

УДК 821.112.2.01

СЮЖЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ КОМПЛЕКС «ПЕРЕХОД ГРАНИЦЫ» В РОМАНЕ ЛИОНА ФЕЙХТВАНГЕРА «ИЗГНАНИЕ»

Алиса Сергеевна Поршнева

к. филол. н., доцент кафедры иностранных языков

Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина

620002, Екатеринбург, ул. Софьи Ковалевской, д. 5. alice-porshneva@yandex.ru

Статья посвящена вопросам взаимодействия пространственной и сюжетной организации эмигрантского романа Л.Фейхтвангера «Изгнание». Анализируется осуществляемый рядом героев переход символической границы между миром мертвых и миром живых. Рассматриваются различные варианты образного оформления такого перехода, который предполагает пересечение или реальной географической границы, или символической в мире создаваемого героем музыкального произведения. Показывается, что необходимым условием перехода границы является принесение жертвы. Пограничное пространство, в пределах которого происходит такой переход, квалифицируется как «переломный хронотоп».

Ключевые слова: эмиграция; граница; пространство; сюжет; мертвое/живое; жертвоприношение; переломный хронотоп.

Лион Фейхтвангер – немецкий писатель, покинувший Германию, подобно многим другим, после прихода к власти национал-социалистов и живший сначала во французской, потом в американской эмиграции. В его творческом наследии есть одно произведение, посвященное немецким эмигрантам, – «Изгнание», третий роман трилогии «Зал ожидания».

Фейхтвангер считается в первую очередь автором исторических романов [см.: Сучков 1969: 242; Апт 1979: 191], которым и посвящены главным образом работы о его творчестве [например: Соколова 1990; Николаева 1986]. О современных Фейхтвангер писал заметно меньше, и, соответственно, эта часть его творчества не привлекает особого внимания исследователей. Роман «Изгнание» об эмигрантах из национал-социалистической Германии рассматривается критиками в основном в рамках работ обзорного характера, касающихся романного творчества Фейхтвангера в целом; при этом в поле их зрения попадают, прежде всего, содержательные стороны произведения, связанные с очевидными переключками между событиями и общей атмосферой романа и исторической обстановкой, нашедшей в нем свое отражение (нацистский режим в Германии, жизнь немецких эмигрантов в Париже) [см., например: Сучков 1969: 301–303; Рачинская 1965: 41].

Немецкими исследователями Л.Фейхтвангер осознается не только как исторический романист, но и как автор-эмигрант, творивший в контексте общей эмигрантской ситуации 1933–1945 гг. Так, например, в статье П.П.Сагава о жизни деятелей немецкой культуры во французской эмиграции [Sagave 2000] один из разделов посвящен Фейхтвангеру; при этом основное внимание уделено вопросам биографии и литературного быта. Такие же аспекты эмигрантского романа «Изгнание», как пространственная организация, взаимодействие сюжета и пространства, не рассматривались и в немецких трудах об эмиграции (в них также преобладает историческая направленность). В.Фрювальд и Ф.Шидер, размышляя об актуальных проблемах исследования эмиграции, задаются вопросом, изучались ли «структурообразующая роль эмиграции», «литературная топология эмиграции или как минимум эмиграция как структурная предпосылка литературы» [Frühwald, Schieder 1981: 15], и не дают при этом положительного ответа.

Настоящая статья представляет собой попытку частично ликвидировать данную лакуну, все еще не заполненную. С нашей точки зрения, углубление понимания романа «Изгнание» возможно путем анализа некоторых важных моментов его поэтики – в первую очередь, пространственной организации и вопросов взаимодей-

ствия пространства и разворачивающегося в нем сюжета.

На материале зрелого и позднего творчества Э.М.Ремарка нами было выявлено, что для эмигрантского романа характерно особым образом организованное художественное пространство, которое в структурном отношении воспроизводит мифологическую модель мира, а в ценностном инвертировано по отношению к ней [см., например: Поршнева 2008; Поршнева 2010б]. Вокруг символического центра пространства эмиграции – родного города героя-эмигранта в Третьем рейхе – пространство выстраивается концентрически, причем каждый следующий круг все менее опасен для героя, а крайняя периферия (куда попадают такие страны, как США и Мексика) дает ему возможность получения нового статуса и начала неэмигрантской жизни.

