

- Beckett S.* Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment / Ed. by Ruby Cohn. N. Y., 1984.
- Bloom H.* The Western Canon: The Books and School of the Ages. N. Y.; San Diego; L., 1994.
- Cronin A.* Samuel Beckett: The Last Modernist. N. Y., 1997.
- Doherty Fr.* Samuel Beckett. L., 1971.
- Esslin M.* Pinter the Playwright. L., 1992.
- Esslin M.* The Theatre of the Absurd. L., 1964.
- Hauck G.* Reductionism in Drama and the Theatre: The case of Samuel Beckett. [Potomak; Maryland, 1992].
- Hammond B. S.* Beckett and Pinter: towards a grammar of the absurd // J. of Beckett Studies. 1979. № 4. P. 31–39.
- Innes Ch.* «The Cutting Edge of Comedy: Peter Barnes' Polemics» // New Forms of Comedy: Contemporary Drama in English 1. Trier, 1994. P. 7–22.
- Kalb J.* Beckett in Performance. Cambridge; N. Y.; N. Rochelle; Melbourne; Sydney, 1989.
- Kennedy A. K.* Samuel Beckett. Cambridge, 1989.
- Kenner H.* A Reader's Guide to Samuel Beckett. L., 1973.
- Mayberry B.* Theatre of Discord: Dissonance in Beckett, Albee and Pinter. L.; Toronto, 1989.
- Morrison K.* Canters and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter. Chicago; L., 1983.

А. С. Поршнева

ОБРАЗ ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ГОРОДА В РОМАНЕ Э. М. РЕМАРКА «ЧЕРНЫЙ ОБЕЛИСК»

Пространственный и культурный феномен города в мифологической перспективе возникает после изгнания человека из рая и концентрирует в себе идею собирания, обживания и освоения пространства. Город, как отмечает В. Н. Топоров, подсознательно воспринимается человеком как убежище и предстает как воплощение участка пространства, освоенного и отгороженного человеком, места, где действуют понятные и близкие человеку законы и которое именно по принципу своей «понятности», «предсказуемости» противопоставляется миру по ту сторону пространственной границы [см.: Яковлева, 1993, 49]. Город становится основной формой существования человека в культурах европейского типа и в качестве таковой репрезентируется в литературе.

В статье рассматривается репрезентация феномена города в художественном произведении на материале образа провинциального города Верденбрюка в романе Э. М. Ремарка «Черный обелиск».

Традиция избирать местом действия романного повествования маленький провинциальный город впервые получила широкое распространение в реалистической прозе XIX в. М. М. Бахтин на основании реалистической романной традиции выделяет такой тип пространственно-временной организации художественного текста, как хронотоп «провинциального городка»,

называя 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 энергетических временных рядов» [Бахтин, 1975, 396–397].

В мире города Верденбрюка сохраняется некое стабильное, неизменное начало, связь с прошлым. Фирма, сотрудником которой является герой романа Людвиг Бодмер, существовала, еще когда был жив отец ее хозяина Георга Кроля; сам же Георг ненавидит свою профессию, «...aber er musste ihn nach dem Tode seines Vaters übernehmen» [Remarque, 1957, 84]¹ – во имя продолжения семейной традиции, ради сохранения существующего положения вещей. Живым символом этой преемственности поколений, этой повторяемости, устойчивости существования служит и престарелая госпожа Кроль, мать братьев Кролей. Ее представления о должном и недолжном, моральном и аморальном, ее нравственные принципы не претерпели изменений под влиянием трагических событий начала XX в., повлекших за собой переоценку многих ценностей, о чем мы узнаем, в частности, по одному малозаметному штриху: госпожа Кроль не любит Лизу Вацек за ее вольное поведение, называя ее dreckige Schlampe («грязная потаскуха»).

