Шварца. Он нашел все это очень забавным и был свидетелем на нашей второй свадьбе. Неделю спустя мы развелись в Мехико» [EMR Nacht 378]. Свадьба из «обряда, тождественного триумфу и венчанию на царство», «действа победы над смертью»[1] (Фрейденберг) превращается в «забавную» и при этом подчеркнуто формальную процедуру, за которой не стоит никакого содержания. Далее, если Рут выходит замуж и остается жить в Америке, то герой-рассказчик возвращается в Европу, где сталкивается с проблемой установления собственной «идентичности» и всеобщим опустошением [EMR Nacht 379].

В силу этого герой-рассказчик на последнем этапе повествования

---

[1] Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. – С. 75.

выпадает из катарсической сюжетной схемы, и катарсическое завершение романного сюжета оказывается неполным. В этом смысле роман «Ночь в Лиссабоне» представляет собой переходный этап между первыми двумя – катарсическими – романами эмигрантской пенталогии и двумя последними романами, в которых действие происходит в Америке и в сюжет которых момент катарсиса не включен.

4.4.2. Романы с некатарсическим сюжетом

Как уже отмечалось в связи с комплексом перехода границы, в «американских» романах Э.М. Ремарка присутствуют герои, перешедшие границу и имеющие, соответственно, катарсическую биографию. Однако протагонисты обоих романов и ряд других героев не переходят границу и не переживают компенсирующих событий, вследствие чего сюжет «Теней в раю» и «Земли обетованной» скорее несимментричен: травмы в нем чаще всего не «гасятся» и «восстановления договора» не происходит.

Оба романа интересны тем, что в них последовательно изображается как несостоятельная гипотетически возможная циклическая модель сюжета, в рамках которой медиация осуществлялась бы посредством возвращения героя в Германию после краха национал-социалистического режима. Именно об этом, например, мечтает героиня романа «Тени в раю» Бетти Штайн. Ее взгляд обращен в прошлое, и восстановление порядка в ее мире может осуществиться только в форме возвращения к целостному миру догитлеровского Берлина.

В американский период своей жизни Бетти пытается идентифицировать себя и свое окружение с покинутой ими Германией – например, сохраняет берлинский обычай проводить приемы по четвергам [EMR Schatten 99]. Персонаж романа «Земля обетованная» с аналогичными сюжетными функциями – Джесси Штайн – одержима «тоской по родине» (Heimweh [EMR Land 79]) и требует от своих гостей-эмигрантов, чтобы они говорили по-немецки [EMR Land 83], в то время как большинство из них стремится

дистанцироваться от Германии в том числе и в языковом отношении.

Продвижение союзных войск к границам Германии вызывает у Бетти неоднозначное чувство. С их победой в войне она связывает надежды на возвращение в Берлин, но при этом бомбардировки Германии вызывают у нее страх. Между Бетти и Робертом происходит разговор следующего содержания: «“Они бомбят весь Берлин, не только Оливер Платц”. – “Я знаю. Но Оливер Платц! Мы там живем”. Она боязливо оглянулась. “Другие сердятся, когда я говорю об этом. Наш прекрасный старый Берлин”. – “Он был довольно неприглядным городом, – осторожно возразил я. – В сравнении с Парижем или Римом. Я имею в виду с архитектурной точки зрения, Бетти”. – “Как вы думаете, я проживу достаточно долго, чтобы вернуться?”» [EMR Schatten 279–280]. Центр системы координат Бетти – ее дом на Оливер Платц, который не утрачивает своего домашнего статуса и в который она надеется вернуться после поражения нацизма. Для характеристики своего отношения к этому месту она говорит: «Мы там живем» («Wir wohnen da») – вместо более логичного «жили» (wohnten/haben gewohnt). Ее болезнь (обнаруживается, что Бетти в тяжелой форме больна раком) многократно усиливает в ней желание вернуться в Берлин: «Она хотела жить, и она хотела вернуться в Берлин; она не хотела умереть в Нью-Йорке. Она хотела на Оливер Платц в Берлине. Она прибыла оттуда, и туда она хотела вернуться» [EMR Schatten 308]. Это побуждает ее следить за перемещением войск союзников и отмечать его на карте, мысленно продвигаясь к Берлину вместе с ними [EMR Schatten 309]. Но до конца войны Бетти не доживает и умирает в январе 1945 года. В трактовке Х. Шреккенбергер «Бетти Штайн не переживает такое желанное для нее возвращение в Берлин, с ней символически умирает Веймарская республика»[1], то есть терпит крах та модель «катарсиса», которая связана с символическим возвращением в довоенный мир.

---

[1] Schreckenberger H. „Durchkommen ist alles“. Physischer und psychischer Existenzkampf in Erich Maria Remarque Exil-Romanen // Text + Kritik 149 (2001). – S. 38.

В романе «Земля обетованная» наделение или ненаделение Германии статусом домашнего пространства, который может быть восстановлен актом возвращения, связывается с тем или иным представлением о немцах. Так, о Джесси Штайн говорится следующее: «Она определенно относилась к той школе среди беглецов, которая рассматривала нацистов как людей с Марса, которые завоевали безоружное отечество, – в противоположность другой школе, которая утверждала, что кусочек наци присутствует в каждом немце» [EMR Land 83]. Отождествление понятий «наци» и «немцы» отменяет возможность одомашнивания пространства Германии и возвращения мира в изначальное гармоничное состояние. Трактовка же нацизма как зла, «внешнего» по отношению к Германии, позволяет Бетти/Джесси Штайн представлять себе конец войны как наступление справедливости, устранение темного начала и восстановление разрушенного домашнего Космоса, в символическом смысле – обретение потерянного рая.

Однако Ремарк в своих романах последовательно выставляет подобную модель финального преобразования мира несостоятельной. Невозможность подлинного возвращения в Германию и ее гармоничный довоенный мир воплощена не только в том факте, что Бетти Штайн не доживает до конца войны и не успевает увидеть свой дом на Оливер Платц. Невозможность возвращения становится лейтмотивом «американских» романов и обсуждается целым рядом их героев:

- Росс и Грефенхайм: «“…Потом вы можете вернуться”. – Грефенхайм медленно покачал головой. “Это будет последняя иллюзия, которая сломит нас, – то, что мы можем вернуться. <…> Они там совсем не хотят получить нас обратно. …Никто. И никого”» [EMR Schatten 102].
- Роберт Росс: «…что говорил Кан: что самая тяжелая часть нашего цыганского бытия придет только тогда, когда мы узнаем, что в действительности мы ни к чему не принадлежим. Сейчас нас пока еще удерживает иллюзия, что все изменится, когда закончится война,

– как магнитное поле, действующее в одном-единственном направлении. Оно распадется, когда дело в действительности до этого дойдет. Только тогда и начнется настоящее странствие» [EMR Schatten 354].

- Роберт Хирш: «Никто не захочет и слышать о них, когда они вернутся. И даже так называемые добрые немцы не захотят. Одни будут и дальше откровенно их ненавидеть, другие – тайно, потому что совесть у них нечиста. На своей прежней родине они окажутся еще более жалкими и чужими, чем здесь, где они могут это переносить, потому что верят, что однажды смогут вернуться в качестве почтенных жертв» [EMR Land 168].
- Роберт Росс: «Вернувшись в Европу, я нашел здесь мир, который я уже не знал. <…> Самым тяжелым разочарованием было возвращение, это было возвращение на чужбину, возвращение в равнодушие, затаенную ненависть и трусость» [EMR Schatten 463–464].

Примечательно в этой связи, что историки, занимающиеся изучением немецкой эмиграции, фактически воссоздавали картину, адекватную той, носителями которой были герои Ремарка: для многих представителей эмиграции, в первую очередь интеллектуалов, именно «с крахом гитлеровского режима осуществился истинный смысл эмиграции»[1]. В мемуарах Карла Цукмайера (1966) о невозможности подлинного возвращения говорится почти в таких же выражениях: «Отъезд в эмиграцию – это “the journey of no return”. Кто пускается в него и мечтает о возвращении, потерян. Он может вернуться – но то место, которое он найдет, больше не то, которое он покинул, и он уже не тот, который уезжал. Он может вернуться – к людям, которых ему недоставало, к местам, которые он любил и не забыл, в

[1] Koszyk K. Das Exil und die Nachkriegspresse // Markus Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 329.

сферу языка, который является его собственным. Но он никогда не вернется домой»[1]. Разочарование в послевоенном возвращении в Европу как «неподлинном» переживали, таким образом, не только Ремарк и его герои (в уста которых он вкладывает предчувствие этого разочарования); это был феномен, присущий определенной (очень существенной) части эмигрантского сообщества.

Итак, возвращение не может стать фактором осуществления «медиации» в художественном мире «американских» романов – и поэтому циклическая сюжетная модель здесь невозможна. Другая возможная модель – обретение «своего» пространства на американском континенте после перехода границы – реализована только двумя персонажами второго плана, Равиком и Фрислендром (Танненбаумом), ни один из которых не становится в «американских» романах субъектом сознания. Причем мир Равика достигает гармонии не за счет его американского опыта (описываемого в романах «Тени в раю» и «Земля обетованная»), а в результате перехода границы, совершенного во французский период его жизни (роман «Триумфальная арка»). Решение Равика остаться в Америке – это скорее завершение катарсического сюжета романа «Триумфальная арка», чем свидетельство катарсического характера сюжета «американских» романов.

В отличие от Фрислендера и Равика, тем героям, из перспективы которых в «американских» романах Ремарка ведется повествование (Роберт Росс в одном случае и Людвиг Зоммер в другом), не удается привести в гармоничное состояние свой частный мир. Оба героя задумываются о возвращении в Европу как о шансе отомстить. Но по возвращении Росс после нескольких лет поисков так и не смог найти ни спасшего ему жизнь директора Брюссельского музея, ни убийц своего отца [EMR Schatten 463]. Гуманизации мира здесь не происходит, мир героя остается дисгармоничным, «катарсис» в структуре романного сюжета отсутствует.

---

[1] Zitiert nach: Frühwald W., Schieder W. Gegenwärtige Probleme der Exilforschung // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 18.

Это прямое следствие отсутствия в жизненном пути героя перехода границы – того фактора, которые определил катарсический исход сюжета первых трех романов эмигрантской пенталогии.

При этом, подобно тому как катарсический роман «Ночь в Лиссабоне» содержит в себе отдельные элементы некатарсичного сюжетостроения, романы с некатарсическим сюжетом тоже содержат в себе некоторые компоненты, связанные с катарсисом. Так, Роберт Росс сравнивает свое совершенствование в английском языке с ростом и взрослением ребенка [EMR Schatten 18]. Этот факт мог бы быть истолкован как свидетельство символического уподобления переезда эмигранта в Америку его «новому рождению», если бы подобная интерпретация опиралась на ряд событий и символических образов аналогичной природы (прохождение героем через пороговый хронотоп, месть, преодоление травматичного опыта прошлого и т.п.). Однако такого ряда Ремарк в романе «Тени в раю» не выстраивает.

Незаконченный ремарковский роман «Земля обетованная» (в том виде, в каком он был оставлен Ремарком) тоже не содержит катарсического завершения сюжета. Героя романа Зоммера отягощают «орестовы обязательства мести» [EMR Land 283], но в завершенной части текста описания мести не содержится. Герой осознает невозможность возвращения в Европу как в довоенный мир и не чувствует себя способным начать новую, не отягощенную прошлым жизнь на американском континенте. Однако роман начинается прохождением героя через пространство, которое могло бы претендовать на статус порогового хронотопа, – лагерь для иммигрантов на Эллис Айленд. Покинуть Эллис Айленд Зоммеру помогает начавшиеся у одной из женщин родовые схватки: ее в срочном порядке отправляют с паромом в Нью-Йорк, и на этом же пароме уезжает Людвиг. При отъезде он слышит разговоры о том, что ребенок сразу после рождения получит американское гражданство [EMR Land 32–33]. Грядущее появление на свет нового человека – при «поддержке» соответствующим образным рядом – могло бы иметь статус проекции вовне нового рождения перешедшего

границу Зоммера.

В заметках Ремарка, прилагающихся к незавершенному роману, намечен следующий вариант разрешения сюжетной коллизии: Людвиг Зоммер возвращается в Германию и, чтобы осуществить месть, убивает убийцу своего отца (в отличие от Роберта Росса, который не мстит); его арестовывают, и он кончает жизнь самоубийством [EMR Land 421]. В другом месте Ремарк упоминает о том, что Зоммер мог не убить своего врага, а сделать его запуганным калекой, и с пометкой «возможно» упоминает о возвращении героя в Нью-Йорк [EMR Land 419]. Причем Зоммер намеревался убить своего врага именно таким образом, каким тот застрелил его отца; но стечение обстоятельств не позволяет ему совершить выстрел нужным способом, и враг становится хромым, но остается в живых [EMR Land 419].

