

«ТРИУМФАЛЬНАЯ АРКА» Э.М. РЕМАРКА КАК ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН

Одной из особенностей европейской литературы XX века является большой удельный вес эсхатологического элемента. Эсхатологические настроения сохраняют свою актуальность на протяжении всего XX века, что обусловлено в том числе и действием социальных факторов (мировые войны, революции, масштабные социальные катаклизмы).

Приближение к концу света сопровождается определенными изменениями существующей пространственно-временной модели мира. В эсхатологическую эпоху мир мыслится приблизившимся к той точке, где заканчивается отсчет линейного времени европейской культуры; привычная структура пространства нарушается, оно деформируется и наполняется новыми смыслами.

Частью «эсхатологической» литературной парадигмы XX века является и роман Э. М. Ремарка «Триумфальная арка», действие которого отнесено к 1938 году – накануне Второй мировой войны, которая в мифологической перспективе может быть соотнесена с битвой богов, непосредственно предшествующей гибели мира. В качестве базы для построения эсхатологической пространственной модели Э. М. Ремарком выбран Париж, который в романе «Триумфальная арка» является сложным, многоуровневым образом с необычной, оригинальной структурой.

Пространство Парижа *не обладает целостностью и внутренним единством* и не имеет четко осознаваемой внешней границы. Поэтому в свете противопоставления города-Дома (пространственной структуры, имеющей мифологический статус, близкий к статусу Дома) и города-Мира Париж Ремарка следует назвать городом-Миром. Он наводнен эмигрантами из разных стран Европы, неоднороден, многослоен, многонационален, космополитичен и имеет мифологический статус макрокосма, вселенной в целом.

Макропространство Парижа включает в себя ряд *микропространств точечного характера* (комнаты, дома, отели, пивные, кафе); они противопоставлены друг другу по ряду ключевых характеристик. В плане *макропространства* в романе «Триумфальная арка» реализуется мифологема Парижа как города холодного, темного, неуютного, опасного (эти характеристики существуют в том числе и на лексическом уровне). Такое представление о Париже имеет как рациональную сюжетную, так и мифологическую основу: в Париже опасность исходит скорее не от каких-то конкретных личностей, людей, а от самого города, продуцирующего роковые случайности, *возводящего слепой случай в ранг закономерности*. Функция Парижа в сюжете романа при таком понимании этого образа – функция демоническая. Известно, что демонические силы становятся особенно активными именно в преддверии конца света [1:125]. Иррациональность исходящей от города опасности и вызываемое ею постоянное напряжение является причиной страха и усталости – стационарных состояний героев в ремарковском мире.

Парижские микропространства, в противоположность улицам и площадям, имеют четко обозначенную границу, вход и выход, они внутренне структурированы, отличаются высокой степенью заполненности людьми и материальными объектами и способны продуцировать коммуникацию. Они всегда освещены, это светлая и теплая зона.

Противопоставленные в романе типы пространства относятся к разным сферам – сфере *человеческого* (микропространства) и сфере *античеловеческого* (макропространство). Макропространство агрессивно, оно осуществляет экспансию в микропространства и наделяет их своим чертами. В свою очередь, врач Равик (центральный

персонаж романа) предпринимает попытку собирания пространства и сопротивления экспансии макространства Парижа в сферу человеческого.

Здесь же следует отметить, что даже такой относительно изолированный тип микропространства, как комната, никогда не обретает статус Дома как космоса, упорядоченного, гармоничного, незыблемого бытия. Все центральные персонажи романа *бездомны*, они лишены самой возможности обрести дом где бы то ни было. Поэтому всякий раз их защищенность оказывается относительной, их жизнь проходит в зоне большего или меньшего риска. В силу этого активность врача Равика, направленная на *собираание пространства* [2:230], заключается отнюдь не в стремлении «основать дом» («ein Heim gründen» [3:18]). Основные линии его сопротивления Парижу – это, во-первых, его профессиональная деятельность: излечение, собирание и гармонизация пространства человеческого тела; во-вторых – важнейшие знаковые поступки и действия: спасение от самоубийства Жоан Маду и дальнейшая помощь ей, убийство нациста Хааке, помощь пострадавшим от несчастного случая на улице, моральная и врачебная поддержка Кейт Хегштрем.