Эпизоды романа, действие которых происходит в пределах Верденбрюка, подчинены закону циклического времени, что проявляется в отсутствии событийного напряжения, динамичности сюжетных коллизий. Сюжет практически до самого конца романа держится на нескольких событиях, которые в жизни героев внешне ничего радикально не меняют: встреча и разрыв с Гердой, роман Георга с Лизой Вацек и т. д. не нарушают привычного хода жизни города и его жителей. В тексте верденбрюкских эпизодов преобладает описание повторяющихся действий: повседневной деятельности фирмы «Heinrich Kroll & Söhne», взаимоотношений тех или иных героев между собой, посещения питейных заведений и т. п. Лиза ежедневно показывается в своем окне, фельдфебель Кнопф ежедневно обходит пивные и с не меньшей точностью каждый вечер мочится на стоящий в саду черный обелиск, а скульптор Курт Бах каждую ночь не может спокойно пережить время от 12 часов до 1 часа etc.

Кроме постоянного повторения комплекса действий и событий и отсутствия поступательного движения, «прогресса», ахронность рассматриваемо-

¹ «...однако он должен был наследовать ее после смерти своего отца». Далее ссылки на это произведение приводятся по данному изданию с указанием страниц цитируемого текста.

го хронотопа предполагает такую важную закономерность существования города, как преемственность поколений, тесная связь элементов, заполняющих пространство, наличие между ними системы сложившихся, раз и навсегда установленных отношений. Пространство города освоено его жителями, они ориентируются в нем, они включены в устоявшуюся систему взаимоотношений всех его элементов, разрушение которых предстает как катастрофа. Подобную же закономерность Ю. М. Лотман выявляет для пространства старосветских помещиков в статье «Художественное пространство в прозе Гоголя»: «Поместье старосветских помещиков и есть Дом с большой буквы. Обитатели его не считали пространство, ограниченное деревьями, плетнем, частоколом, галереями, поющими дверьми, узкими окнами, теплотой и уютom, одним из многих подобных гнезд... <...> ...все за пределами внутреннего мира есть для старосветских помещиков мир внешний, наделенный полностью противоположными их поместью качествами. Для Пульхерии Ивановны расположение мебели в ее комнате – это не расположение мебели в ее комнате, а Расположение Мебели в Комнате. <...> Она не допускает даже мысли, чтобы стол и шкаф стояли иначе, чем в тех комнатах, в которых она живет» [Лотман, 1988, 268–269]. В приведенном высказывании Ю. М. Лотман говорит о пространстве поместья, однако данная характеристика может быть в той или иной степени применена практически к любому пространству с ярко выраженным признаком замкнутости, отграниченности от внешнего мира. Между миром внутренним и миром внешним проводится четкая граница, которая отделяет «свое» пространство от «чужого», освоенное от неосвоенного. Переход этой границы, выход героя во внешний мир опять-таки становится катастрофой [Там же, 271]. Можно выделить две причины этой катастрофы: во-первых, разрушение цельности самого замкнутого пространства в связи с выключением героя из целостной системы существующих в нем связей и взаимоотношений; во-вторых, переход героя в иное пространство как соприкосновение его с миром иных закономерностей человеческого существования, в которых он, человек другого мира, ориентироваться не может.

Замкнутость пространства порождает, в свою очередь, такое явление, как мифологизация внешнего мира, который для обитателя рассматриваемого пространства находится вне области локализации. В русской языковой картине мира, как пишет Е. С. Яковлева, эта оппозиция «свой – чужой», «внутренний – внешний» 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 область не обладает одной из фундаментальных характеристик пространства физического (трехмерного) – протяженностью» [Яковлева, 1993, 55]. Полюс «близко» реален, поскольку находится в конкретно-пространственной зоне, а полюс «далеко» ирреален, т. к. находится за границей освоенного городского пространства, символизирует семантическое небытие и теряет связь с самой идеей пространственной локализации [см.: Там же, 56]. Внешнее по отношению к границе, «чужое» простран-

ство не освоено, оно фактически недоступно для обитателя пространства города, для которого законы его существования неизвестны, вследствие чего и возникает явление мифологизации. Нужно отметить, что оппозиция «близко – далеко» характерна не только для русской языковой картины мира: она является универсальной для всех языков. В тексте романа «Черный обелиск» данное противопоставление реализуется в качестве оппозиции «innen – draußen»², которая заключает в себе ту же семантику.