Вполне вероятно, что такое разнообразие вариантов романного финала происходило от неопределенности отношения самого Ремарка к событиям исторического и своего личного прошлого. Судя по заметкам к роману, он рассматривал возможность выстроить его катарсическим образом: провести Людвига Зоммера через «пограничное» пространство лагеря на Эллис Айленд и дать ему возможность уничтожить убийцу отца – хотя и в Германии, откуда ведется отсчет координат пространства эмиграции. Это позволило бы не только катарсически завершить линию героя, но и подвести итог всей эмигрантской пенталогии: «недостача», возникшая в символическом центре пространства эмиграции и заставившая героя пройти через все это пространство до крайней его периферии, компенсирована в этом же месте и этим же способом. С другой стороны, в заметках к роману «Земля обетованная» встречаются и свидетельства того, что Ремарк склонялся к некатарсическому моделированию его сюжета, – самоубийство Зоммера, выздоровление убийцы после выстрела, упоминание о неспособности героя «построить новую жизнь» [EMR Land 421].

Если сравнивать возможные варианты биографии героя-эмигранта,

представленные в романах Ремарка, с реально существовавшими вариантами развития событий, то выясняется, что расхождение между ними касается, прежде всего, сценария возвращения. В реальности некоторый процент эмигрантов вернулся в одну из Германий после 1945 года и удачно пережил воссоединение с некогда покинутой страной. З. Шнайдер приводит соответствующие примеры – такую категорию эмигрантов, как «политически ангажированные журналисты»[1]. Их «левая» часть вернулась преимущественно в ГДР. При этом среди журналистов (которые составляют объект исследования в статье Шнайдер) были и такие, чье «возвращение не было политически мотивировано»[2], а связано с провалом попыток профессиональной самореализации в США[3]. Отмечаются и случаи вызванного возвращением разочарования в послевоенной Германии – в качестве примера З. Шнайдер приводит Макса Барта[4]. Для нас в данном случае важно наличие среди возможных вариантов развертывания эмигрантской биографии возвращения в Германию – Восточную или Западную – с последующей интеграцией в ее социокультурное пространство и гармоничным существованием в этой стране. Для реальных эмигрантов такая возможность существовала; у героев Ремарка ее принципиально нет.

* * *

Немецкий эмигрантский роман демонстрирует различные сюжетные решения той коллизии, которая создается фактом существования центробежно ориентированного пространства эмиграции. Ранние эмигрантские романы Ремарка – «Возлюби ближнего своего» и «Триумфальная арка», – а также романы Фейхтвангера и Манна имеют катарсический сюжет, в рамках которого травма эмиграции в той или иной форме преодолевается героем (героями); основная катарсическая линия в

---

[1] Schneider S. Zwischen Scheitern und Erfolg: Journalisten und Publizisten im amerikanischen Exil // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 60.

[2] Ibid. – S. 61.

[3] Sieh: Ibid. – S. 61.

[4] Sieh: Ibid.

ряде случаев «поддерживается» несколькими параллельными. Необходимым условием такого преодоления является переход границы, когда в пределах порогового хронотопа герой «гасит» травматичный опыт своего прошлого, возвращается к своей истинной сущности, преодолевает свой эмигрантский статус и в символическом смысле рождается заново или воскресает из мертвых. Этот событийный комплекс связан с символикой жертвоприношения, свадьбы, компенсации смерти новым рождением.

У Э.М. Ремарка отступления от катарсического построения романного сюжета впервые наблюдаются в романе «Ночь в Лиссабоне», который становится «переходным» от его ранних катарсических романов к поздним, некатарсическим. К числу последних относятся романы «Тени в раю» и «Земля обетованная», где перехода границы и «гуманизации мира» у большинства героев не происходит.

По итогам этих наблюдений можно сделать вывод об интенсивном взаимодействии пространственной и сюжетной организации немецкого эмигрантского романа. Пространство эмиграции – нестационарное пространство с расширяющимся «темным» центром – создает мощный выталкивающий импульс, который действует на героев-эмигрантов, вынуждая их двигаться в направлении окраинного «кольца».

Сюжетостроение немецкого эмигрантского романа демонстрирует сходство с циклическим сюжетостроением, так как немецкий эмигрантский роман основан на трехчленной схеме «потеря – поиск – обретение», причем обретение утраченного космоса возможно благодаря переживанию героем собственной смерти и выходу в мир живых. Как и в традиционных циклических сюжетах, в немецком эмигрантском романе «среднее звено связано с пребыванием персонажа в чужом для него мире и/или прохождением через смерть»[1]. Однако в пространственном отношении циклический сюжет предполагает возвращение в исходную точку, а в

---

[1] Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. – Т. 2 : Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М., 2004. – С. 204.

катарсическом сюжете немецкого эмигрантского романа «обретение», наоборот, связано с перемещением не из центра на периферию и обратно, а с движением из центра на окраину пространственной модели. Имеет место несомненное сходство эмигрантской «дороги на окраину» и «дороги в центр» в архаической картине мира. «Дорога, ведущая в центр, – “трудная дорога”… <…> Дорога эта изнурительна, полна опасностей, ибо по сути своей она является переходом от мирского к сакральному; от эфемерного и иллюзорного к реальности и вечности; от смерти к жизни; от человека к божеству. Обретение центра приравнивается к посвящению, инициации: существование, еще вчера мирское и иллюзорное, сменилось новым существованием, реальным, длительным и плодотворным»[1]. По отношению к осознанию данного событийного ряда в архаической картине мира в немецком эмигрантском романе имеет место полная инверсия: не «дорога в центр», а именно «дорога на окраину» становится переходом «от смерти к жизни» и к обретению «нового существования».

Кроме того, в рамках катарсического сюжетостроения возможен (и реализуется в ряде романов) соответствующий «минус-прием» – разворачивание некатарсических сюжетных линий. Критерием разграничения катарсических и некатарсических линий во всех случаях является наличие или отсутствие в биографии героя комплекса перехода границы, который имеет пространственную природу и без которого невозможно действие механизмов компенсации. В силу этого катарсис – компонент сюжета – в немецком эмигрантском романе является пространственно обусловленным.

---

[1] Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. – СПб., 1998. – С. 32–33.

Заключение

Изучение немецкого эмигрантского романа позволяет обогатить наши представления о немецкой эмигрантской литературе. О ее несомненной значимости Ю.И. Архипов писал, что она «определяется качественным ростом литературы, обширностью и интенсивностью ее участия в немецком и мировом литературном процессе. Оказавшаяся в изгнании немецкая литература добилась поистине выдающихся результатов»[1]. Среди этих результатов в цитируемой статье названы формирование «нового героя – человека-борца, преобразователя, активно участвующего в созидательных процессах истории»[2], а также развитие уже существующих жанров – исторического и психологического романа[3]. Как показывает проведенное нами исследование, перечень этот неполон и должен включать в себя не только развитие уже существующих жанров, но и формирование нового жанра – эмигрантского романа, который стал одним из способов литературной манифестации антинацистской позиции его авторов.

Немецкий эмигрантский роман представляет собой особый тип повествования, который, с одной стороны, демонстрирует устойчивую связь с архаическими моделями пространства и сюжета, а с другой – модифицирует их в соответствии с особенностями того мира, который создает ситуация эмиграции.

Первичными для особого оформления художественного мира немецкого эмигрантского романа являются его пространственные координаты, которые в структурном отношении воспроизводят пространство классического мифа, выстроенное концентрическими кругами вокруг сакрального центра. Чередующиеся точки зрения героев-наци и героев-эмигрантов формируют две пространственных картины мира, одна из которых – пространство наци – демонстрирует сходство с пространством мифа как в плане структуры, так и

---

[1] Архипов Ю.И. Немецкая литература в изгнании // История немецкой литературы: в 5 т. – Т. 5 : 1918–1945. – М., 1976. – С. 437.

[2] Там же.

[3] См.: Там же.

в плане аксиологии. Пространство эмиграции тоже имеет концентрическую организацию, однако распределение в эмигрантском сознании ценностных маркеров по шкале сакральность/профанность демонстрирует полную инверсию по отношению к мифологической модели мира. В основе структуры пространства эмиграции – противопоставление не сакрального центра и профанной, а затем враждебной периферии, а «темного» центра и «светлой» периферии, поскольку в центре этого мира располагается немецкий город, находящийся под властью национал-социалистов как носителей абсолютного, метафизического зла.

Анализ пространственных образов немецкого эмигрантского романа в их взаимосвязи с субъектной организацией позволяет констатировать, что для всех образцов жанра характерно доминирование субъектов речи и сознания (автора, повествователя, рассказчика, героя), которые являются носителями эмигрантского сознания и эмигрантских ценностей.

В плане событийного наполнения центральная зона пространства эмиграции связана с вынужденным обретением героем статуса эмигранта, что в символическом смысле приравнивает его к мертвым. Избавление от эмигрантского статуса и присоединение к миру живых возможны только в окраинном «кольце». Передвижение героев-эмигрантов от центра к окраине осуществляется во многом под влиянием происходящих в пространстве эмиграции динамических процессов – прежде всего, расширения «темной» центральной зоны, которое обнаруживается на уровне как «больших», так и «малых» событий и способствует «выталкиванию» героев по направлению к окраинной зоне.

Стремление героя покинуть мир мертвых и стать живым, т.е. не-эмигрантом (гражданином одной из окраинных стран), порождает необходимость комплекса пороговых событий, который делает возможным переход границы между миром мертвых и миром живых. Эти пороговые события локализуются в особом пороговом хронотопе, который, как правило, присутствует в располагающихся между центром и окраинным «кольцом»

периферийных зонах. Прохождение порогового хронотопа связано с принесением жертвы (самим переходящим границу героем или другим героем в его пользу), уплатой выкупа препятствию, местью или символическим переживанием смерти. Только после этого возможен переход границы, перемещение в окраинное кольцо и ликвидация всех «недостач» в жизни героя, порожденных нацистской реальностью.

Важнейший для немецкого эмигрантского романа комплекс перехода границы служит основанием для построения типологии героев, которые подразделяются на пересекающих границу и не пересекающих ее. Для осуществления перехода границы, помимо пороговых событий, необходимо соответствие системы ценностей героя инвертированной аксиологии пространства эмиграции, поэтому подлинный (а не формальный) переход совершают только те герои, система ценностей которых выстроена центробежно и которые нацелены на максимальное удаление от «темного» центра эмигрантского мира. В другом случае, когда герой-эмигрант испытывает ностальгию по утраченной родине и имеет центростремительно ориентированную систему ценностей, он к переходу границы не способен и чаще всего из промежуточного состояния между жизнью и смертью перемещается в мир мертвых.

Сюжет, в рамках которого событие представляет собой переход границы, принято называть циклическим; однако немецкий эмигрантский роман, демонстрируя в ряде аспектов достаточно точное соответствие циклической сюжетной схеме, в то же время ей не вполне соответствует. Как и в произведениях с циклическим сюжетом, герои-эмигранты попадают в чужой мир, переживают собственную смерть и, переходя границу, воссоединяются с миром живых, что ликвидирует все возникшие в завязке «недостачи»; однако это сюжетное движение не является характерным для циклического сюжета перемещением героя в прямом, а затем в обратном направлении. Компенсирующий событийный комплекс, который объединяет сюжет немецкого эмигрантского романа с циклическим, возможен только в

случае максимального удаления героя от исходной точки и невозможен в случае возвращения туда. Поэтому сюжет немецкого эмигрантского романа может быть описан термином «катарсический сюжет» (т.к. из его схемы исключен момент возвращения). Эта трансформация одной из архаических сюжетных схем – логичное следствие ценностной «вывернутости» архаической модели пространства в мире эмиграции.

Субъектная, сюжетная и пространственная организация являются, по Н.Л. Лейдерману, важнейшими «носителями жанра»[1]. За счет общности в принципах построения пространства и сюжета образуется единый для всех образцов немецкого эмигрантского романа «конструктивный “каркас”, посредством которого организованный текст превращается в органический образ мира»[2] и который, по Н.Л. Лейдерману, складывается как результат действия «носителей жанра». Немецкий эмигрантский роман действительно моделирует свой, особый «завершенный образ мира, “сокращенную Вселенную”»[3] с особым типом доминируеющего сознания, особым типом героя и особой структурой художественного мира – и в силу этого может быть квалифицирован как отдельный жанр. Формирование жанра немецкого эмигрантского романа, для которого не существует канонических образцов, происходит в силу этого в соответствии с описанной Н.Л. Лейдерманом моделью жанрообразования, имеющей место в «инновационно-креативных (ненормативных) типах культуры», где утрачивает свое влияние жанровый канон[4]: «Здесь доминирует стремление художника к созданию *индивидуальных жанровых форм*, которые в наибольшей мере соответствовали бы неповторимому образу мира, созданному в данном произведении. Однако между индивидуальными жанровыми формами, создаваемыми писателями независимо друг от друга, нередко обнаруживаются существенные схождения в способах построения образа

---

[1] Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – С. 121, 138.
[2] Там же. – С. 167.
[3] Там же. – С. 41.
[4] Лейдерман Н.Л., Барковская Н.В. Теория литературы (вводный курс). – Екатеринбург, 2002. – С. 44.

мира. Так возникают новые жанры и/или их типологические разновидности, что служит свидетельством действия определенных закономерностей развития литературы»[1].

