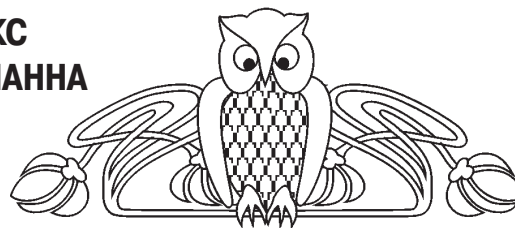




УДК 821.112.2.09-31+929Манн

СЮЖЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ КОМПЛЕКС «ПЕРЕХОД ГРАНИЦЫ» В РОМАНЕ КЛАУСА МАННА «ВУЛКАН» (на материале сюжетной линии главной героини)



А. С. Поршнева

Уральский федеральный университет им. первого Президента
России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург
E-mail: alice-porshneva@yandex.ru

Статья посвящена вопросам взаимодействия пространственной и сюжетной организации эмигрантского романа К. Манна «Вулкан». Анализируется осуществляемый главной героиней переход символической границы между миром мертвых и миром живых, который предполагает пересечение границы между разными участками пространства эмиграции. В статье показывается, что необходимым условием перехода границы является принесение жертвы.

Ключевые слова: эмиграция, граница, пространство, сюжет, мертвое/живое, жертвоприношение.

Plot and Space Complex «Border Crossing» in Klaus Mann's Novel «The Volcano» (Based on the Material of the Heroine's Plot-line)

A. S. Porshneva

The article deals with various aspects of interrelation between plot and space structure of Klaus Mann's émigré novel «The Volcano». The author of the article analyzes the heroine of the novel crossing the symbolic border between the world of the dead and the living, which presupposes crossing the border between different zones of the exile space. In the article it is shown that sacrifice is a necessary condition of the border crossing.

Key words: emigration, border, space, plot, dead/living, sacrifice.

Эмиграция из Третьего рейха представляет собой очень масштабный феномен. Известно, что среди более чем 500 тысяч немецких эмигрантов около 5500 составляли деятели культуры¹. В их числе – писатели К. Манн, Э. М. Ремарк и Л. Фейхтвангер, которые создали в эмиграции произведения, рассматриваемые нами как образцы особого жанра в немецкой литературе – эмигрантского романа.

Клаус Манн, покинувший Германию в 1933 г., является автором двух романов о немецких эмигрантах – «Бегство на север» и «Вулкан». Оба эти произведения не переведены на русский язык и остались на периферии внимания исследователей, поскольку К. Манн известен в первую очередь как автор романа «Мефистофель» (изучением которого, занимались, например, Н. Н. Кудашова², Ф. Альбрехт³, Л. Фитцсиммонс⁴). При этом роман «Вулкан», тематически примыкающий к ранее изученным нами произведениям об эмигрантах, созданным Э. М. Ремарком и Л. Фейхтвангером,

демонстрирует существенное сходство с ними в аспекте организации пространства и построения сюжета и, соответственно, может быть изучен в обозначенном контексте жанровых особенностей эмигрантского романа.

Ранее нами уже отмечалось, что в немецком эмигрантском романе важную роль в построении сюжета играет комплекс «перехода границы»⁵, который понимается нами как «перемещение персонажа через границу семантического поля»⁶. В эмигрантском романе такие семантические поля образованы различными по своему месторасположению и ценностной «заряженности» участками пространства.

Пространственная организация романа «Вулкан», которая является, с нашей точки зрения, одним из ключевых аспектов поэтики эмигрантского романа, демонстрирует принципиальное сходство у всех рассматриваемых нами авторов. Ранее для ее анализа нами был предложен термин «пространство эмиграции» – художественное пространство, выстраиваемое из перспективы героя-эмигранта и порождающее определенные типы сюжетов и символических полей⁷. На наш взгляд, этот термин, оказавшийся результативным при анализе эмигрантских романов Э. М. Ремарка и Л. Фейхтвангера, применим и к «Вулкану» К. Манна.

Как и в случае указанных произведений, пространство эмиграции в романе «Вулкан» в структурном отношении повторяет пространство классического мифа, но аксиологически противоположно ему⁸. По мере удаления от символического центра мира статус пространства меняется от враждебного (Третий рейх) через профанный (не-немецкая Европа) до сакрального (Америка и другие не-европейские страны). Такое пространство ведет героев определенным маршрутом, «предписывая» им поэтапное удаление от темного центра пространства эмиграции, и те герои, которые способны привести свою систему ценностей в соответствие с инвертированной аксиологией пространства эмиграции, успешно проходят путь от центра до окраинной зоны, в которой они укореняются, обретают «свое» пространство и «гасят» все травмы, нанесенные фактом возникновения национал-социалистического режима и вынужденной эмиграции.