Смена статуса во всех случаях связана с переходом символической границы, которая располагается в одной из периферийных областей пространства эмиграции. Для героев романа «Возлюби ближнего своего» Рут Холланд и Людвиг Керн такой границей является Париж [Поршнева 2010а]; в этом же городе совершает переход границы Равик («Триумфальная арка»), который осуществляет месть и «гасит» травматичный опыт прошлого [Поршнева 2009]. В романе «Ночь в Лиссабоне» границей, разделяющей эмигрантскую и неэмигрантскую жизнь героя-рассказчика, становятся Лиссабон и Атлантическое побережье [Поршнева 2010б: 156–159].

Таким же образом организовано пространство эмиграции в романе Л.Фейхтвангера «Изгнание». Структурно оно повторяет пространство классического мифа, но 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 (Мюнхен/Берлин и Германия в целом) – к «светлой», упорядоченной, разумной периферии (Франция и более удаленные от Третьего рейха страны) [подробнее см.: Поршнева 2012б].

Для ряда героев «Изгнания» Париж, где они проживают, становится местом перехода символической границы. 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» [Feuchtwanger 1976: 160–

161]. (Здесь и далее перевод мой. – А.П.) Сама Анна не входит в число героев, пересекающих границу; тем не менее ее сюжетная линия является частью данного сюжетно-пространственного комплекса как минимум в случае двух героев – ее мужа Зеппа Траутвайна и Элли Френкель.

Характер этой границы определяется тем, что герои-эмигранты у Фейхтвангера (как и у Э.М.Ремарка [см.: Поршнева 2010в]) 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» [Feuchtwanger 1976: 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» [ibid.: 82; см. также: ibid.: 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 [Мелетинский 2000: 208]. 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:

- *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' [Feuchtwanger 1976: 273] – фрагмент внутреннего монолога Анны Траутвайн;
- *Sie ist ziemlich herunter* 'Она заметно ослабела' [ibid.: 276] – Анна о себе самой;
- *Man kommt herunter, auch innerlich* 'Обессиливаешь, в том числе внутренне' [ibid.: 279] – Анна о себе и всех живущих в эмиграции;
- *der Anblick des heruntergekommenen Menschen* 'вид опустившегося человека'

[Feuchtwanger 1976: 356] – Риманн о Траутвайне;

- *so ging er herunter, ...zerfiel* ‘так он опускался, ...распадался’ [ibid.: 590] – Траутвайн о Зигмунде Манассе;

- *Auch äußerlich kam er immer mehr herunter* ‘И внешне он все больше опускался’ [ibid.: 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.

Одним из самых «мертвых» героев-эмигрантов является в романе «Изгнание» Анна Траутвайн. Из всей семьи Траутвайнов она в наибольшей степени обращена «лицом к Германии» (термин Х.Меллера [Möller 2000: 48]): «она не принадлежит к тому, что здесь, она принадлежит к Германии» [Feuchtwanger 1976: 532]. Анна охотно 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. Вернулась ее прежняя свежесть, ее бодрость, ее жизнерадостность. Ее красивые глаза блестели, ее широкое лицо больше не было размытым, оно сияло» [ibid.: 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 Рингсайса и 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» [ibid.]. Когда же включают немецкое радио, по которому звучит голос оратора-наци, собравшиеся эмигранты превращаются в «застывшие лица» [ibid.: 265], т.е. приобретают сходство с мертвецами. Пока они разыгрывают свое донацистское немецкое прошлое, они живы в своих глазах; вторжение в этот придуманный мир ре-

альности (обретающей форму голоса по радио) снова превращает их в мертвых.