Таким образом, общая логика нашего исследования представляет собой, по выражению Ц. Тодорова, движение «от произведения к литературе (или жанру)» – в отличие от противоположного пути, основанного на дедуктивной логике и предполагающего движение «от литературы (жанра) к произведению»[2].

Жанровая структура немецкого эмигрантского романа оформляется достаточно рано – уже в конце 1930-х – начале 1940-х годов. Романам «Изгнание» (1939), «Вулкан» (1939), «Возлюби ближнего своего» (1941) присущи ключевые жанровые признаки эмигрантского романа, выделенные и описанные нами в соответствующих главах диссертационного исследования. Жанровая модель эмигрантского романа обнаруживает тенденцию к изменениям, начиная с 1940-х годов. В 1944 году Анна Зегерс создает роман «Транзит», пространственные координаты которого не демонстрируют полного соответствия описанной жанровой модели. Мифологический подтекст, активно используемый в эмигрантских романах 1930-х – начала 1940-х годов, также не задействован у Зегерс. Т. Манн, напротив, отказывается от тематической связи с событиями 1930–1940-х годов, но выводит в своей романной тетралогии «Иосиф и его братья» героя-изгнанника, вынужденного совершать такой же выбор ценностно-специфичных пространственных ориентиров, какой совершают герои-эмигранты. В 1945 году появляется роман Э.М. Ремарка «Триумфальная арка», который повествует не столько о пути героя-эмигранта из центра на окраину, сколько о ключевой «остановке» на этом пути и о переходе границы.

Проведенное исследование позволило выявить эволюцию в развитии

---

[1] Лейдерман Н.Л., Барковская Н.В. Теория литературы (вводный курс). – Екатеринбург, 2002. – С. 44.
[2] Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М., 1997. – С. 10.

эмигрантского романа в немецкой литературе исследуемого периода. Основная эволюционная линия связана с творчеством Э.М. Ремарка. Художественное осмысление духовной атмосферы в Германии и в Европе в целом после 1945 года, а также собственный опыт возвращения позволили Э.М. Ремарку выработать еще одну разновидность сюжетной модели в жанре эмигрантского романа. В романах 1960–1970-х годов Ремарк поставил героя-эмигранта в такие условия, в которых он формально пересекает границу и перемещается в окраинное «кольцо», но закрепиться в нем не может, так как переход не осуществляется в полной мере и героя по-прежнему связывают с Европой травмы и невыполненные обязательства. Такой вариант построения сюжетной линии не встречается в более ранних образцах жанра эмигрантского романа, где герой либо совершает подлинный переход границы и воссоединяется с миром живых на окраине, либо отказывается от него и в той или иной форме присоединяется к миру мертвых. Именно в позднем творчестве Ремарка происходит обогащение изучаемого жанра еще одной сюжетной моделью.

Проведенная нами реконструкция жанровых черт немецкого эмигрантского романа позволяет поставить вопрос о представленности этого феномена в мировой литературе в целом. Сама тема эмиграции появляется еще в античной литературе – например, у Овидия, который сделал свою ссылку в Скифию предметом художественной обработки в «Скорбных элегиях». Для осмысления изгнания Овидий использует те же противопоставления своего и чужого, сакрального и профанного, которые наблюдаются в более поздних произведениях этой же тематики. При этом, однако, у него аксиология пространства не демонстрирует наблюдаемой на нашем материале инверсии: «семихолмный Рим, власти чертог и богов»[1] является для лирического героя сакральным пространством, которому противопоставлена Скифия – «варварская дальняя земля»[2], населенная

---

[1] Овидий. Скорбные элегии / пер. С. Шервинского. – М., 1982. – С. 15.
[2] Там же. – С. 46.

дикими племенами («сарматы, народ дикарей, и бессы, и геты»[1]). Интересно также, что уже у Овидия встречается уподобление изгнания смерти: «В первый раз я погиб, когда был отправлен в изгнанье, – / То была первая смерть, горшая смерть для меня»[2].

Одним из самых известных изгнанников эпохи Средневековья является Данте Алигьери, покинувший Флоренцию после победы политических противников и до конца жизни не получивший права вернуться в родной город. Изгнание воспринималось им самим и его автобиографическим героем трагически, о чем свидетельствует знаменитое предсказание из третьей части «Божественной комедии»: «Ты будешь знать, как горестен устам / Чужой ломоть, как трудно на чужбине / Сходить и восходить по ступеням»[3]. Пока существовало только такое отношение к факту изгнания и возвращение на родину воспринималось как предел желаний для вынужденного эмигранта, жанр эмигрантского романа появиться не мог. Для его возникновения необходимо, чтобы оценочное отношение к покинутой родине и к факту эмиграции стало проблемой. Только в этом случае становится возможным появление героя, который вынужден производить акт аксиологического самоопределения и переоценки мира по шкале свое/чужое, – это важнейшая предпосылка формирования жанра.

В силу этого эмигрантский роман – это жанр относительно новый, возникший в первой половине XX века в результате русской революции 1917 года – одной из тех исторических катастроф, который заставили значительную часть культурной элиты покинуть страну, как ставшую непригодной для жизни. Революция 1917 года и последовавшие за ней события стали толчком к массовой эмиграции как деятелей культуры, так и представителей неугодных новому режиму слоев населения. Среди эмигрантов из России был целый ряд крупных писателей – И. Бунин, В. Набоков, Г. Газданов, Б. Поплавский, М. Алданов и др. На материале русской

---

[1] Овидий. Скорбные элегии / пер. С. Шервинского. – М., 1982. – С. 46.
[2] Там же. – С. 38.
[3] Алигьери Д. Божественная комедия / пер. М. Лозинского. – Пермь, 1994. – С. 400.

эмигрантской литературы делаются наблюдения о кризисном, «лиминарном» (пограничном) характере эмигрантского мироощущения (в работах Т.Н. Красавченко «Гайто Газданов как писатель культурного пограничья», Ю.В. Матвеевой «Самосознание поколения в творчестве писателей-младоэмигрантов»). А.А. Арустамова в статье «Образы России и Америки на страницах журнала “Земля Колумба”» отмечает такие явления, как, например, определяющее значение для художественного мира оппозиций своего и чужого мира, «столиц» и «окраин», а также Европы и Америки; отношение писателей-эмигрантов и их героев к Америке как к миру живой жизни, динамичному и развивающемуся молодому миру. Е.Н. Проскурина на материале романов Г. Газданова (статья «Сюжеты о смерти и жизни в романах Г. Газданова») говорит о пребывании героев-эмигрантов на пороге смерти и упоминает мотив самоубийства, мотивированного ностальгией по утраченной родине. Аналогичные явления мы находим и в немецком эмигрантском романе; число возможных параллелей между разными национальными вариантами этого жанра очень велико.

Проведенное исследование открывает широкие перспективы, связанные с изучением вариантов эмигрантского романа, сложившегося в разных национальных литературах. Иные национальные варианты изучаемого жанра могут характеризоваться и другим соотношением рассмотренных нами аспектов романной поэтики; для выявления их жанрового своеобразия сравнение с немецкой жанровой моделью эмигрантского романа может оказаться весьма продуктивным.

Эмиграция, безусловно, не является феноменом, ограниченным только немецкой и русской историей и культурой обозначенных периодов. В «катастрофическом» XX веке схожие явления наблюдались не только в Германии и России, но и во многих других странах: толчком к массовой эмиграции стали установление диктатуры Франко в Испании, присоединение Австрии к национал-социалистической Германии и т.д. Но феномен эмиграции связан не только с исторической ситуацией в ряде стран мира.

Эмиграция постепенно становится своего рода ментальным состоянием человека XX века, переживающего «апофеоз беспочвенности»[1]; истоки же этого мироощущения связаны как с масштабной эмиграцией из стран, охваченных историческими катастрофами, так и с обширным опытом литературного осмысления данных событий. Эту кризисную картину мира запечатлела эмигрантская литература многих стран, она нашла свое выражение в разных национальных образцах жанра эмигрантского романа.

Исследование показало, что немецкий эмигрантский роман реализует одну из общих тенденций литературного развития XX века – включение элементов не-реалистического письма в реалистические типы повествования. В рамках противопоставления модернизма и реализма (для последнего Л.Г. Андреев, стремясь развести его с классическим реализмом, предлагает в статье «Порывы и поиски двадцатого века» термин «реализм XX века») как основных направлений в литературе XX века принадлежность немецкого эмигрантского романа к реалистическим типам повествования достаточно очевидна. А.М. Зверев, подчеркивая недостаточность оппозиции модернизм/реализм для понимания литературного процесса XX века, отмечает, тем не менее, что для части писателей этой эпохи было характерно стремление к максимальной «выразительности», к отказу от «принципа соревнования с реальностью»[2] и к художественному эксперименту, а для других – к «изобразительности». Выделение этих двух полюсов литературного развития XX века в определенной степени соответствует противопоставлению модернизма и реализма.

Немецкий эмигрантский роман – один из жанров, составляющих полюс «изобразительности». При этом, как отмечает ряд исследователей литературного процесса XX века (А.М. Зверев, Е.А. Стеценко, Е.А. Цурганова), у авторов «изобразительных» произведений нередко

---

[1] См.: Кибальник С.А. Роман Г. Газданова «Полет» как полемическая интерпретация метаромана И.А. Гончарова // Известия Уральского федерального университета. – Сер. 2. Гуманитарные науки. – 2013. – № 4 (120). – С. 222.

[2] Зверев А.М. XX век как литературная эпоха // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М., 2002. – С. 14.

обнаруживаются следы влияния «выразительных» форм искусства на «изобразительные»: в XX веке многие авторы стремятся к сочетанию модернистской и реалистической поэтики, помещая реалистические формы в новую мировоззренческую сферу и новый эстетический контекст. Активное обращение к мифу, которое является одним из проявлений «выразительности», характеризует и реалистический роман.

Немецкий эмигрантский роман представляет собой вариант реализации этой тенденции, пример мифологизации реалистического («изобразительного») повествования – одного из видов присущей реализму «художественной адсорбции форм»[1]. Все изученные образцы немецкого эмигрантского романа демонстрируют то же самое «противостояние между космосом и хаосом», которое «есть онтологический источник вечного и всеохватывающего конфликта», определяющего «первичную (глубинную) сущность любого мифологического события и действия. Но у этого конфликта все-таки есть вполне определенный ценностный вектор. “*Превращение хаоса в космос* составляет основной смысл мифологии, причем космос с самого начала включает ценностный этический момент”, – вот этот вектор»[2]. Это определение вполне применимо не только к мифу, но и к художественному миру немецкого эмигрантского романа, вследствие чего можно говорить о нем как о мифологизированном жанре. «Сокращенная Вселенная» немецкого эмигрантского романа – это особый мир эмиграции, смоделированный эмигрантским сознанием, с зоной хаоса в центре и зоной порядка на окраинах, «разворачивающий» циклическую сюжетную схему в катарсический сюжет «путешествия из центра на окраину».

Именно эти признаки являются для немецкого эмигрантского романа жанрообразующими, поскольку только тематика, связанная с эмиграцией, еще не формирует данный жанр. Модель, разработанная в нашем исследовании, применима для выявления специфических черт различных

---

[1] Днепров В. О понятии «модернизм» // Современная литература за рубежом: литературно-критические статьи. – Сб. 4 / сост. П. Топер. – М., 1975. – С. 449.

[2] Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – С. 63.

национальных вариантов эмигрантского романа – нового, неканонического жанра, возникшего как результат литературного осмысления исторических катастроф XX века.

Список литературы

1. Feuchtwanger L. Exil / Lion Feuchtwanger. – Berlin : Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1976. – 794 S.
2. Mann K. Der Vulkan: Roman unter Emigranten / Klaus Mann. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999. – 572 S.
3. Mann K. Flucht in den Norden / Klaus Mann. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2003. – 288 S.
4. Remarque E.M. Arc de Triomphe / Erich Maria Remarque. – СПб. : КОРОНА принт : КАРО, 2000. – 480 с.
5. Remarque E.M. Das gelobte Land / Erich Maria Remarque. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1998. – 442 S.
6. Remarque E.M. Die Nacht von Lissabon / Erich Maria Remarque. – СПб. : КАРО, 2005. – 384 с.
7. Remarque E.M. Liebe deinen Nächsten / Erich Maria Remarque. – Wien ; München ; Basel : Verlag Kurt Desch, 1956. – 320 S.
8. Remarque E.M. Schatten im Paradies / Erich Maria Remarque. – Stuttgart ; Hamburg ; München : Deutscher Bücherbund Stuttgart, 1971. – 480 S.

9. Алигьери Д. Божественная комедия / Данте Алигьери ; пер. М. Лозинского. – Пермь : Пермская книга, 1994. – 479 с.
10. Брехт Б. Разговоры беженцев / Бертольт Брехт ; пер. под ред. Е. Эткинда // Брехт Б. Пьесы. – М., 1999. – С. 411–521.
11. Зегерс А. Агата Швейгерт / Анна Зегерс // Зегерс А. Собр. соч. : в 6 т. – Т. 6 : Избранные рассказы и повести. – М., 1984. – С. 142–160.
12. Зегерс А. Транзит / Анна Зегерс // Зегерс А. Восстание рыбаков в Санта-Барбаре. Транзит. Через океан / пер. с нем. – М., 1974. – С. 92–331.
13. Казак Г. Город за рекой / пер с нем. Т. Холодовой, А. Гугнина. – М. : Прогресс, 1992 // RoyalLib.com [электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.com/book/kazak_german/gorod_za_rekoy.html (дата обращения: 21.08.2015).