В первом же эпизоде романа – эпизоде случайной встречи Равика и Жоан Маду, когда Равик удерживает ее от самоубийства [3:5-7], – Ремарком намечается противопоставление земного и инфернального уровней городского пространства. В этой сцене действие, которое собирается совершить Жоан (броситься в Сену), является перемещением с уровня земли на уровень *преисподней*. Сена не только является участком подземного уровня городского пространства (участком «чрева» города), но и несет в себе идею смерти. Мост над Сеной именно в силу исключительной близости с преисподней и возможности непосредственного контакта с ней становится зоной повышенного риска.

Раздробленный и нецелостный Париж, обладающий своей преисподней, оказывается по своей структуре *изоморфен человеческому телу*. Поэтому принципиально важной для понимания всего романа оказывается профессия Равика. Равик – высококвалифицированный хирург, специалист по операциям на матке. Он воздействует на орган человеческого тела, воплощающий идею плодородия, продолжения рода и сохранения жизни. Осуществляя расчленение человеческого тела, он тем самым превращает тело в зону повышенного риска, уподобляя его макространству Парижа по такому признаку, как дискретность/нецелостность. Именно в этой зоне риска и действует Равик в борьбе против смерти. Перечисляя свои орудия, он называет в качестве такового «бесконечно уверенную руку» («unendlich sichere Hand», [3:19]); в этом образе сконцентрирована семантика человеческого, животворного начала, тепла, и поэтому рука является силой, собирающей пространство человеческого тела, преодолевающей его дискретность и побеждающей смерть. Борьба между жизнью и смертью в теле пациента во время операции является модификацией *борьбы между человеком и городским пространством*.

Сам характер врачебной деятельности Равика оказывается амбивалентным: даже если в результате операции жизнь пациентки сохранена, чаще всего она становится бесплодной. Бесплодие же, как отсутствие возможности продолжения рода, в определенной степени является аналогом смерти. Эта тема в романе реализуется в первую очередь в сюжетной линии, связанной с судьбой американки Кейт Хегштрем, больной раком матки. Кейт становится топологическим двойником Парижа, так как оба несут в своем чреве смерть, идею прекращения жизни как таковой. Чрево же, согласно архетипическим представлениям об устройстве вселенной и человеческого тела, является средоточием и центром жизни, залогом ее сохранения и постоянного воспроизведения [4:35].

Проводимая автором параллель между макространством Парижа и пространством человеческого тела, являющаяся универсальной мифологемой европейской культуры; постоянно подчеркиваемая в тексте дискретность, фрагментированность того и

другого, а также мотив заключенной в чреве (символическом центре вселенной) смерти позволяют нам говорить об *эсхатологичности* романа «Триумфальная арка».

Важной составляющей происходящих в романе пространственных метаморфоз является финальное исчезновение Триумфальной арки. У Ремарка этот образ обозначает прежде всего устремленность вверх – от преисподней, – и напрямую связан с процессом «собирания» пространства (Арка появляется в тех эпизодах, где герои предпринимают шаги в этом направлении). В финале романа Триумфальная арка исчезает, причем исчезновение ее сопровождается наступлением темноты. Происходит поглощение Парижем человека. Исчезновение Арки – как указателя направления от земли к небу, как эмблемы борьбы человека с враждебным пространством за выживание, за обживание и собирание его, преодоление его дискретности – обозначает в конечном итоге победу Парижа и поражение человека. В финале наступает абсолютное *ничто*, пустота («nichts als Finsternis», [3:415]). Дискретность и незаполненность парижского пространства оказываются возведенными в абсолютную степень, вследствие чего происходит окончательная гибель, исчезновение жизни как таковой. В свете изоморфности пространства города и пространства человеческого тела абсолютное ничто исчезающего Парижа – это Кейт, уносящая смерть в своем чреве, финальная *эсхатологическая катастрофа*, конец истории.