Ганс Траутвайн, 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» [ibid.: 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» все *Bruch* ‘лом, трещина, осколок’, т.е. 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» [ibid.: 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 «тридцатого царства» и подобных ему लोकусов) 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 бу-

дут скрипеть и хлопать – ты подлеи им под пяточки маслица; там тебя собаки будут рвать – ты им хлеба брось; там тебе кот будет глаза драть – ты ему ветчины дай”» [Пропп 1986: 154–155]. 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 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» [Feuchtwanger 1976: 453]. Анна, принадлежащая миру мертвых, является для Ганса «препятствием», которому он пытается заплатить «выкуп», чтобы покинуть этот мир и присоединиться к живым.

Анна воспринимает грядущий отъезд сына в негативном ключе, причем оба они пользуются для описания своего видения ситуации одним и тем же словом *Bruch* ‘лом, трещина, осколок’: «Es ist ja alles Bruch» (Ганс) и «Bruch, Bruch, Bruch» (Анна) [ibid.: 288–289]. Но если для Анны отъезд Ганса в Россию – это и есть «Bruch», разрушение семьи, члены которой становятся «оторванными друг от друга» [ibid.: 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» [ibid.: 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 [подробнее см.: Поршнева 2012а], 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. Решение об отъезде в СССР сопровождается изменением отношения к этим двум вещам: если в первые два парижских года Ганс «томился по Мюнхену, по горам, по своим товарищам, по своей яхте на Аммерзее...» [ibid.: 139], то незадолго до отъезда, получив от отца микроскоп в подарок на 18-летие (со стороны Зеппа это была попытка компенсировать сыну лишения жизни в эмиграции), продает его и покупает книги, необходимые для того, чтобы сдать экзамен по русскому языку [ibid.: 163]. Тем самым Ганс символически приносит в жертву свое мюнхенское прошлое вместе с его ценностями ради того, чтобы начать новую жизнь на окраине пространства эмиграции.

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 виды города Мюнхена и города Парижа голодными глазами, а еще он подетски радовался тому, что его ящик с конструктором удалось спасти и вывезти в Париж. 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 радость во что-то более глубокое, более существенное» [ibid.: 140]. Название книги, которое открывает Гансу подлинный смысл его будущей работы в Советском Союзе, звучит как «Сто пятьдесят миллионов строят новый мир» [ibid.: 140]. Происходит демегафоризация 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» [ibid.: 140]. Причем в случае Ганса строящийся «новый мир» обладает еще одной важной характеристикой – это мир не мертвый, а следовательно, не эмигрантский. Он принадлежит к крайней периферии 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 тысячеле-

тие» [Feuchtwanger 1976: 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.

Для персонажа второго плана, Элли Френкель, место обретения неэмигрантского статуса – Англия, куда она едет в качестве ассистента доктора Вольгемута. В пространстве эмиграции Англия, наряду с Америкой и СССР, – часть крайней периферии. Сотрудник немецкого посольства во Франции Герке объявляет ее «нейтральной», «незаинтересованной» страной [ibid.: 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 счастливики среди эмигрантов» [ibid.: 752–753].

В случае с Элли Френкель переход границы, разделяющей эмигрантский и неэмигрантский 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» [ibid.: 460] повергает Анну в отчаяние и становится одним из факторов, подтолкнувших ее к самоубийству. Этот поступок в контексте биографии Элли можно трактовать как жертвоприношение: героиня получает возможность пересечь границу и начать полноценную неэмигрантскую 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.

Живущий в Париже музыкант Зепп Траутвайн – муж Анны – совершает переход границы 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, ра-