14. Манн Т. Былое Иакова / Томас Манн // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 65–316.
15. Манн Т. Иосиф в Египте / Томас Манн // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 525–713; Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. – М., 1991. – С. 3–284.
16. Манн Т. Иосиф-кормилец / Томас Манн // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. – М., 1991. – С. 285–701.
17. Манн Т. Пролог. Сошествие в ад / Томас Манн // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 29–64.
18. Манн Т. Юный Иосиф / Томас Манн // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. – М., 1987. – С. 317–524.
19. Овидий. Скорбные элегии / Овидий ; пер. С. Шервинского // Овидий. Скорбные элегии. Письма с Понта. – М., 1982. – С. 5–85.
20. Фейхтвангер Л. Москва 1937: отчет о поездке для моих друзей / Лион Фейхтвангер // Два взгляда из-за рубежа. – М., 1990. – С. 163–259.
21. Фейхтвангер Л. Успех. Книги 4–5 / Лион Фейхтвангер // Фейхтвангер Л. Избранные произведения : в 3 т. – Т. 3 : Успех. Книги 4–5; Семья Опперман. – М., 1992. – С. 5–310.
22. Remarque E.M. Der Himmel kennt keine Günstlinge : книга для чтения на немецком языке / Erich Maria Remarque. – СПб. : КОРОНА принт : КАРО, 2004. – 352 с.
23. Remarque E.M. Der schwarze Obelisk / Erich Maria Remarque. – СПб. : КОРОНА принт : КАРО, 2005. – 480 с.
24. Remarque E.M. Drei Kameraden : Roman / E.M. Remarque. – M. : Verlag für Fremdsprachige Literatur, 1960. – 455 S.
25. Remarque E.M. Zeit zu leben und Zeit zu sterben : на нем. яз. / Erich Maria Remarque. – М. : Юпитер-Интер, 2004. – 356 с.

26. Адамчик М.В. Словарь символов / М.В. Адамчик. – Минск : Харвест, 2010. – 224 с.

27. Альбедиль М.Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь / М.Ф. Альбедиль. – СПб. : Паритет, 2002. – 336 с.
28. Андреев Л.Г. Порывы и поиски двадцатого века / Л.Г. Андреев // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М., 1986. – С. 3–18.
29. Апт С. Послесловие / С. Апт // Хильшер Э. Поэтические картины мира. – М., 1979. – С. 190–194.
30. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель ; пер. В.Г. Аппельрот // Аристотель. Поэтика. – М., 1957. – С. 37–138.
31. Арустамова А.А. Образы России и Америки на страницах журнала «Земля Колумба» / Анна Альбертовна Арустамова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2013. – Вып. 3 (23). – С. 152–157.
32. Архипов Ю.И. Немецкая литература в изгнании / Ю.И. Архипов // История немецкой литературы : в 5 т. – Т. 5 : 1918–1945. – М., 1976. – С. 426–452.
33. Афанасьев А.Н. Небо и земля / А.Н. Афанасьев // Афанасьев А.Н. Древо жизни. – М., 1982. – С. 52–60.
34. Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа : учебник для вузов / Л.Г. Бабенко. – М. : Академический проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2004. – 464 с.
35. Бабков М.Ю. Переосмысление христианских заповедей в контексте новой эпохи или новый гуманизм Ремарка (на материале романа «Триумфальная арка») / М.Ю. Бабков // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. – Т. 2. – М., 2006. – С. 284–289.
36. Балаева С.В. «Ответ литературным эмигрантам» Г. Бенна и отклики на него: парадигма художественности в условиях смены эпох / С.В. Балаева // Ежегодник Российского союза германистов. – Т. 7. – М., 2010. – С. 91–95.

37. Балашова Т. Советы «новой критики» / Т. Балашова // Современная литература за рубежом: литературно-критические статьи : сб. 4 / сост. П. Топер. – М., 1975. – С. 3–31.
38. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М., 2000. – С. 196–238.
39. Барт Р. Основы семиологии / Р. Барт // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М., 2000. – С. 247–310.
40. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 7–180.
41. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 237–280.
42. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.
43. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 121–290.
44. Башляр Г. Земля и грезы о покое = La terre et les reveries du repos / Г. Башляр. – М. : Изд-во гуманитар. лит., 2001. – 320 с.
45. Башляр Г. Поэтика пространства / Г. Башляр // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. – М., 2004. – С. 5–212.
46. Башляр Г. Психоанализ огня / Гастон Башляр. – М. : Прогресс, 1993. – 176 с.
47. Берн Ш. Гендерная психология [электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://psymania.info/gend/bern/sekreti.php (дата обращения: 10.05.2013).
48. Библейская энциклопедия. – М. : Олма-Пресс, 2002. – 768 с.
49. Бидерманн Г. Энциклопедия символов / Г. Бидерманн. – М. : Республика, 1996. – 312 с.
50. Богданов К.А. Игра в жмурки: сюжет, контекст, метафора / К.А.

Богданов // Богданов К.А. Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. – СПб., 2001. – С. 109–180.

51. Богданов К.А. Каннибализм и культура: превратности одного табу / К.А. Богданов // Богданов К.А. Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. – СПб., 2001. – С. 242–284.
52. Бондаренко И.А. Иерархическая структура древнерусского города (в реализации идеи «вечной гармонии») / И.А. Бондаренко // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т.В. Степугина. – М., 1996. – С. 117–122.
53. Борев Ю. Особенности процесса литературного развития / Ю. Борев // Теория литературы. – Т. IV : Литературный процесс. – М., 2001. – С. 461–468.
54. Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа / К. Бремон // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М., 2000. – С. 239–246.
55. Ватлин А. Третий рейх / А. Ватлин. – М. : РОССПЭН, 2002. – 336 с.
56. Виноградова Л.Н. Формулы угроз и проклятий в славянских заговорах / Л.Н. Виноградова // Заговорный текст. Генезис и структура. – М., 2005. – С. 425–440.
57. Гаспаров М.Л. Предисловие / М.Л. Гаспаров // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. – С. 11–16.
58. Гиривенко А.Н. Feuchtwanger, Lion – Фейхтвангер, Лион / А.Н. Гиривенко // Гиривенко А.Н. Немецкая литература от древности до наших дней : словарь-справочник. – М., 2003. – С. 67–68.
59. Гиривенко А.Н. Mann, Klaus – Манн, Клаус / А.Н. Гиривенко // Гиривенко А.Н. Немецкая литература от древности до наших дней : словарь-справочник. – М., 2003. – С. 85–86.
60. Глизерина Л.М. Еврейский мир в романе Лиона Фейхтвангера «Еврей

Зюсс» / Л.М. Глизерина // Концептосфера: индивидуальное, национальное, универсальное. – Йошкар-Ола, 2005. – С. 51–55.

61. Голик И. Драматическая судьба Клауса Манна / И. Голик // Манн К. На повороте. Жизнеописание. – М., 1991. – С. 7–26.
62. Головко В.М. Герменевтика литературного жанра : учеб. пособие / В.М. Головко. – М. : Флинта : Наука, 2013. – 184 с.
63. Гольденберг М. Был ли обманут Фейхтвангер? / М. Гольденберг // Литературная газета. – 1989. – 4 октября. – № 40. – С. 13.
64. Греймас А.Ж. В поисках трансформационных моделей / А.Ж. Греймас // Греймас А.Ж. Структурная семантика: поиск метода. – М., 2004. – С. 278–319.
65. Греймас А.Ж. Размышления об актантных моделях / А.Ж. Греймас // Греймас А.Ж. Структурная семантика: поиск метода. – М., 2004. – С. 248–277.
66. Гугнин А.А. Литература Германии / А.А. Гугнин, А.В. Карельский // Зарубежная литература XX века : учеб. для вузов по направлению и специальности «Филология» / под ред. Л.Г. Андреева. – М., 1996. – С. 434–479.
67. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М. : Искусство, 1972. – 317 с.
68. Днепров В. О понятии «модернизм» / В. Днепров // Современная литература за рубежом: литературно-критические статьи. – Сб. 4 / сост. П. Топер. – М., 1975. – С. 448–470.
69. Ерофеева Н.Н. К реконструкции архетипа исторического прототипа города (по материалам русского обрядового фольклора) / Н.Н. Ерофеева // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т.В. Степугина. – М., 1996. – С. 269–281.
70. Ерохин А.В. «Пространственный поворот» в парадигме современных исследований художественного текста в Германии / А.В. Ерохин // Ежегодник Российского союза германистов. – Т. 7. – М., 2010. – С. 34–

43.

71. Есин А.Б. Время и пространство / А.Б. Есин // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 47–62.
72. Женетт Ж. Пространство и язык / Ж. Женнет // Женетт Ж. Фигуры = Figures : Работы по поэтике : в 2 т. – М., 1998. – Т. 1. – С. 126–132.
73. Жеребин А.И. К проблеме внежанровой классификации текстов в немецком литературоведении (Сильвио Вьетта) / А.И. Жеребин // Ежегодник Российского союза германистов. – Т. 5. – М., 2009. – С. 33–42.
74. Затонский Д.В. Ремарк / Д.В. Затонский // История немецкой литературы : в 5 т. – Т. 5 : 1918–1945. – М., 1976. – С. 198–214.
75. Зверев А.М. XX век как литературная эпоха / А.М. Зверев // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М., 2002. – С. 6–46.
76. Зелов Д.Д. Триумфальные ворота Петропавловской крепости: (К вопросу о пропаганде петровских преобразований) / Д.Д. Зелов // Ломоносов : интернет-журнал [электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://nature.web.ru/db/msg.html?mid=1154108&s=121302030 (дата обращения: 14.03.2014).
77. Зобов Р.А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства / Р.А. Зобов, А.М. Мостепаненко // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974. – С. 11–25.
78. Зубов А. Жанр как диалог: современная теория жанров (Обзор новых книг) / Артем Зубов // НЛО. – 2012. – № 118. – С. 339–349.
79. Иванов В.В. К семиотическому изучению культурной истории большого города / Вяч. Вс. Иванов // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. – Тарту, 1986. – С. 7–24.
80. Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР / В.В. Иванов. – М. : Наука, 1976. – 306 с.

81. Изотов И.Т. Ранние исторические романы Лиона Фейхтвангера / И.Т. Изотов. – М. : МАКС Пресс, 2010. – 160 с.
82. Иконников А.В. Город – утопии и реальное развитие / А.В. Иконников // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т.В. Степугина. – М., 1996. – С. 75–84.
83. Иллюстрированный мифологический словарь / М.Н. Ботвинник [и др.]. – СПб. : Северо-Запад, 1994. – 384 с.
84. Ишимбаева Г.Г. Фаустовская традиция в романе К. Манна «Мефистофель» / Г.Г. Ишимбаева // Поэтика русской и зарубежной литературы. – Уфа, 1998. – С. 5–14.
85. Кибальник С.А. Роман Г. Газданова «Полет» как полемическая интерпретация метаромана И.А. Гончарова / С.А. Кибальник // Известия Уральского федерального университета. – Сер. 2. Гуманитарные науки. – 2013. – № 4 (120). – С. 214–223.
86. Кириченко Е.И. Сакральный, государственный и социальный аспекты в градостроительстве / Е.И. Кириченко // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т.В. Степугина. – М., 1996. – С. 92–103.
87. Книпович Е. Послесловие / Е. Книпович // Иностранная литература. – 1971. – № 12. – С. 179–182.
88. Козлов В. Н.Л. Лейдерман. «Теория жанра» / Владимир Козлов // Вопросы литературы. – 2012. – № 4. – С. 506–509.
89. Кондрашов А.С. Кто есть кто: Боги и герои Древней Греции и Рима : [энциклопедический словарь] / А.С. Конрашов. – М. : Рипол Классик, 2002. – 703 с.
90. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения / Б.О. Корман. – М. : Просвещение, 1972. – 111 с.
91. Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов / Б.О. Корман // Проблемы истории критики и поэтики реализма : межвуз. сб. –

Куйбышев, 1981. – С. 39–54.