Помимо парижского пространства, в романе присутствует еще и образ пространства побережья Средиземного моря. Это пространство открытое, внутренне целостное, освещенное и способное к включению находящихся в нем людей в свою целостность. У героев романа оно формирует двойственное представление о времени: Равик, с одной стороны, подчеркивает мимолетность их счастья и кратковременность их пребывания на побережье. С другой стороны, пространство побережья включено в контекст событий древности и – в более широком смысле – в контекст вечности. Оно наделяется чертами неизменности и изначальности, первозданности, вследствие чего его можно квалифицировать как *идиллический хронотон* [5:390]. Однако в связи с сюжетной линией Равика и Жоан пространство побережья приобретает черты временности и мимолетности, поскольку даже сюда проникает предчувствие эсхатологического финала. В отношении идиллического пространства грядущий эсхатологический финал принимает форму «бури» («Sturm», [3:185]), явления, противоположного для этого пространства и чуждого ему. И если Париж разрушается *изнутри*, его исчезновение – следствие его собственной дискретности, то намечающееся разрушение пространства побережья обусловлено факторами, не принадлежащими этому пространству, оно идет извне. Характерно также, что эсхатологическая буря проходит в направлении снизу вверх («hinauf», [3:185]); «буря» происходит из самых нижних пластов бытия, из преисподней. Осознание приближения эсхатологической «бури» приводит к тому, что контекст существования побережья начинает составлять не только вечность, но и исторические события – приближение Второй мировой войны, имеющей, как уже было отмечено, статус Апокалипсиса (возникает образ «умирающего мира» – «sterbende Welt», [3:189]). Идиллическое пространство теряет свойство беспредельности и абсолютности и становится «узким берегом», не захваченным «бурей» только по недоразумению (о нем забыли). Оно начинает существовать в той же плоскости, что и Париж, от которого пытаются скрыться герои, и подчиняться сходным закономерностям существования. И если в начале эпизода на побережье пространство было абсолютно идиллическим и, следовательно, ахронным, то, будучи включенным в общеевропейский пространственный и временной контекст, оно тоже начинает существовать в условиях эсхатологического времени. В отношении сюжетной линии Равика и Жоан это выражается в их подчиненности. Случай, возведенному в ранг закономерности: постепенно выясняется, что их бегство из Парижа не означает освобождения от власти над ними парижского пространства. Именно в эпизоде побережья претерпевают изменения отношения Равика и

Жоан. Эти изменения могут быть обозначены как деконструкция пасторальной ситуации любви.

Итак, *если в рамках пространства Парижа эсхатологический финал закономерен, так как обусловлен самой структурой этого пространства, то в случае с пространством побережья его причина – катастрофа, идущая извне и снизу, из области преисподней.* Сказанное позволяет сделать вывод о том, что в романе Э. М. Ремарка «Триумфальная арка» в эпизоде поездки героев на побережье происходит *деконструкция идиллического хронотопа.*

Пространственно-временная модель, выстроенная в романе «Триумфальная арка», может быть обозначена как эсхатологическая. Художественное пространство, структура которого очень тщательно прописана, деформируется по мере приближения к эсхатологическому финалу. Процессы, происходящие в романе, имеют четко выраженные мифологические аналоги – признаки приближения конца света. Усиление эсхатологического элемента в художественной структуре романа обусловлено также выбором исторической эпохи и актуализацией архетипических представлений об изоморфном устройстве вселенной и человеческого тела, которое подвержено тем же деформациям, что и пространство. При этом Э. М. Ремарк не выходит за рамки эсхатологии европейского образца, и в свете линейного времени европейской культуры, движущегося от начала времен (творения) к гибели мира, эсхатологический финал придает роману трагическое звучание.

Примечания:

1. Бидерманн Г. Конец света. Энциклопедия символов. — М., 1996.
2. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. — М., 1983.
3. Remarque E. M. Arc de Triomphe. Berlin; Frankfurt a. M., 1956.
4. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса.
5. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Вопросы литературы и эстетики.

© Пьянкова Ю.
г. Екатеринбург

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ФЕНОМЕНОВ АМЕРИКАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ПРЕССЕ

В последние годы все более очевидными становятся последствия глобализации, а в частности, влияние американской культуры на мировую, на российскую в том числе. Американская массовая культура создает все новые и новые образы, получающие известность в России. Зачастую это связано с массовой культурой, потому что эти образы исходят из таких областей, как поп-музыка, голливудские фильмы, американское телевидение. Результатом такой связи становится все возрастающее употребление в речи носителей русского языка прецедентных имен и ситуаций, связанных этими областями.

Но понятие глобализации связано и с противоположным ему — самобытностью. Так, чрезмерно активное заимствование опасно потерей культурной самобытности. Анализ американских прецедентных феноменов в современном российском дискурсе, в частности, в средствах массовой информации, может помочь ответить нам на вопрос, насколько актуальна для России угроза ассимиляции, потери самобытности, являются ли на самом деле американские феномены образцом для подражания с точки зрения русского человека.