ботая над ораторией «Персы». По просьбе Фридриха Беньямина – одного из редакторов эмигрантской газеты «Pariser Nachrichten» («ПН») – Зепп заменяет его на период отъезда, затем – после похищения журналиста – вынужден занять его место на постоянной основе. Работа Траутвайна в «ПН» вместо Беньямина вызывает возражения со стороны Анны, уверенной, что она помешает его творчеству [Feuchtwanger 1976: 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 определено 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» [ibid.: 586–587]; «Зал ожидания был не чем иным, как преисподней, но намного более реальной, существующей» [ibid.: 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» [ibid.: 700]. 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 неэмигрантом. 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» [ibid.: 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. Он осознает, что Анна умерла «для него»: «“Слабый человек умирает, а сильный человек сражается”». Он не умер и не сражался; он, малодушный человек, позволил другим умереть за себя» [Feuchtwanger 1976: 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» [ibid.: 575]. Отказываясь от журналистской работы, 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» [ibid.: 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. Откладывая ее создание он вынужден из-за работы в «ПН» 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» [см.: ibid.: 594]. Ради нее Траутвайн отодвигает свое возвращение к музыке: «Людям из “ПДП” [“Pariser Deutsche Post”, новая эмигрантская газета, основанная после ликвидации “ПН”] 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» [ibid.: 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 арбитражных суд до второго пришествия. Никогда он не возьмется за написание “Зала ожидания”. <...> Только бы уж закончилось это дело Беньямина, так или иначе» [ibid.: 658]. Отказ от музыки прямо объявляется «жертвой», которая приносится ради освобождения Беньямина [ibid.: 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» [ibid.: 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 ним 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 предъясняет 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» [ibid.: 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» [Лемуры 1988: 48]. Лемуры не находят себе покоя «или вследствие собственной вины, или из-за нанесенного им оскорбления» [Ларвы 1994: 172]. Для живых людей они представляют опасность, поэтому их пытаются «изгнать или задобрить» [Кондрашов 2002: 303]. 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 этому [Лемуры 1988: 48].

Призрак Фридриха Беньямина, преследующий Траутвайна подобно неотомщенному мертвецу (лемуру), вынуждает его временно отка-

заться от работы над «Залом ожидания» – это жертва, которой Траутвайн пытается его «задобрить» и которую он приносит во имя ликвидации «недостачи» (термин, используемый фольклористами для обозначения начального элемента сюжета, нарушения порядка [Пропп 2001]), образованной похищением журналиста. Жертвоприношение Траутвайна, – деятельность которого действительно способствовала поддержанию международного интереса к делу Бенямина, – 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 Бенямина 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» [Feuchtwanger 1976: 673]. В мифологической проекции эти события соответствуют уходу лемурув обратно в нижний космос, когда они, получив искупительную жертву, перестают беспокоить живых [см.: Кондрашов 2002: 303].

Когда призрак Бенямина, 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 потрескался и рассеялся. Живой Бенямин во плоти, который вошел сюда с сигарой во рту и хорошо знакомым котелком на голове, был безразличным ему знакомым, мешающим работать» [Feuchtwanger 1976: 691]. Зепп «выкорчевал из своей души последнюю ненависть и последнюю любовь к Фридриху Бенямину» [ibid.: 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 Бенямин в тот день, когда Траутвайн согласился заменить его в редакции «ПН» на время отъезда: «Если я заплачу за еду, – констатировал он с небольшим удивлением и огромным удовлетворением, – то мы раз и навсегда будем квиты» [ibid.: 695]. Траутвайн, сведя таким образом счеты с больше не тревожащим его Бенямином, тем самым 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, т.е. дополняет,

завершает или компенсирует ее [Барт 2000: 205]. Симметричное расположение сюжетных функций характерно, как отмечает Барт, в первую очередь для фольклорной сказки [там же: 206], которая представляет собой один из наиболее катарсически ориентированных типов текста. В сказке, по наблюдению А.Ж.Греймаса, «почти совершенно спокойной ситуации начала соответствует почти совершенная устойчивость конца... в промежутке между ними что-то происходит. <...> Но само повествование будет черпать свой смысл только в устойчивых состояниях начала и конца» [Греймас 2004: 299]. Сюжетная линия Бенямина и Траутвайна, таким образом, полностью укладывается в «трехчленную циклическую схему “потеря-поиск-обретение”» [Бройтман 2004: 66] и получает, подобно фольклорному произведению, симметричное завершение. Исключительная значимость и символическая нагруженность судьбы Бенямина в глазах Траутвайна, его готовность принести любую «жертву» позволяют заключить, что освобождение Бенямина становится для него достаточным условием наступления в мире гармонии и порядка. Освобождение Бенямина полностью ликвидирует в мире Траутвайна «недостачу», созданную нацистским режимом, и освобождает героя от травмы, нанесенной ему национал-социализмом.