92. Косиков Г.К. «Структура» и/или «текст»: стратегии современной семиотики / Г.К. Косиков // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М., 2000. – С. 3–48.
93. Красавченко Т.Н. Гайто Газданов как писатель культурного пограничья / Т.Н. Красавченко // Известия Уральского федерального университета. – Сер. 2. Гуманитарные науки. – 2013. – № 4 (120). – С. 201–213.
94. Кривенцова С.Ю. Контрапункт в историко-теоретических воззрениях Генриха Манна и Томаса Манна : автореф. дис. … канд. ист. наук / С.Ю. Кривенцова. – Волгоград : [б.и.], 2009. – 26 с.
95. Кудашова Н.Н. Портретизация толпы в тексте прозаического произведения: (На материале пролога к роману Клауса Манна «Мефистофель») / Н.Н. Кудашова // Лингвистические и экстралингвистические проблемы коммуникации. – Саранск, 2006. – Вып. 5. – С. 40–44.
96. Кузнецова Э.В. Лексикология русского языка : учеб. пособие для филол. факультетов ун-тов / Э.В. Кузнецова. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 1989. – 216 с.
97. Курганов Е. Как происходит смена жанровых династий: уходит ли роман? / Ефим Курганов // Курганов Е. Анекдот – символ – миф. Этюды по теории литературы. – СПб., 2002. – С. 41–63.
98. Курганов Е. Мифология города и художественный текст / Ефим Курганов // Курганов Е. Анекдот – символ – миф. Этюды по теории литературы. – СПб., 2002. – С. 5–15.
99. Лавлинский С.П. Технология литературного образования / С.П. Лавлинский. – М. : Прогресс-Традиция : ИНФРА-М, 2003. – 384 с.
100. Лассан Э. «Плюрализм возможен, консенсус исключен»: роман Ю. Давыдова «Бестселлер» в свете «лингвистического поворота» в гуманитарных науках // НЛО. – 2006. – № 81. – С. 293–311.
101. Лебедев Г. Топохрон и лохотрон / Г. Лебедев // Сентенция. Историко-

философский альманах [электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://www.mnemosyne.ru/context/lebedev-1.html (дата обращения: 19.11.2014).

102. Лебедева Л.Б. Семантика «ограничивающих» слов / Л.Б. Лебедева // Логический анализ языка: Языки пространств : [сб. ст.]. – М., 2000. – С. 93–97.
103. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / К. Леви-Стросс. – М. : ТЕРРА – Книжный клуб : Республика, 1999. – 392 с.
104. Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа / К. Леви-Стросс // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М., 2000. – С. 121–152.
105. Леви-Стросс К. Структура мифов / Клод Леви-Стросс // Вопросы философии. – 1970. – № 7. – С. 153–164.
106. Лейдерман Н.Л. Теория жанра / Н.Л. Лейдерман. – Екатеринбург : УрГПУ, 2010. – 905 с.
107. Лейдерман Н.Л. Теория литературы (вводный курс) / Н.Л. Лейдерман, Н.В. Барковская. – Екатеринбург : Изд-во АМБ, 2002. – 73 с.
108. Лекомцева М.И. Описания одной семиотической системы с простым синтаксисом / М.И. Лекомцева, Б.А. Успенский // Труды по знаковым системам: Учен. зап. Тартусского гос. ун-та. – Тарту, 1965. – С. 94–105.
109. Лерман И.Н. Роман Клауса Манна «Мефистофель»: (К проблеме немецкого антифашистского романа о художнике) / И.Н. Лерман. – Хабаровск : Хабар. гос. пед. ин-т, 1985. – 16 с.
110. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики / М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург : Урал. пед. ун-т, 1997. – 318 с.
111. Литвиненко Н.А. Феномен катарсиса: современные подходы / Н.А. Литвиненко // Филология в системе современного университетского образования. – Вып. 7. – М., 2004. – С. 3–12 [электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://www.philology.ru/literature1/litvinenko-04.htm (дата

обращения: 3.05.2015).

112. Лотман Ю.М. Заметки о художественном пространстве / Ю.М. Лотман // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. – Тарту, 1986. – С. 25–43.
113. Лотман Ю.М. Культура и информация / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 141–153.
114. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике / Ю.М. Лотман // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. – С. 10–263.
115. Лотман Ю.М. Люди и знаки / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб., 2001. – С. 4–19.
116. Лотман Ю.М. «Нам все необходимо. Лишнего в мире нет…» / Ю.М. Лотман // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. – С. 442–451.
117. Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 109–142.
118. Лотман Ю.М. От редакции. К проблеме пространственной семиотики / Ю.М. Лотман // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. – Тарту, 1986. – С. 3–6.
119. Лотман Ю.М. Смерть как проблема сюжета / Ю.М. Лотман // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. – С. 417–430.
120. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993). – СПб., 1998. – С. 14–285.
121. Лотман Ю.М. Тезисы к семиотике русской культуры / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 226–236.

122. Лотман Ю.М. Текст в тексте / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 58–78.
123. Лотман Ю.М. Текст и функция / Ю.М. Лотман, А.М. Пятигорский // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 24–37.
124. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М., 1988. – С. 251–293.
125. Лотман Ю.М. Художественный ансамбль как бытовое пространство / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 376–387.
126. Л. Фейхтвангер в Москве: (из отчетов сотрудницы ВОКС) / публ. подгот. Альтман И.А. // Сов. арх. – 1989. – № 4. – С. 55–63.
127. Людтке А. Что такое история повседневности? Ее достижения и перспективы в Германии / Альф Людтке // Социальная история : ежегодник. – 1998/99. – М., 1999. – С. 77–100.
128. Майорова Е.В. Структура городского пространства в романе Г. Казака «Город за рекой» (к постановке вопроса) // Вестн. С.-Петерб. ун-та. – Сер. 9, Филология, востоковедение, журналистика. – 2007. – Вып. 3, ч. 2. – С. 37–42.
129. Максименков Л. Очерки номенклатурной истории советской литературы. Западные пилигримы у сталинского престола (Фейхтвангер и другие) / Л. Максименков // Вопросы литературы. – 2004. – № 2. – С. 242–291.
130. Максименков Л. Очерки номенклатурной истории советской литературы. Западные пилигримы у сталинского престола : (Фейхтвангер и другие) (Окончание) / Л. Максименков // Вопросы литературы. – 2004. – № 3. – С. 274–342
131. Манн Т. Иосиф и его братья. Доклад / Томас Манн // Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. – М., 1991. – С. 702–715.

132. Матвеева Т.В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий: синхронно-сопоставительный очерк / Т.В. Матвеева. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1990. – 172 с.
133. Матвеева Ю.В. Самосознание поколения в творчестве писателей-младоэмигрантов / Юлия Матвеева. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2008. – 196 с.
134. Медведев П.Н. (Бахтин М.М.) Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику / П.Н. Медведев. – М. : Лабиринт, 2003. – 192 с.
135. Медведева Н.Г. Взаимодействие мифа и романа в литературе / Н.Г. Медведева // Современный роман: Опыт исследования. – М., 1990. – С. 57–68.
136. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е.М. Мелетинский. – М. : Наука, 1986. – 320 с.
137. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М. : Восточная литература, 2000. – 408 с.
138. Миллер Т.А. Аристотель и античная литературная теория / Т.А. Миллер // Аристотель и античная литература. – М., 1978. – С. 5–106.
139. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. Т. 2 : К–Я / гл. ред. С.А. Токарев. – 2-е изд. – М. : Советская энциклопедия, 1988. – 719 с.
140. Михайлов В. В. Концепция Библии в романе Т. Манна «Иосиф и его братья» / В.В. Михайлов // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Сер. Филология. – 2001. – Вып. 1 (3). – С. 125–130.
141. Михальская Н.П. Концепция курса «История зарубежной литературы XX века» / Н.П. Михальская, Л.В. Дудова // Зарубежная литература XX века : практикум по курсу «История зарубежной литературы» по специальности 021700 – филология / сост. и общ. ред. Н.П. Михальской, Л.В. Дудовой. – 3-е изд. – М., 2003. – С. 3–10.
142. Можаева А.Б. Миф в литературе XX века: структура и смыслы / А.Б. Можаева // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX

века. – М., 2002. – С. 305–330.

143. Мотылева Т.Л. Актуальность антифашистского романа. Размышления о новых книгах / Т.Л. Мотылева // Современная литература за рубежом: литературно-критические статьи. – Сб. 5 / сост. Н.А. Афанасьев, М.П. Топер. – М., 1983. – С. 19–48.
144. Нечепорук Е.М. Эрих Мария Ремарк / Е.М. Нечепорук // История зарубежной литературы XX века / под ред. В.Н. Богословского, З.Т. Гражданской. – М., 1984. – С. 84–90.
145. Николаева Т.С. Проблема прогрессивной исторической личности в романе Л. Фейхтвангера «Лисы в винограднике» / Т.С. Николаева // Реализм в зарубежных литературах XIX–XX веков. К проблемам жанра : межвуз. науч. сб. – Саратов, 1983. – С. 19–31.
146. Николаева Т.С. Роман Л. Фейхтвангера «Мудрость чудака»: к вопросу об исторической концепции / Т.С. Николаева // Реализм в зарубежных литературах XIX–XX веков. – Саратов, 1986. – С. 48–61.
147. Николаева Т.С. Творчество Ремарка-антифашиста / Т.С. Николаева. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1983. – 134 с.
148. Никулина Н.М. Храм как эпицентр духовной жизни города. Типология древнего храма и его значение в формировании городского ансамбля в III–I тыс. до н.э. / Н.М. Никулина // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т.В. Степугина. – М., 1996. – С. 103–111.
149. Новейшая история стран Европы и Америки. XX век : учеб. для студентов высш. учеб. заведений : в 2 ч. Ч. 1 : 1900–1945 / под ред. А.М. Родригеса, М. В. Пономарева. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 464 с.
150. Паперный В. Вера и правда: Андре Жид и Лион Фейхтвангер в Москве / В. Паперный // Неприкосновенный запас. – 2001. – № 4. – С. 167–176.
151. Пашигорев В.Н. Роман воспитания в немецкой литературе XVIII–XX веков. Генезис и эволюция : автореф. дис. … д-ра филол. наук / В.Н. Пашигорев. – М. : [б.и.], 2005. – 33 с.

152. Пелипенко А.А. Городской миф о городе (в эволюции художественного сознания и городского бытия) / А.А. Пелипенко // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т.В. Степугина. – М., 1996. – С. 39–48.

153. Плутарх. Тесей / Плутарх // Плутарх. Избранные жизнеописания : в 2 т. – Т. 1. – М., 1990. – С. 27–54.

154. Плутник А. Анатомия таких разных убеждений / А. Плутник // Два взгляда из-за рубежа. – М., 1990. – С. 3–60.

155. Плутник А. Как Фейхтвангер грозил Гитлеру кулаком Сталина / А. Плутник // Факел. – 1990. – С. 280–291.

156. Поршнева А.С. Городской текст в творчестве Э.М. Ремарка / А.С. Поршнева // Мировая литература в контексте культуры : сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. (12 апреля 2008 г.). – Пермь, 2008. – С. 102–104.

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

158. Поршнева А.С. Пространство эмиграции в романном творчестве Э. М. Ремарка : дис. … канд. филол. наук / А.С. Поршнева. – Екатеринбург : [б.и.], 2010. – 257 с.

159. Поршнева А. С. Убийство Хааке: к вопросу об эволюции героя в романе Э.М. Ремарка «Триумфальная арка» / А.С. Поршнева // Литература в контексте современности : сб. материалов IV Междунар. науч.-метод. конф. (Челябинск, 12–13 мая 2009 г.). – Челябинск, 2009. – С. 376–380.

160. Прозоров В.В. Автор / В.В. Прозоров // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М., 2000. – С. 11–21.

161. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2000. – 336 с.

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

163. Пропп В.Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки (Ответ К. Леви-Строссу) / В.Я. Пропп // Семиотика : антология / сост. Ю.С. Степанов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. ; Екатеринбург, 2001. – С. 453–471.

164. Проскурина Е.Н. Сюжеты о смерти и жизни в романах Г. Газданова / Е.Н. Проскурина // Известия Уральского федерального университета. – Сер. 2. Гуманитарные науки. – 2013. – № 4 (120). – С. 223–231.

165. Райхардт Г. Стихийные бедствия / Г. Райхардт ; пер. с нем. Б. И. Залесской. – [Б.м.] : Слово, 1994. – 48 с.

166. Рачинская Н.Н. Лион Фейхтвангер / Н.Н. Рачинская. – М. : Высшая школа, 1965. – 86 с.

167. Роднянская И.Б. Художественное время и художественное пространство / И.Б. Роднянская // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1989. – С. 487–489.

168. Руднев В.П. Винни-Пух и философия обыденного языка / В. П. Руднев. – Изд. 3-е, испр., доп. и перераб. – М. : АРГРАФ, 2000. – 320 с.

169. Рымарь Н.Т. Превращение периферии в центр: «рама» и «порог» как формы сюжетного развертывания / Н.Т. Рымарь // Ежегодник Российского союза германистов. – Т. 4. – М., 2008. – С. 12–19.

170. Савельева Д.Ю. Иосиф Прекрасный Томаса Манна как трикстер / Д.Ю. Савельева // Контрапункт : кн. ст. памяти Г.А. Белой. – М., 2005. – С. 419–451.

171. Сайко Э.В. Природа взаимодействия города и искусства к исторической эволюции общества / Э.В. Сайко // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т.В. Степугина. – М., 1996. – С. 8–20.

172. Саруханян А.П. Новое мифотворчество: У.Б. Йейтс и Дж. Джойс / А.П. Саруханян // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М., 2002. – С. 284–304.