Как уже отмечалось выше, пространство города – это пространство «свое», знакомое человеку, обжитое им. Осваивая пространство, человек заполняет его жизненно важными для него предметами и реалиями – делает его комфортным для существования, обустроивает его в соответствии со своими представлениями о мире. Таким образом, мы можем отметить в качестве еще одной особенности художественного пространства города высокую степень его заполненности, его повышенную 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», – отмечает А. Б. Есин [1999, 54–55]. В приведенном высказывании мы можем найти еще одно подтверждение тезиса о взаимосвязи циклического времени городского хронотопа с важнейшими свойствами его пространственной организации, в том числе его цельностью, внутренним единством. А. Бикбов в статье «Москва/Париж: пространственные структуры и телесные схемы» говорит о том, что плотность и геометрия городской застройки работают не на дифференциацию, но на единство всего городского пространства и на самом общем уровне обеспечивает интеграцию города как формы и представления [см.: Бикбов, электрон. ресурс]. Рассматривая пространственную структуру Парижа, он отмечает такую черту города, как отграниченность каждого небольшого квартала от других при сохранении внутренней целостности. Иными словами, парижский квартал характеризуется наличием достаточно четкой внешней границы и размытостью внутренних: «Улица проникает внутрь квартир через их окна-витрины, а квартира захватывает улицу, одомашнивая это уже единожды присвоенное внешнее пространство, заново стилизуя и присваивая его на множестве уровней и тем самым производя с трудом разложимое на элементы, но оттого еще более полное ощущение утонченной однородности и спокойствия» [Бикбов, электрон. ресурс]. Небольшая, отграниченная от других часть большого города функционирует в сущности практически так же, как отдельный провинциальный город: его цельность, непрерывность его пространства материализуются в форме труднопреодолимых внешних и прозрачных внутренних границ.

² Здесь, внутри – там, снаружи, вовне.

Пространство Верденбрюка соответствует этим характеристикам и является замкнутым. Действие верденбрюкских эпизодов никогда не выходит за городскую черту, оно всегда привязано к какой-либо характерной для Верденбрюка реалии. Мы уже отмечали значимость понятия границы для пространства маленького города. До самого отъезда Людвиг в финале мы не можем найти в тексте романа ни одного факта акцентирования внимания на переходе героем данной пространственной границы. В романе, конечно, есть герои, для которых какой-то период их существования связан с внешним по отношению к границе пространством (Герда, Рене де ла Тур), но ни одной попытки восстановления «доверденбрюкских» фактов их биографии не происходит. Показателен в этом отношении эпизод знакомства Людвиг с Гердой – приезжей акробаткой. Герда вводится в текст повествования как «девушка, стоящая рядом с Рене де ла Тур», не имея ни предварительного биографического описания, ни вообще какой-либо характеристики, Герда появляется уже включенной в систему отношений внутри рассматриваемого пространства (характерно, что Людвиг быстро узнает в Герде акробатку, виденную им ранее, и что она мгновенно оценивает ситуацию): «Sie [Renée] hat ein hübsches Mädchen bei sich, das ein schwarzes Abendkleid trägt. Nach einer Weile erkenne ich die Akrobatin. Willy macht uns bekannt. Sie hebt Gerda Schneider und wirft abschätzenden Blick auf den Champagner und auf uns drei» (здесь и далее в цитатах разрядка наша. – А. П.) [71]³. Прошлое же Герды находится вне пределов города, поэтому в значительной степени мифологизируется: она воспринимает свою прошлую работу в цирке как что-то скорее воображаемое, чем действительное, как нечто невозможное в том мире, в котором она обитает сейчас, – и именно поэтому Герда отказывается от своего намерения вернуться в цирк: «Ich bin nicht mehr so jung, wie du glaubst; ich muss sehen, dass ich etwas Festes habe, bevor ich keine Engagements finde. Mit dem Zirkus ist es auch nichts. Das war nur so ein letzter Versuch» [399]⁴. Временная и пространственная границы, разделяющие разные участки биографии героини, совпадают; город ассимилирует ее, реализуя тем самым одну из моделей взаимоотношений города и «чужака» в нем.