После возвращения Бенямина к журналистской деятельности Траутвайн чувствует себя «свободным» и может снова заняться музыкой: «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» [Feuchtwanger 1976: 672–673]. С этого момента его больше не тяготают невыполненные обязательства, препятствующие ему осуществить переход границы. Подобным же образом герои-эмигранты в романах Э.М.Ремарка могут перейти границу только в том случае, если их прошлое «погашено»: Равик («Триумфальная арка», «Земля обетованная») переходит границу и становится американцем благодаря тому, что его прошлое «погашено» актом мести [Поршнева 2010б: 148–156]; Людвиг Зоммера («Земля обетованная») также тяготеют «орестовы обязательства мести» [Remarque 1998: 283], однако осуществить месть ему не удастся, вследствие чего проваливается его попытка начать новую жизнь в Америке [Поршнева 2010б: 159–167].

Как уже отмечалось выше, Зеппа, выполнившего свои обязательства перед Бенямином, перестает преследовать его «призрак», и герой становится равнодушен к журналисту. По отноше-

нию 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» [Feuchtwanger 1976: 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, «погасившим» недостачу, и той жертвой, которую принесла в его пользу Анна.

В рассматриваемом контексте представляет интерес фрагмент биографии одного из персонажей второго плана – зятя главного редактора «ПН» Хайльбруна Оскар Кляйнпетер, которого «поставили перед выбором – развестись или отказать от своей клиники» [ibid.: 515]. Грета (дочь Хайльбруна и жена Кляйнпетера) подготавливает все необходимое для переезда в Анкару, где ему предложена профессура и предоставлена возможность возглавить новую клинику. Кляйнпетер получает право не только присоединиться к миру эмигрантов, но и сразу пройти весь эмигрантский 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 ценяемая им работа). Взамен он должен принести в жертву свою клинику в Германии. Однако Кляйнпетер принимает решение отказать от переезда 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» [ibid.: 517] только формально, но не в символическом смысле. Отсутствие готовности принести жертву препятствует присоединению героя к миру живых.

Итак, переход границы между миром мертвых и миром живых осуществляется у всех трех 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 (как и в некоторых романах Э.М.Ремарка) – рубежное пространство, в терминологии М.М.Бахтина – «пороговый», или «переломный», «проникнутый высокой эмоционально-ценностной интенсивностью» хронотоп, который «может сочетаться и с мотивом встречи, но наиболее существенное его восполнение – это хронотоп кризиса и жизненного перелома» [Бахтин 1986: 280]. Комплекс сюжетных событий, локализованных в этом пространстве и детерминированных его «переломным» характером, обеспечивает «компенсирующий» характер сюжета. У Фейхтвангера главное из этих событий – переход героями границы между миром мертвых и миром живых, избавление от эмигрантского статуса, обретение «своего» места – возможно только при условии, что переходящий границу приносит жертву сам (Ганс) или в его пользу жертвует кто-то другой (Анна в пользу Зеппа и Элли).

Наличие в пространственной структуре романа «Изгнание» Парижа как «порогового» хронотопа обуславливает катарсический характер его основных сюжетных линий, которые завершаются переходом границы и тем самым освобождением героев от травмы, нанесенной фактом существования национал-социализма и эмиграцией. Переход границы – это, таким образом, единый сюжетно-пространственный комплекс. Зависимость сюжета от пространственно-временной организации неоднократно отмечалась теоретиками литературы. Так, Н.Д.Тамарченко пишет: «Изображенное пространство-время – это условия, *определяющие характер событий и логику их следования друг за другом*» [Тамарченко, Тюпа, Бройтман 2004: 178; выделено мной. – А.П.]. Сюжетное событие – это перемещение героя в качественно другое пространство, по определению Ю.М.Лотмана, «перемещение персонажа через границу семантического поля» [Лотман 1998: 223]. В романе «Изгнание» главное событие, обеспечивающее катарсис, – переход границы мертвого и живого; и в этом смысле пространственная организация романа оказывается «первичнее» его сюжета.