173. Силантьев И.В. Сюжет как фактор жанрообразования в средневековой русской литературе / И.В. Силантьев. – Новосибирск : Изд-во НИИ МИОО НГУ, 1996. – 98 с.
174. Словарь гендерных терминов / под ред. А.А. Денисовой. – М. : Информация – XXI век, 2002. – 256 с.
175. Словарь мифов / пер. с англ. Ю. Бондарева. – М. : Фаир-Пресс, 1999. – 432 с.
176. Соколова Г.В. К проблеме характера в исторических романах Лиона Фейхтвангера / Г.В. Соколова // Вестник Ленингр. ун-та. – Сер. 2, История, языкознание, литературоведение. – 1990. – Вып. 4. – С. 81–82.
177. Стародубцева Л.В. Поэтика воображаемого города в реальном мире духовных поисков / Л.В. Стародубцева // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т.В. Степугина. – М., 1996. – С. 48–60.
178. Стеценко Е.А. Концепция традиции в литературе XX века / Е.А. Стеценко // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М., 2002. – С. 47–82.
179. Сутягина Н.Н. Время как основа сюжета. Новелла Клауса Манна «Зарешеченное окно» / Н.Н. Сутягина // Вестник Тамбовского университета. Сер. Гуманитарные науки. – Тамбов, 2008. – Вып. 8. – С. 187–189.
180. Сутягина Н.Н. Драматургическое начало в творчестве Клауса Манна / Н.Н. Сутягина // XII Державинские чтения. Институт русской филологии. – Тамбов, 2008. – С. 131–133.
181. Сутягина Н.Н. Романтическая традиция в малой прозе Клауса Манна: На материале «Легенд о Каспаре Хаузере» / Н.Н. Сутягина // Вестник Тамбовского университета. Сер. Гуманитарные науки. – Тамбов, 2008. – Вып. 1. – С. 182–186.
182. Сучков Б. Книга, которая судит / Б. Сучков // Иностранная литература. – 1955. – № 4. – С. 201–208.
183. Сучков Б.Л. К спорам о реализме / Б.Л. Сучков // Современная

литература за рубежом : лит.-крит. ст. – Сб. 2 / сост. П. Топер. – М., 1966. – С. 431–462.

184. Сучков Б.Л. Лион Фейхтвангер / Б.Л. Сучков // Сучков Б.Л. Лики времени. Ф. Кафка, С. Цвейг, Г. Фаллада, Л. Фейхтвангер, Т. Манн. – М., 1969. – С. 241–334.
185. Сучков Б.Л. Лион Фейхтвангер / Б.Л. Сучков // Сучков Б.Л. Собр. соч. : в 3 т. – Т. 2 : Литературные портреты. – М., 1985. – С. 300–386.
186. Сучков Б. Л. Роман-миф / Б. Сучков // Манн Т. Иосиф и его братья. – М., 1987. – Т. 1. – С. 3–26.
187. Сучков Б.Л. Томас Манн / Б.Л. Сучков // Сучков Б.Л. Собр. соч. : в 3 т. – Т. 2 : Литературные портреты. – М., 1985. – С. 6–88.
188. Сучков Б.Л. Фейхтвангер / Б.Л. Сучков // История немецкой литературы : в 5 т. – Т. 5 : 1918–1945. – М., 1976. – С. 543–566.
189. Сыроватко Л.В. Новый Иов: «метафизика счастья» в прозе Гайто Газданова и Бориса Поплавского / Л.В. Сыроватко // Известия Уральского федерального университета. – Сер. 2. Гуманитарные науки. – 2013. – № 4 (120). – С. 231–241.
190. Тамарченко Н.Д. Бахтин и проблемы «генологии» в поэтике XX в. // Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2011. – С. 9–14.
191. Тамарченко Н.Д. Жанры эпики. Канонические жанры // Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2011. – С. 52–59.
192. Тамарченко Н.Д. Жанры эпики. Формирование новых канонов. Повесть // Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2011. – С. 84–90.
193. Тамарченко Н.Д. Предисловие / Н.Д. Тамарченко // Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф.

образования / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2011. – С. 3–5.

194. Тамарченко Н.Д. Точка зрения / Н.Д. Тамарченко // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 425–432.
195. Тамарченко Н.Д. Эволюция литературных жанров (направления и тенденции) / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа // Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2011. – С. 15–51.
196. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М. : Академия, 2004. – 511 с.
197. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – Т. 2 : Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М. : Академия, 2004. – 360 с.
198. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Цветан Тодоров. – М. : Дом интеллектуальной книги, 1997. – 144 с.
199. Толмачев В.М. Типология модернизма в Западной Европе и США: культурологический аспект / В.М. Толмачев // Современный роман: Опыт исследования. – М., 1990. – С. 213–232.
200. Толмачев В.М. Точка зрения / В.М. Толмачев // Современное зарубежной литературоведение. Страны Западной Европы и США. – М., 1999. – С. 143–146.
201. Топер П. По ту сторону фронта (Заметки об антивоенной немецкой литературе) // Современная литература за рубежом : сборник литературно-критических статей [сб. 1] / сост. Т. Мотылева, Е. Романова. – М., 1962. – С. 277–311.
202. Топоров В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 227–284.
203. Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте / В.Н. Топоров // Исследования по структуре текста. – М., 1987.

– С. 121–132.

204. Тренин Е.М. Л. Фейхтвангер, А. Деблин и Ст. Цвейг об историзме и вымысле в историческом романе / Е.М. Тренин // Реализм в зарубежных литературах XIX–XX веков. – Саратов, 1986. – С. 72–80.
205. Тюпа В.И. Жанр и дискурс / В.И. Тюпа // Критика и семиотика. – Вып. 15. – Новосибирск ; М., 2011. – С. 31–42.
206. Успенский Б.А. К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы / Б.А. Успенский // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. – С. 265–278.
207. Успенский Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский // Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М., 1995. – С. 7–218.
208. Утехин Н.П. Жанры эпической прозы / Н.П. Утехин. – Л. : Наука, 1982. – 185 с.
209. Фрейд З. Введение в психоанализ : лекции / З. Фрейд. – М. : Наука, 1989. – 455 с.
210. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
211. Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе / Д. Фрэнк // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. : трактаты, статьи, эссе / сост. Г.К. Косиков. – М., 1987. – С. 194–213.
212. Хазанов Б. Клаус Манн / Б. Хазанов // Рубежи. – 1998. – № 1. – С. 149–154.
213. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер ; пер. с нем. В. В. Бибихина. – Изд-е 3-е, испр. – СПб. : Наука, 2006. – 451 с.
214. Хализев В.Е Сюжет / В.Е. Хализев // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 381–393.
215. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – Изд. 2-е. – М. : Высш. шк., 2000. – 398 с.
216. Хализев В.Е. Эпос / В.Е. Хализев // Введение в литературоведение.

Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 507–512.

217. Харитонов М. Герой Ремарка в поисках опоры / М. Харитонов // Ремарк Э.М. Триумфальная арка. – М., 1982. – С. 3–10.
218. Хильшер Э. Из «Зала ожидания» в поезд на Москву: О Лионе Фейхтвангере / Э. Хильшер // Хильшер Э. Поэтические картины мира. – М., 1979. – С. 165–189.
219. Хренов Н.А. Картины мира и образы города (психологические аспекты образования субкультур и их воздействие на художественную культуру города) / Н.А. Хренов // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т.В. Степугина. – М., 1996. – С. 26–39.
220. Хрястунова С.А. К вопросу об образе главного героя романа Г. Казака «Город за рекой»: продолжение романтических традиций / С.А. Хрястунова // Вестник ОГПУ. – 2004. – № 2 (36). – С. 53–56.
221. Хрястунова С.А. Поэтика романа Германа Казака «Город за рекой» : автореф. дис. … канд. филол. наук / С.А. Хрястунова. – СПб. : [б.и.], 2005. – 23 с.
222. Цурганова Е.А. Современный роман и особенности литературы второй половины XX в.: введение / Е.А. Цурганова // Современный роман: Опыт исследования. – М., 1990. – С. 3–24.
223. Чернец Л.В. Композиция / Л.В. Чернец // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 115–132.
224. Чернец Л.В. Персонаж / Л.В. Чернец // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 245–251.
225. Шайтанов И. Жанровая поэтика / Игорь Шайтанов // Вопросы литературы. – 1996. – Май/июнь. – С. 17–21.
226. Шарыпина Т.А. Античность в художественном сознании Германии XX века в осмыслении русской германистики / Т.А. Шарыпина // Русская

германистика: Ежегодник Российского союза германистов. – Т. 1. – С. 82–87.

227. Шеффер Ж.М. Что такое литературный жанр? / Ж.М. Шеффер ; пер. с франц. и послесл. С.Н. Зенкина. – М. : Едиториал УРСС, 2010. – 192 с.
228. Штернбург В. фон. «Как будто все в последний раз». Отрывки из книги о жизни и творчестве Эриха Марии Ремарка / Вильгельм фон Штернбург ; пер. с нем. А. Егоршева // Иностранная литература. – 2000. – № 10. – С. 199–256.
229. Щербинина О.Г. Деревенские мистерии / Ольга Щербинина // Щербинина О.Г. Символы русской культуры. – Екатеринбург, 1998. – С. 5–10.
230. Щербинина О.Г. Символы русского эроса / Ольга Щербинина // Щербинина О.Г. Символы русской культуры. – Екатеринбург, 1998. – С. 67–78.
231. Элиаде М. Аспекты мифа : пер. с фр. / М. Элиаде. – 3-е изд. – М. : Академический Проект : Парадигма, 2001. – 224 с.
232. Элиаде М. Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость / М. Элиаде ; пер. с фр. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой. – СПб. : Алетейя, 1998. – 250 с.
233. Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
234. Эпштейн М.Н. Вещь и слово. О лирическом музее / М.Н. Эпштейн // Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. – М., 1988. – С. 304–333.
235. Эпштейн М.Н. Между мифом и реальностью (об уроках латиноамериканской литературы) / М.Н. Эпштейн // Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. – М., 1988. – С. 251–274.
236. Эпштейн М. Проективный словарь философии. Новые понятия и термины. № 7 / М. Эпштейн // Топос. – 2004. – 2 сентября [электрон.

ресурс]. – Режим доступа: http://www.topos.ru/articles/0402/04_04.shtml (дата обращения: 18.11.2014).

237. Юнг К.Г. Подход к бессознательному / К.Г. Юнг // Юнг К.Г. Архетип и символ. – М., 1991. – С. 23–94.
238. Языков Е.Ф. История стран Европы и Америки в новейшее время (1918–1945 гг.) / Е.Ф. Языков. – М. : МГУ, 1998. – 352 с.
239. Яковенко И.Г. Художественное сознание и городская среда (в их взаимодействии и созидании) / И.Г. Яковенко // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т.В. Степугина. – М., 1996. – С. 20–25.
240. Яковлева Е.С. О некоторых моделях пространства в русской языковой картине мира / Е.С. Яковлева // Вопросы языкознания. – 1993. – № 4. – С. 48–62.
241. Ямпольский М. Демон и лабиринт / М. Ямпольский. – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – 336 с.
242. Ahlers M. “Die Emigranten kämpfen mit Shanghai wie Jacob mit dem Engel” / Mulan Ahlers // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 111–122.
243. Albrecht F. Klaus Manns «Mephisto. Roman einer Karriere» / F. Albrecht // Weimarer Beitr. – B. ; Weimar, 1988. – Jg. 34, N 6. – S. 978–1001.
244. Alix-Nicolaï F. Exile drama: The translation of Ernst Toller’s Pastor Hall (1939) (Note) / F. Alix-Nicolaï // Translation and Literature. – 2015. – Vol. 24, Issue 2. – P. 190–202.
245. Antkowiak A. Erich Maria Remarque: Leben und Werk / Alfred Antkowiak. – Westberlin : Verlag das Europäische Buch, 1983. – 158 S.
246. Arnold K. Rückkehr nach Sibirien oder die Macht: Das Schicksal des KPD-Funktionärs, SPD-Politikers und Journalisten Leo Bauer / Klaus Arnold // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 331–353.

247. Bannasch B. Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur: Von Heinrich Heine bis Herta Müller / Bettina Bannasch, Gerhild Rochus. – Berlin : De Gruyter, 2013. – 671 S.

248. Behmer M. “Der Tag danach”: Eine Exildebatte um Deutschlands Zukunft / Markus Behmer // Behmer M. (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 223–244.

249. Behmer M. Vorwort / Markus Behmer // Behmer M. (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 11–20.

250. Benz W. Konzeptionen für die Nachkriegsdemokratie. Pläne und Überlegungen im Widerstand, im Exil und in der Besatzungszeit / Wolfgang Benz // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 201–213.

251. Berghahn M. Continental Britons: German-Jewish Refugees from Nazi Germany / Marion Berghahn. – New York ; Oxfords : Berghahn Books, 2007. – 270 p.

252. Berghaus G. Theatre and Film in Exile: German Artists in Britain, 1933–1945 / G. Berghaus. – Oxford : Berg Publishers, 1989. – 275 p.

253. Betz A. „Der Tag danach“: Zur Auseinandersetzung um Deutschland nach Hitler im Pariser Sommer 1939 / Albrecht Betz // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 39–48.