Еще одним свидетельством мифологизации внешнего по отношению к городской черте пространства является своеобразное пристрастие Георга Кроля к журналам, посвященным жизни столичной аристократии и артистической богемы: несмотря на свою детальную осведомленность о событиях «высшего света», он не испытывает ни малейшего желания войти в прямое соприкосновение с этой жизнью: «Das tue ich für meine Phantasie. Hast du nie etwas von himmlischer und irdischer Liebe gehört? <...> Weißt du denn immer noch nicht, dass dann das Sauerkraut nie nach Kaviar, aber der Kaviar immer nach Sauerkraut

³ «Рядом с ней [Рене] – миловидная девушка в черном вечернем платье. Спустя мгновение я узнаю в ней акробатку. Вилли знакомит нас. Ее зовут Герда Шнайдер, и она оценивающе смотрит на нас и на шампанское».

⁴ «Я уже не так молода, как ты думаешь; я должна быть уверена, что у меня есть что-то прочное, к тому времени как я уже не буду получать ангажементы. С цирком тоже ничего не получится. Это было что-то вроде последней попытки».

schmeckt? Ich halte sie weit auseinander, und du solltest das auch tun! Es macht das Leben bequem» [122]⁵. Приведенное высказывание убедительно свидетельствует о положении «внешнего мира» в пространственных представлениях персонажей Верденбрюка: «внешний мир» находится вне области локализации, он недоступен, неизвестен (о нем поступают только косвенные свидетельства) и, как следствие, мифологичен или отнесен к области фантазии. Кроме того, здесь отражена и другая очень важная черта мировоззрения героев, локализованных в Верденбрюке, – стремление всегда поддерживать жизнь в ее установленных рамках, сохранять существующее положение вещей, их органичное единство – именно это позволяет им чувствовать себя комфортно в данном пространстве, это делает жизнь «bequem» – удобной, уютной, комфортной.

Отметим попутно, что мифологизации подвергаются и фронтовые воспоминания участников Первой мировой войны: «Der Krieg, den fast alle Soldaten 1918 hassten, ist für die, die ihn heil überstanden haben, langsam zum großen Abenteuer ihres Lebens geworden» [136]⁶.

Выше мы уже говорили о такой черте пространственной структуры маленького города, как его цельность, внутреннее единство, которые тесно связаны с заполненностью городского пространства и его прозрачными внутренними границами, что обеспечивает его непрерывность. Здесь в полной мере реализуется тезис об «одомашненности» пространства, о доступности любой точки в рамках данного пространства. В Верденбрюке для перемещения из одного пункта в другой не требуется ни времени, ни усилий: чтобы покинуть рабочее место и добраться до своей комнаты, Людвигу Бодмеру нужно всего лишь подняться на второй этаж. На создание эффекта заполненности работают также и узкие улицы города, которые концентрируют расположенные на них здания, ставят их так близко друг от друга, что становится возможным не только наблюдение за происходящим в соседнем доме, но и непосредственная коммуникация. Яркий пример этому отсутствию внутренней разграниченности пространства – общение между обитателями бюро фирмы «Heinrich Kroll & Söhne» (Людвиг Бодмер и Георг Кроль) и обитателями дома мясника Вацека (Лиза) [8–9].

О высокой степени «одомашненности» рассматриваемого пространства свидетельствует не только характер застройки Верденбрюка, но и тип зданий – старые низкие дома, небольшие комнаты, маленькое душное помещение единственного в городе ночного клуба «Rote Mühle»: «Das Haus ist niedrig, verwinkelt und alt. <...> Die Decke ist niedrig und schräg, und die Bude ist nicht groß, aber ich habe darin, was ich brauche – ein Bett, ein Regal mit Büchern,

⁵ «Я делаю это для своей фантазии. Ты никогда не слышал о небесной и земной любви? <...> Разве ты до сих пор не понял, что кислая капуста никогда не бывает по вкусу похожа на икру, а вот икра после этого всегда отдает кислой капустой? Я держу их порознь, и тебе следовало бы поступать так же! Это делает жизнь уютной».