В силу этого «катарсичность» сюжета произведения оказывается пространственно обусловленной; тип сюжета выводится из типа пространственной организации. С другой стороны, «пороговая» сущность анализируемого в настоящей статье событийного ряда романа подтверждает рубежный характер пространства Парижа

и «поддерживает» его статус как границы, за которой начинается крайняя периферия пространства эмиграции. Эмиграция, таким образом, не только предоставляет Л.Фейхтвангеру тематический материал для художественной обработки, но и формирует в его романах единый сюжетно-пространственный комплекс, в рамках которого катарсис – компонент сюжета – оказывается пространственно детерминированным.

Примечание

¹Работа поддержана грантом Президента РФ для государственной поддержки молодых российских ученых, проект № МК-1009.2012.6.

Список литературы

Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000. С.196–238.

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

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

Кондрашов А.С. Лемуры // Кондрашов А.С. Боги и герои Древней Греции и Рима. М., 2002. С.303.

Ларвы // Иллюстрированный мифологический словарь / М.Н.Ботвинник, М.А.Коган, М.Б.Рабинович, Б.П.Селецкий. СПб., 1994. С.172–173.

Лемуры // Мифы народов мира: энциклопедия / гл. ред. С.А.Токарев. М., 1988. Т.2: К–Я. С.48.

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

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Вост. лит., 2000. 408 с.

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.

Поршнева А.С. Динамика эмигрантского пространства в романах Э.М.Ремарка «Возлюби ближнего своего» и «Ночь в Лиссабоне» // Вестн. Чуваш. ун-та. 2008. № 4. С.303–311.

Поршнева А.С. «Катарсис» в сюжетно-пространственной организации романа Э.М.Ремарка «Возлюби ближнего своего» // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2010а. Вып.4(10). С.165–172.

Поршнева А.С. Мюнхен в романе Лиона Фейхтвангера «Изгнание» // Мировая литература в контексте культуры: сб. материалов VII Междунар. науч. конф. «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (6 апреля 2012 г.). Пермь, 2012а (в печати).

Поршнева А.С. Пространство наци и пространство эмиграции в романе Лиона Фейхтвангера «Изгнание» // Изв. Урал. ун-та. 2012б (в печати).

Поршнева А.С. Пространство эмиграции в романном творчестве Э.М.Ремарка. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2010б. 231 с.

Поршнева А.С. Символика смерти в творчестве Э.М. Ремарка // Мировая литература в контексте культуры: сб. материалов VII Междунар. науч. конф. «Иностранные языки и литературы в контексте культуры», посвящ. 115-летию со дня рождения В.В.Вейдле (23 апр. 2010 г.) и Всерос. студ. науч. конф. (27 апр. 2010 г.). Пермь, 2010в. С.71–74.

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.

Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. 509 с.

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

Рачинская Н.Н. Лион Фейхтвангер. М.: Высш. шк., 1965. 86 с.

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

Сучков Б.Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б.Л. Лики времени. М., 1969. С.241–334.

Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. Т.1: Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. 511 с.

Feuchtwanger L. Exil. Berlin: Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1976. 794 S.

Frühwald W., Schieder W. Gegenwärtige Probleme der Exilforschung // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. Hamburg, 1981. S.9–27.

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.46–57.

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

Sagave P.-P. Sanary, Hauptstadt der deutschen Literatur im Exil // 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.

**PLOT AND SPACE COMPLEX “BORDER CROSSING”
IN THE NOVEL “EXILE” BY LION FEUCHTWANGER**

Alice S. Porshneva

Reader of Foreign Languages Department

Ural Federal University named after B.N. Yeltsin

The article deals with various aspects of interrelation between the plot and the space structure of the novel “Exile” by L. Feuchtwanger, which is devoted to the life of German emigrants. The author of the article analyses how some characters of the novel cross the symbolic border between the dead world and the living one. Different variants of artistic presentation of such a crossing are considered; the crossing implies either crossing a geographic border or a symbolic one in the world of a piece of music created by the character. It is revealed that the prerequisite of the border crossing is a sacrifice. The border space where the crossing takes place is named the “chronotopos of change” according to the theory of M.M. Bakhtin.

Key words: exile; border; space; plot; dead/living; sacrifice; chronotopos of change.