254. Bivens H. Epic and Exile: Novels of the German Popular Front, 1933–1945 / H. Bivens. – Evanston : Northwestern University Press, 2015. – 344 p.

255. Bohrmann H. Benedikt Fred Dolbin, der Porträtist eines halben Jahrhunderts / Hans Bohrmann // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 134–144.

256. Bousch D. Die Imago Paris in den Exilromanen Remarques und die Rezeption in Frankreich / Denis Bousch // Thomas F. Schneider (Hrsg.). Erich Maria Remarque. Leben, Werk und weltweite Wirkung. (Schriften des Erich Maria Remarque-Archivs 12). – Osnabrück, 1998. – S. 371–384.

257. Brenner A. „Hirngespinste“ oder moralische Pflicht? Emil J. Gumbel im französischen Exil 1932 bis 1940 / Arthur Brenner // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 8 : Politische Aspekte des Exils. – München, 1989. – S. 128–141.

258. Christmann H.H. Deutsche Romanisten als Verfolgte des Nationalsozialmus / Hans Helmut Christmann // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 6 : Vertreibung der Wissenschaften und andere Themen. – München, 1988. – S. 73–82.

259. Clarenbach A. Finis libri. Der Schriftsteller und Journalist Heinrich Eduard Jacob : Dissertation zur Erlangung des Grades der Doktorin der Philosophie beim Fachbereich Sprachwissenschaften der Universität Hamburg / Anja Clarenbach. – Hamburg : [o.V.], 2003. – 396 S.

260. Clark M. War, Home, and Permanent Exile: Theodor Adorno’s *Minima Moralia* and William Spanos’s *In the Neighborhood of Zero* / M. Clark // Boundary 2. – 2015. – Vol. 42, N 1. – P. 19–41.

261. Davies S. Exile And Enlightenment: The Appropriation Of Lessing, 1929–1959 / S. Davies // Forum for Modern Language Studies. – 2015. – Vol. 51, Issue 2. – P. 186–211.

262. Del Vecchio O. Kurt H. Wolff and Italy: Tracing the Steps of an Elusive Spirit on his Journey Home / O. Del Vecchio // Human Studies. – Forthcoming. – URL: http://link.springer.com/article/10.1007/s10746-015-9348-2 (дата обращения: 10.03.2016).

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

264. Feilchenfeldt K. Amerikanismus und Russlandsehnsucht. Von der

Regionalität des „Anderen Deutschland“ / Konrad Feilchenfeldt // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 77–88.

265. Fitzsimmons L. «Scathe me with less fire»: disciplining the African German «Black Venus» in «Mephisto» / L. Fitzsimmons // Germanic rev. – Wash., 2001. – Vol. 76, N 1. – P. 15–40.
266. Frisch Sh. The Americanization of Klaus Mann / Sh. Frisch // Studien zur Literatur der Moderne. – Bonn, 1986. – Bd. 14. – S. 72–89.
267. Frühwald W. Gegenwärtige Probleme der Exilforschung / Wolfgang Frühwald, Wolfgang Schieder // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 9–27.
268. Furbach-Sinani M. „Aber meine Feder hat länger gehalten.“ Walter Trier (1890–1951) / Maike Furbach-Sinani // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 156.
269. Grünewald M. Literaturkritik in Exilzeitschriften: *Die neue Weltbühne* / Michel Grünewald // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 136–154.
270. Haar C. ter. Zur Integrationsproblematik emigrierter deutscher Autoren in den Niederlanden / Carel ter Haar // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 54–67.
271. Haarmann H. Erwin Piscator in der Sowjetunion (1931–1936). Ein Versuch, künstlerisch zu überleben? / Hermann Haarmann // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 131–142.
272. Haarmann H. In der Fremde schreiben. Aspekte der Exilpublizistik / Hermann Haarmann // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 11–20.
273. Hancock I. True Romanies and the Holocaust: A Re-evaluation and an

overview / I. Hancock // The Historiography of the Holocaust. – London, 2005. – P. 383–396.

274. Härle G. Männerweiblichkeit: Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann / G. Härle. – Frankfurt a.M. : Athenäum, 1988. – 412 S.

275. Haselbach D. Staat und Markt. Zur intellektuellen Biographie Wilhelm Röpkes / Dieter Haselbach // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 6 : Vertreibung der Wissenschaften und andere Themen. – München, 1988. – S. 123–136.

276. Heftrich E. Richard Wagner in Thomas Manns Josephs-Tetralogie / E. Heftrich // Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. – B., 1994. – Bd. 35 (1994). – S. 275–290.

277. Hilscher E. Zur Integration deutscher Emigranten in den französischen Rundfunk nach 1933 // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 160–167.

278. Hirschfeld G. „The defence of learning and science…“: Der Academic Assistance Council in Großbritannien und die wissenschaftliche Emigration aus Nazi-Deutschland / Gerhard Hirschfeld // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 6 : Vertreibung der Wissenschaften und andere Themen. – München, 1988. – S. 28–43.

279. Holl K. Lilo Linke (1906–1963). Von der Weimarer Jungdemokratin zur Sozialreporterin in Lateinamerika / Karl Holl // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 68–89.

280. Holzner J. Geglückte Integration in der UdSSR – gestörte Integration in Österreich. Anmerkungen zu Hugo Hubert / Johann Holzner // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 122–130.

281. Horst C., Grabska K. Introduction flight and Exile – Uncertainty in the context of Conflict-Induced displacement / C. Horst, K. Grabska // Social Analysis. – 2015. – Vol. 59, Issue 1. – P. 1–18.

282. Hudson M. Schwitters's Ursonate and the Merz Barn Wall / M. Hudson // Leonardo Music Journal. – 2015. – Vol. 25. – P. 89–92.

283. Ihrig S. Nazi Leaks and Intrigues in Second World War Ankara: the Plot to Send Herbert Melzig to a Concentration Camp / Stefan Ihrig // The International History Review. – 2016. – Vol. 38 Issue 1. – P. 109–125.

284. Kettler D. Schattenseiten einer erfolgreichen Emigration: Karl Mannheim im englischen Exil / David Kettler, Volker Meja, Nico Stehr // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 170–195. Kettler D. Schattenseiten einer erfolgreichen Emigration: Karl Mannheim im englischen Exil / David Kettler, Volker Meja, Nico Stehr // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 170–195.

285. Kettler D. Sociologist-in-Exile? Kurt H. Wolff in America / D. Kettler, V. Meja // Rassegna Italiana di Sociologia. – 2015. – N 1. – P. 123–134.

286. Khan Y. Wars of displacement: Exile and uprooting in the 1940s / Y. Khan // The Cambridge History of the Second World War. – Oxford, 2015. – P. 277–297.

287. Kiefer S. Gesellschaftlicher Umbruch und literarisierte Familiengeschichte: Thomas Manns «Unordnung und frühes Leid» und Klaus Manns «Kindernovelle» / S. Kiefer // Wirkendes Wort. – Düsseldorf, 1999. – Jg. 49, H. 3. – S. 355–371.

288. Kießling W. Vom Grunewald nach Woodstock über Moskau. Alfons Goldschmidt im USA-Exil / Wolfgang Kießling // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 8 : Politische Aspekte des Exils. – München, 1990. – S. 106–127.

289. Kinnebrock S. „Man fühlt sich, als wäre man geistig ein lebender Leichnam". Lida Gustava Heymann (1868–1943) – eine genuin weibliche Exilerfahrung? / Susanne Kinnebrock // Markus Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für

Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 108–133.

290. Kirchner K. Deutsche Politemigranten in der Sowjetunion als Verfasser von Kriegsflugblättern für Deutsche 1941 bis 1945 // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 181–195.
291. Kleinschmidt E. Schreibpositionen. Ästhetikdebatten im Exil zwischen Selbstbehauptung und Verweigerung / Erich Kleinschmidt // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 6 : Vertreibung der Wissenschaften und andere Themen. – München, 1988. – S. 201.
292. Knieper T. Max Lingner: Pressezeichner / Thomas Knieper // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 145–154.
293. Koch M. Die Nacht von Lissabon [Electronic resource] // Erich Maria Remarque-Friedenszentrum Osnabrück. – Mode of access: http://www.remarque.uos.de/nvl.htm. (дата обращения: 28.08.2013).
294. Koch M. «Liebe Deinen Nächsten» : Roman [electronic resource] // Erich Maria Remarque-Friedenszentrum Osnabrück. – Mode of access: http://www.remarque.uos.de/Schriften/ldn.html (дата обращения: 11.10.2013).
295. Koebner T. Vorwort / T. Koebner // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 7–9.
296. Kohlhaas E. “Die Flamme des Weltbrandes an ihrem Ursprung austreten…” Der kommunistische Deutsche Freiheitssender 29,8 / Elisabeth Kohlhaas // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 8 : Politische Aspekte des Exils. – München, 1990. – S. 46–60.
297. Koopmann H. Das Phänomen der Fremde bei Thomas Mann. Überlegungen zu dem Satz: „Wo ich bin, ist die deutsche Kultur“ / Helmut Koopmann //

Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 103–114.

298. Koopmann H. Des Weltbürgers Thomas Mann doppeltes Deutschland / Helmut Koopmann // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 13–29.
299. Köpke W. Die würdige Greisin. Martha Feuchtwanger als Beispiel / Wulf Köpke // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 212–225.
300. Koszyk K. Das Exil und die Nachkriegspresse / Kurt Koszyk // Markus Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 318–330.
301. Krohn C.D. „Let us be prepared to win the peace“: Nachkriegsplanungen emigrierter deutscher Sozialwissenschaftler an der New School for Social Research in New York / Claus-Dieter Krohn // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 123–135.
302. Krohn C.D. Vorwort Claus-Dieter Krohn // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 7–9.
303. Kröner H.P. Die Emigration deutschsprachiger Mediziner 1933–1945 / Hans Peter Kröner // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 6 : Vertreibung der Wissenschaften und andere Themen. – München, 1988. – S. 83–97.
304. Laemmle P. Dieser zärtliche junge Mann aus großem Hause / P. Laemmle // Weltwoche. – Zürich, 1988. – 29. Sept. – Jg. 56, N 39. – S. 63.
305. Langkau-Alex U. „Es gilt, die Menschen zu verändern…“: Zur Politik des Sozialdemokraten Paul Hertz im Exil / Ursula Langkau-Alex // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 8 : Politische Aspekte des Exils. – München, 1990. – S. 142–156.

306. Langkau-Alex U. Zu den Beziehungen zwischen Organisationen der politischen deutschen Emigranten in Frankreich und französischen Organisationen 1933–1940 / Ursula Langkau-Alex // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 188–199.
307. Leggewie C. Zurück aus Sowjetrussland / C. Leggewie // Sinn und Form. – Berlin, 1992. – Jg. 44, H. – S. 26–39.
308. Loewy E. Exil und Rundfunk. Ein Überblick / Ernst Loewy // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 145–159.
309. Lorenz E. Möglichkeiten und Grenzen des politischen Exils in Norwegen am Beispiel von Willy Brandt, Heinz Epe, Max Strobl und Jacob Nicolaus Vogel / Einhart Lorenz // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 8 : Politische Aspekte des Exils. – München, 1990. – S. 174–184.
310. Luckmann B. Exil oder Emigration. Aspekte der Amerikanisierung an der „New School for Social Research“ in New York // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 227–234.
311. Lühe I. von der. Die Publizistin Erika Mann im amerikanischen Exil / Irmela von der Lühe // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 65–84.
312. Luke M.R. Kurt Schwitters: Space, Image, Exile / M.R. Luke. – Chicago, IL : The University of Chicago Press, 2013. – 352 p.
313. Maas L. „Unerschüttet bleibt mein Vertrauen in den guten Kern unsers Volkes“. Der Kommunist Paul Merker und die Exil-Diskussion um Deutschlands Schuld, Verantwortung und Zukunft / Lieselotte Maas // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 181–189.
314. Maimann H. Sprachlosigkeit: Ein zentrales Phänomen der Exilerfahrung / Helene Maimann // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher

Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 31–38.

315. Möller H. Die Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland: Ursachen, Phasen und Formen / Horst Möller // Markus Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 46–57.
316. Mühlen P. von zur. Das Saargebiet 1933–1935 als Etappe der deutschen Emigration / Patrik von zur Mühlen // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 181–187.
317. Mühlen P. von zur. Jüdische und deutsche Identität von Lateinamerika-Emigranten / Patrik von zur Mühlen // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 55–67.
318. Mühlen P. von zur. Programme für ein Nachkriegsdeutschland im lateinamerikanischen Exil / Patrik von zur Mühlen // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 169–180.
319. Müssener H. „Meine Heimstatt fand ich hoch im Norden“ – „Schweden ist gut – für die Schweden“: Aspekte geglückter und missglückter Integration in Schweden nach 1933 / Helmut Müssener // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 39–53.
320. Naumann U. Nachwort / Uwe Naumann // Mann K. Flucht in den Norden. – Reinbek bei Hamburg, 2003. – S. 275–285.
321. Neuhaus-Koch A. Krisen des Exils. Anna Seghers’ Exilroman *Transit* / A. Neuhaus-Koch // Klassiker der deutschen Literatur: Epochen-Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart. – Würzburg, 1999. – S. 232–250.
322. Niedhart G. Gustav Mayers englische Jahre: Zum Exil eines deutschen Juden und Historikers / Gottfried Niedhart // Exilforschung. Ein internationales

Jahrbuch. – Bd. 6 : Vertreibung der Wissenschaften und andere Themen. – München, 1988. – S. 98–107.