⁶ «Война, которую в 1918 году почти все солдаты ненавидели, для тех, кто выжил и не стал калеккой, превратилась в увлекательнейшее приключение их жизни».

einen Tisch, ein Paar Stühle und ein altes Klavier» [32–34]⁷. Заявление героя о том, что в его комнате есть все то, что ему необходимо, – еще одно доказательство освоенности данного городского пространства как в макро-, так и в микро-масштабе.

Все сказанное позволяет нам рассматривать маленький город как замкнутую, ограниченную со всех сторон, внутренне целостную, упорядоченную и достаточно статичную структуру, имеющую мифологический статус, приближенный к статусу Дома. Город-дом на символическом языке – это «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» [Бидерманн, 1996, 60], выполняющее функцию домашнего очага, вокруг которого и выстраивается иерархия составляющих пространство города-дома элементов.

Генетически Верденбрюк является реализацией пространственной структуры города-дома: он представляет собой систему замкнутую, внутренне упорядоченную, статичную. Индивидуальной же особенностью данного пространственного образа является наличие сильных разрушительных тенденций, влияние которых сказывается на всех уровнях существования города.

Уже в плане распределения социальных ролей и статусов жизнь, «бывание» города выглядит извращением, гротеском. Картина упорядоченной, из года в год не меняющейся жизни искажается, и хотя нормальное «бывание» Верденбрюка вполне реконструируемо, в романе оно уже не находит своего отражения. Город предстает перед читателем уже искаженным. Происходит разрастание хаоса, начинаются процессы, подтачивающие, разрушающие пространственную структуру Верденбрюка, самые основы его существования. К числу таких наиболее значимых процессов мы можем отнести инфляцию, которая обесценила немецкую марку и сделала ее ничтожной до абсурда: ежедневно курс доллара поднимается на несколько тысяч или даже миллионов марок, вызывая соответствующее повышение цен и чудовищное социальное расслоение. Однако автора интересует прежде всего не социальная природа этого явления, а его влияние на существование людей, населяющих мир, в котором царит инфляция: «Die Preise steigen schneller als die Löhne – also versinkt der Teil des Volkes, der von Löhnen, Gehältern, Einkommen, Renten lebt, mehr und mehr in hoffnungsloser Armut, und der andere erstickt in ungewissem Reichtum» [257]⁸. Разрушающее воздействие инфляции состоит, таким образом, не в повышении цен как таковом, а в его послед-

⁷ «Дом низкий, угловатый и старый. <...> Крыша опустилась и покосилась, и моя каморка тоже не очень большая, но там находится то, что мне нужно, – кровать, полка с книгами, пара стульев и старое пианино».

⁸ «Цены растут быстрее, чем зарплата, – и та часть населения, которая живет на жалования, оклады, ренты, все глубже и глубже погрязает в безысходной нищете, а другие утопают в сказочных богатствах».

ствиях, таких как поляризация человеческого существования, разведение мира по двум полюсам, двум крайностям: крайняя нищета и фантастическое обогащение.

Каждый день газеты сообщают о новых самоубийствах. Иной раз целые семьи отравляются газом. Смерть уже не является органической составляющей бытия маленького города, она не уравновешивается началом новой жизни, рождением (в романе нет ни одного героя-ребенка). Гротескной в этом плане выглядит и фигура разъездного агента Оскара-плаксы, гордящегося своим умением по собственной воле без помощи луковицы вызывать у себя слезы, для того чтобы разжалобить родственников покойного своим «сочувствием» и склонить их воспользоваться услугами того или иного бюро ритуальных услуг.

Элементы гротеска играют важную роль в создании образа художественного пространства Верденбрюка, в рамках которого происходит совмещение несовместимого: мы не можем четко разграничить в нем разрушающее и скрепляющее, гармонизирующее начала. Самоубийства, смерть в то же время служат источником дохода для конкурирующих фирм по торговле надгробиями и обеспечивают относительную стабильность существования их сотрудников. «Herbst und Frühjahr sind die besten Jahreszeiten für die Händler mit den Utensilien der Trauer – dann sterben mehr Menschen als im Sommer und im Winter –, im Herbst, weil die Säfte schwinden und im Frühjahr, weil sie erwachen und den geschwächten Körper verzehren wie ein zu dicker Docht eine zu dünne Kerze» [7]⁹, – констатирует Людвиг. Инфляция, заставляющая людей жить даже не сегодняшним днем, а текущим часом, поскольку к вечеру цены могут вдвое превысить утренние, в то же время является неким стержнем: жизнь организуется вокруг нее, и само ее прекращение приносит панику, разлад и разорение.

Рассматриваемые процессы проявляются и на уровне взаимоотношений между людьми – обитателями пространства. Происходит нарастание непонимания между людьми, их отчуждения друг от друга, одиночества. Показательно, что герои постепенно прекращают все попытки это непонимание преодолеть. Людвиг не понимает логику Герды в ее решении работать у Эдуарда Кноблоха в кафе «Walhalla», но не делает никаких усилий, чтобы эту логику постичь, и даже опасается прилагать к этому какие-то усилия: «Ich liege ruhig und entspannt neben ihr. Blau steht der späte Nachmittag im Fenster zwischen den Dachfirsten. Ich denke an nichts, ich will nichts, und ich hüte mich, irgend etwas zu fragen» [271–272]¹⁰. Показательно опасение героя задавать вопросы, способные разрушить иллюзию какого-то духовного единства; его стремление остановить время (упоминание о том, что «полдень стоит»), законсервировать мгновение, когда эта иллюзия еще возможна: «Die Friede der gestillten Haut ist

⁹ «Осень и весна – лучшее время для торгующих ритуальными услугами: тогда умирает больше людей, чем летом и зимой, – осенью, потому что жизненные силы в упадке, а весной, потому что они просыпаются и подтачивают ослабленное тело, как слишком толстый фитиль слишком тонкую свечу».

¹⁰ «Спокойно и расслабленно я лежу рядом с ней. Полдень стоит синим между крышами. Я ни о чем не думаю, я ничего не хочу, и я избегаю задавать вопросы».

da, das Leben ist einfach, die Zeit steht still, und wir sind in der Nähe irgendeines Gottes und trinken kaltes, würziges Bier» [271–272]¹¹.

Мотив непонимания, разрушения межличностных связей реализуется не только на уровне отношений между отдельными людьми, но и в масштабе всего города. Людей типа Людвиг и Георга отличает взаимная неприязнь к профашистски настроенной части молодого поколения (см., например, эпизод драки с фашистски ориентированными юнцами с участием Бодо Ледерхозе и его певческого союза). Межличностное отчуждение имеет место даже между участниками войны, их больше не связывает опыт прошлого, случается даже, что они скрыто или явно ненавидят друг друга (Эдуард Кноблех и Валентин Буш, братья Кроли и т. д.).

Наконец, меняется и внешний облик городского пространства. В начале романа пейзажи еще достаточно гармоничны, картина весенних сумерек охватывает все городское пространство, скрепляет картину вечернего города, и ключевым в этом отношении является слово «прозрачный»: «Die Straße füllt sich leise mit dem durchsichtigen Rauch der Dämmerung» [33]¹². В финале романа пейзаж становится пустынным и неудобным: «Wir stehen am Bahnhof. Es ist windig, und niemand ist außer uns auf dem Perron» [460]¹³.