323. Nieraad J. Deutschsprachige Literatur in Palästina und Israel / Jürgen Nieraad // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 90–110.
324. Nussbaum L. „Das Kleidungsstück der europäischen Geistigkeit ist einem besudelt worden…“ Georg Hermann – Jettchen Geberts Vater – im Exil / Laureen Nussbaum // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 224–240.
325. Oppenheimer M. Aufgaben und Tätigkeit der Landesgruppe deutscher Gewerkschafter in Großbritannien / Max Oppenheimer // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 241–254.
326. Orlowski H. „Die Grenze der Zwei. Oder auf der Flucht vor der Trivialität“: zu den Romanen von Erich Maria Remarque / Hubert Orlowski // Thomas F. Schneider (Hrsg.). Erich Maria Remarque. Leben, Werk und weltweite Wirkung. (Schriften des Erich Maria Remarque-Archivs 12). – Osnabrück, 1998. – S. 13–26.
327. Paul G. Lernprozess mit tödlichem Ausgang: Willi Münzenbergs Abkehr vom Stalinismus / Gerhard Paul // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 8 : Politische Aspekte des Exils. – München, 1990. – S. 9–28.
328. Petersen H.U. Dänemark und die antinazistischen Flüchtlinge 1940 bis 1941 / Hans Uwe Petersen // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 8 : Politische Aspekte des Exils. – München, 1990. – S. 157–173.
329. Pfanner H.F. Eine spröde Geliebte. New York aus der Sicht deutscher und österreichischer Exilanten / Helmut F. Pfanner // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 40–54.
330. Placke H. Nazizeit, Exil und Krieg in E.M. Remarques Roman „Die Nacht von Lissabon“ (1961) – das Sich-Erinnern und Aussprechen / Heinrich Placke

// Ursula Heukenkamp (Hrsg.). Schuld und Sühne? Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945–1961). – Amsterdam ; Atlanta, 2001. – S. 91–102.

331. Proskauer P. Depressionen, Drogensucht, Todessehnen / P. Proskauer // Aufbau = Reconstruction. – N.Y., 1990. – 9. Nov. – Vol. 56, N 23. – S. 9.
332. Riley A.W. Christentum und Revolution: Zu Alfred Döblins Romanzyklus "November 1918" / Anthony W. Riley // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 91–102.
333. Röder W. Sonderfahndungsliste UdSSR. Über Quellenprobleme bei der Erforschung des deutschen Exils in der Sowjetunion / Werner Röder // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 8 : Politische Aspekte des Exils. – München, 1990. – S. 92–105.
334. Röder W. Zum Verhältnis von Exil und innerdeutschem Widerstand / Werner Röder // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 28–39.
335. Rohr Scaff S. von. The dialectic of myth and history: Revision of archetype in Thomas Mann's Joseph novels / Susan von Rohr Scaff // Monatshefte für dt. Unterricht, dt. Sprache u. Literatur. – Madison, 1990. – Vol. 82, N 2. – P. 177–193.
336. Rößler P. Exil daheim: *die neue Linie* und der braune Geist – Beobachtungen zur Avantgarde im Nazi-Deutschland / Patrrick Rößler // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 261–281.
337. Roussel H. *Pariser Tageblatt / Pariser Tageszeitung*: Gescheitertes Projekt oder Experiment publizistischer Akkulturation? / Hélène Roussel, Lutz Winckler // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 119–135.
338. Rubini R. A "Crisis" in the Making: The Correspondence of Hans Baron and

Paul Oskar Kristeller / R. Rubini // European Legacy. – 2016. – Vol. 21, Issue 3. – P. 1–24.

339. Sagave P.-P. Sanary, Hauptstadt der deutschen Literatur im Exil / Pierre-Paul Sagave // Behmer M. (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 58–73.
340. Sandberg H.-J. Das Los der Fremde: Trauer und Zuversicht als Kategotien der Vermittlung im Werk und Wirken des Emigranten Max Tau / Hans-Joachim Sandberg // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 115–121.
341. Sator K. Das kommunistische Exil und der deutsch-sowjetische Nichtangriffspakt / Klaus Sator // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 8 : Politische Aspekte des Exils. – München, 1990. – S. 29–45.
342. Schebera J. The Lesson of Germany. Gerhart Eisler im Exil: Kommunist, Publizist, Galionsfigur der HUAC-Hexenjäger / Jürgen Schebera // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 85–97.
343. Scheit G. Die Satire als archimedischer Punkt / Gerhard Scheit // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 21–39.
344. Scheit G. Vom Habsburgischen Mythos zum Mythos der Masse. Über einige Voraussetzungen und Besonderheiten der österreichischen Exilliteratur / Gerhard Scheit // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 196–223.
345. Schiller D. Arnold Zweig und die *Palestine Post* in Jerusalem / Dieter Schiller // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 184–201.
346. Schiller D. Die deutsche Freiheitsbibliothek in Paris / Dieter Schiller // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 8 : Politische Aspekte des Exils. – München, 1990. – S. 203–219.

347. Schlimper J. Für keine Schublade passend: Hans Teubner. Ein Exilant an leitender Stelle im DDR-Journalismus / Jürgen Schlimper // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 354–375.

348. Schlösser I. Die Darstellung des Exils bei Erich Maria Remarque : [Magisterarbeit] / Isabelle Schlösser. – Köln : Universität, 2001. – 113 S.

349. Schneider S. Johannes Steel: Analysen und Konzepte eines populären Journalisten in den USA / Sigrid Schneider // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 62–78.

350. Schneider S. Zwischen Scheitern und Erfolg: Journalisten und Publizisten im amerikanischen Exil / Sigrid Schneider // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 51–64.

351. Schoeps J.H. „Jeder Stein ist besudelt“: Der Weg des Journalisten Fritz Heymann aus Nazi-Deutschland in das Amsterdamer Exil / Julius H. Schoeps // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 83–94.

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

353. Schreckenberger H. Erich Maria Remarque im amerikanischen Exil / Helga Schreckenberger // Thomas F. Schneider (Hrsg.). Erich Maria Remarque. Leben, Werk und weltweite Wirkung. – Osnabrück, 1998. – S. 251–266.

354. Schwarz H. Maria Leitner – eine Verschollene des Exils? / Helga Schwarz // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 123–134.

355. Söllner A. Wissenschaftliche Kompetenz und politische Ohnmacht. Deutsche

Emigranten im amerikanischen Staatsdienst 1942–1949 / Alfons Söllner // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 136–150.

356. Sösemann B. Informationen aus dem Untergrund / Bernd Sösemann // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 245–260.
357. Spitta A. Beobachtungen aus der Distanz. Das *Argentinische Tageblatt* und der deutsche Faschismus / Arnold Spitta // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 8 : Politische Aspekte des Exils. – München, 1990. – S. 185–202.
358. Sprecher T. „Mehr Recht, mehr Glück“: Thomas Mann und das Recht im Exil / T. Sprecher // Publications of the English Goethe Society. – 2015. – Vol. 84, Issue 1. – P. 1–17.
359. Stammen T. Exil und Emigration – Versuch einer Theoretisierung // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 11–27.
360. Starkulla jr. H. Politische Emigranten in der verdeckten anglo-amerikanischen Propaganda / Heinz Starkulla jr. // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 196–210.
361. Steinbach P. Nationalkomitee Freies Deutschland und der Widerstand gegen den Nationalsozialismus / Peter Steinbach // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 8 : Politische Aspekte des Exils. – München, 1990. – S. 61–91.
362. Stephan A. Anna Seghers’ *The Seventh Cross*. Ein Exilroman über Nazideutschland als Hollywood-Film / Alexander Stephan // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 6 : Vertreibung der Wissenschaften und andere Themen. – München, 1988. – S. 214–229.
363. Stern G. Hermann Schwab: Orthodoxer Jude, liberaler Publizist / Guy Stern //

M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 95–107.

364. Stern G. Mit Zeitschrift und Farbe gegen den Hitler-Staat: William Pachners politische Illustrationen in amerikanischen Zeitschriften / Guy Stern, Brigitte V. Sumann // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 98–106.
365. Stern G. Ob und wie sie sich anpassten: Deutsche Schriftsteller im Exilland USA / Guy Stern // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 68–76.
366. Stöber R. Das Netzwerk des Exils. Die *Deutschlandberichte der Sopade* und Sebastian Haffners *Germany: Jekyll & Hyde* im Vergleich / Rudolf Stöber // Markus Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 211–222.
367. Strauss H.A. Zur sozialen und organisatorischen Akkulturation deutsch-jüdischer Einwanderer der NS-Zeit in den USA / Herbert A. Srauss // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. – Hamburg, 1981. – S. 235–259.
368. Strelka J. Probleme der Erforschung der deutschsprachigen Exilliteratur seit 1933 / J. Strelka // Colloquia Germanica. – 1977. – Vol. 10, N 2. – S. 140–153.
369. Strickhausen W. Im Zwiespalt zwischen Literatur und Publizistik. Deutungsversuch zum Gattungswechsel im Werk der Exilautorin Hilde Spiel / Waltraud Strickhausen // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 166–183.
370. Sywottek A. Tabuisierung und Anpassung in Ost und West. Bemerkungen zur deutschen Geschichte nach 1945 / Arnold Sywottek // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 229–260.

371. Töteberg M. Nachwort / Michael Töteberg // Mann K. Der Vulkan. – Reinbek bei Hamburg, 1999. – S. 559–569.

372. Uka W. Willi Münzenberg – Probleme einer linken Publizistik im Exil / Walter Uka // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 40–50.

373. Voigt K. Europäische Föderation und neuer Völkerbund: Die Diskussion im deutschen Exil zur Gestaltung der internationalen Beziehungen nach dem Krieg / Klaus Voigt // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 104–122.

374. Walter H.A. Deutsche Exilliteratur: 1933–1950. Bd. 1-1 : Die Vorgeschichte des Exils und seine erste Phase. Die Mentalität der Weimardeutschen. Die „Politisierung“ der Intellektuellen / Hans Albert Walter. – Stuttgart : J.B. Metzler-Verlag, 2003. – 791 S.

375. Walter H.A. Deutsche Exilliteratur: 1933–1950. Bd. 1-2 : Die Vorgeschichte des Exils und seine erste Phase; Weimarische Linksintellektuelle im Spannungsfeld von Aktionen und Repressionen, Flucht aus Deutschland und europäisches Exil der Vorkriegszeit / Hans Albert Walter. – Stuttgart : J.B. Metzler-Verlag, 2017 (in Vorb.). – 800 S.

376. Walter H.A. Deutsche Exilliteratur 1933–1950. Bd. 2 : Europäisches Appeasement und überseeische Asylpraxis / Hans Albert Walter. – Stuttgart : J.B. Metzler-Verlag, 1984. – VII, 589 S.

377. Walter H.A. Deutsche Exilliteratur 1933–1950. Bd. 3 : Internierung, Flucht und Lebensbedingungen im Zweiten Weltkrieg / Hans Albert Walter. – Stuttgart : J.B. Metzler-Verlag, 1988. – X, 631 p.

378. Walter H.A. Deutsche Exilliteratur: 1933–1950. Bd. 4 : Exilpresse / Hans Albert Walter. – Stuttgart : J.B. Metzler-Verlag, 1978. – 842 S.

379. Webster G. Kurt Merz Schwitters: A Biographical Study / G. Webster. – Cardiff, U.K. : University of Wales Press, 1997. – 443 p.

380. Weiss A. Communism, perversion, and other crimes against the state: The FBI files of Klaus and Erika Mann / A. Weiss // Modernism on file: Writers,

artists a. the FBI, 1929–1950. – Houndmills etc., 2008. – P. 221–236.

381. Werner K.U. Der Feuilletonist und Romancier Hans Natonek im Exil / Klaus Ulrich Werner // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 7 : Publizistik im Exil und andere Themen. – München, 1989. – S. 155–165.
382. Winkler M. Die civitas hominum als Wolkenkuckucksheim? Ideen zu einer besseren Nachkriegswelt im New Yorker Freundeskreis Erich Kahler, Hermann Broch und Hanna Arendt / Michael Winkler // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 88–103.
383. Winkler L. „Die Krise und die Intellektuellen“: Klaus Mann zwischen ästhetischer Opposition und republikanischem Schriftstellerethos / Lutz Winkler // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. – Opladen, 1987. – S. 49–61.
384. Witte K. Siegfried Kracauer im Exil / Karsten Witte // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – Bd. 5 : Fluchtpunkte des Exils und andere Themen. – München, 1987. – S. 135–149.
385. Zynda S. Sexualität bei Klaus Mann / S. Zynda. – Bonn : Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1986. – 157 S.