Как уже было отмечено, в качестве одного из основных факторов дезорганизации и разрушения городского пространства выступает смерть. На сюжетном уровне мотив смерти реализуется в цепочке смертей: во-первых, это связано с профессиональной деятельностью центральных персонажей романа – сотрудников фирмы «Heinrich Kroll & Söhne», с профессией Вацека (мясник) и т. д. Во-вторых, в финале романа умирает такая знаковая фигура, как проститутка Железная Лошадь, которая для Людвиг и многих его ровесников в довоенное время была своего рода воспитательницей. Ее образ является, таким образом, одним из организующих по отношению к пространству Верденбрюка. Отметим попутно, что и здесь мы наблюдаем деформацию идеи материнства как одной из ключевых, организующих для картины мира, которая тоже строится по закону «зеркала»: проститутка становится второй матерью; спустя же несколько лет внешне вполне логичное стремление вступить с ней в связь оказывается протivoестественным и вызывает бурю негодования. Когда Железная Лошадь умирает, на ее могиле устанавливают черный обелиск – тот самый памятник фирмы, который никогда не могли продать ни Георг Кроль, ни, что очень важно, его отец и название которого вынесено в заглавие романа. Можно сказать, что Черный Обелиск является одним из самых ярких образов, концентрирующих в себе идею пространственной и социокультурной целостности. Факт продажи этого надгробия и то, что он устанавливается на могиле именно Железной Лошади, причем в первый день после окончания инфляции (как мы уже отмечали,

¹¹ «Наступил покой успокоившейся кожи, жизнь проста, время стоит тихо, и мы находимся вблизи какого-то божества и пьем холодное ароматное пиво».

¹² «Улица тихо наполняется прозрачным дымом сумерек».

¹³ «Мы стоим на вокзале. Ветрено, и никого, кроме нас, на перроне нет».

инфляция для пространства Верденбрюка выступает одновременно и организуемым, и дезорганизующим фактором), когда ни у кого нет денег и стержень, центрировавший вокруг себя жизнь всего города (и всего мира, если учитывать миромоделирующую функцию пространства), оказывается разрушенным. Следующей стадией разрушения пространства становится отъезд Людвига из Верденбрюка. Целостность городского пространства оказывается нарушенной. Происходит актуализация понятия *внутренней границы*: границы внутри города, своей принципиальной прозрачностью и преодолимостью обеспечивавшие непрерывность городского пространства, становятся границами между маленькими мирами отдельных людей или человеческих групп. Здесь действуют все закономерности подобного процесса, выделенные Ю. М. Лотманом: «условная граница становится пропастью между двумя мирками» [Лотман, 1988, 273]. Например, обособляется мир фельдфебеля Кнопфа: «Übermorgen Nacht wird er daran zweifeln, wenn er nach Hause kommt und den Obelisk nicht mehr findet. Auch seine Welt wird für ihn einstürzen» [456]¹⁴.

Дезорганизация пространства Верденбрюка, таким образом, осуществляется по схеме, намеченной Ю. М. Лотманом: быт переходит в хаос, т. е. в раздробленную неорганизованность материи [Лотман, 1988, 276]. Этот процесс логически завершается отъездом Людвига из Верденбрюка, который, помимо преодоления внешней границы, что само по себе уже представляет аномальное для городского пространства явление, включает в себя еще и предательство: «Ich habe ihn verraten, weil ich ihn verraten musste, und er hat es verstanden» [429]¹⁵. И, наконец, апофеозом сведения на нет всего пространства предстает физическое разрушение Верденбрюка во время войны. Оно является логическим итогом действия всех разрушающих тенденций, характерных для пространственной структуры Верденбрюка.

Таким образом, в романе «Черный обелиск» Э. М. Ремарк, обращаясь к инвариантной пространственной структуре Города-Дома, описывает ее постепенное разрушение, обусловленное дезорганизацией пространства на всех его уровнях и выраженное в первую очередь в деформации межличностных отношений, знаковых жестах и событиях.

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бидерманн Г. Город // Бидерманн Г. Энциклопедия символов: Пер. с нем. М., 1996. С. 60–61.

Бикбов А. Москва/Париж: пространственные структуры и телесные схемы [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2002_03/02.htm.

Есин А. Б. Время и пространство // Введение в литературоведение. М., 1999. С. 47–62.

Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 251–293.

Яковлева Е. С. О некоторых моделях пространства в русской языковой картине мира // Вопр. языкознания. 1993. № 4. С. 48–61.

Remarque E. M. Der schwarze Obelisk. Berlin, 1957.

¹⁴ «Послезавтра ночью он усомнится в этом, когда придет домой и не обнаружит обелиска. И его мир для него рухнет».

¹⁵ «Я предал его, потому что должен был предать, и он это понял».