К числу таких персонажей принадлежит главная героиня романа – Марион фон Каммер. Марион



покидает Германию в 1933 г., в первую очередь, из-за принципиального несогласия с тоталитарным государственным устройством, которое она квалифицирует как «варварство»⁹ (в дальнейшем ссылки на данное издание даются в скобках с указанием страницы; здесь и далее перевод наш. – А. П.). Она останавливается в Париже, где после неудачных попыток возобновить актерскую карьеру начинает большой успешный проект, в основе которого – публичное чтение фрагментов немецкой классической поэзии и прозы, подобранных таким образом, что они выражают ее протест против происходящего в Третьем рейхе. Актерское мастерство Марион делает такие вечера очень популярными, и в рамках различных турне она посещает многие страны первого «кольца» – Чехию, Австрию, Швейцарию и др. В этот же период она встречается с писателем Марселем Пуаре и через несколько лет выходит за него замуж. После начала гражданской войны в Испании Марсель присоединяется к противникам режима Франко и погибает, а Марион, получив предложение провести очередное турне в США, покидает Европу.

Героиня, таким образом, последовательно проходит все ценностно различные зоны пространства эмиграции – покидает Германию, несколько лет находится в первом «кольце» и в итоге поселяется во втором, 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 героини, переходящие границу и перемещающиеся в окраинное «кольцо» пространства эмиграции, – это героини, делающие выбор в пользу жизни, а не смерти. (Материал для более подробных комментариев дают в этом случае Бенджамин Абель и Мартин Корелла.) Фридерика Маркус – странная женщина-эмигрантка, которая «из-за множества страданий ... потеряла внутреннее равновесие» (159), – говорит Марион: «Вы все-таки человек. Чаще всего встречаются только лемуры...» (161). Лемуры – существа из римской мифологической традиции, это «вредоносные тени, призраки мертвецов, не получивших должного погребения, преступно убитых, злодеев и т. п., бродящие по ночам и насылающие на людей безумие»¹⁰. Лемуры не находят себе покоя «или вследствие собственной вины, или из-за нанесенного им оскорбления»¹¹. Марион в данном случае противопоставлена «лемурам» в качестве «человека», т. е. 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» (357). Ее статус живого человека позволяет ей двигаться дальше, перейти границу и добраться до окраины пространства эмиграции, в то время как «мертвые» героини – 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...”» (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 с следующих выражениях: «Он устал от громких слов, был жажен до действия; он жаждал деяния, *жертвы*» (280; курсив наш. – 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» (353); «Он боролся, страдал и пожертвовал собой» (377). Образ вулкана, вынесенный в заглавие романа, 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 осмортительными. 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» (165–166; курсив наш. – 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 еще с архаических времен включал в себя сожжение жертвенного животного или мучного изделия¹². Накануне отъезда Марселя в Испанию Марион видит «извергающую огонь гору, вулкан. Тучи копоти, полыхающий пожар...» (281). Поэтому Марсель, который, согласно сюжету, убит в Испании «выстрелом в



сердце» (357), на символическом языке именно сгорел, что подтверждает жертвенный характер его поступка.

По словам Ганса Шютте, в жертве Марселя «безусловно, есть смысл» (355), и смысл он видит в том, что «мы удержали Мадрид: это большое достижение, если подумать, против их проклятого превосходства! Мы отбросили назад наци, и фашистов, и людей Франко, и их иностранные легионы» (355). При этом не меньшую значимость жертва Марселя обретает в контексте биографии Марион.

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» (374). Сама по себе смерть Марселя также является немаловажным фактором, повлиявшим на решение Марион покинуть Старый Свет, поскольку после его гибели героиню больше ничего 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 и вторым «кольцом» 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 самостоятельно¹³.

После пересечения границы в жизни Марион происходит ряд событий «компенсирующего» характера. Первым из 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, сгнуто? С детским и гордым, многократно отмеченным неопируемыми приключениями обликом Марселя?» (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 дол-

жен пожертвовать собой... Требуется жертва...» (423). Марион видит: «Итальянский пролетарий, казалось, копирует парижского интеллектуала» (423). И, хотя жертва Туллио не является жертвой в пользу Марион, в связи с его готовящимся жертвоприношением в тексте романа снова возникает – и вводится практически в тех же выражениях – образ вулкана: «Разве не качалась под ними комната – эта 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» (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» (529). Кроме того, Марион дает ребенку имя покойного мужа – Марсель. Она убеждена, что «должна выносить сына, он твой. Я должна родить ребенка. <...> Мы должны рожать детей, я знаю. Чтобы все продолжалось...» (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» (509; выделено нами. – 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; это свидетельствует о «единстве образов еды, жертвоприношения, священного варева и убийства, разрывания, бессмертия»¹⁴. «Самый огонь – алтарь, костра или



печи – получил семантику того начала, которое родит и оживляет; отсюда – семантика погребального костра как частный случай регенерационной сущности огня¹⁵. «Воскресение» Марселя, который на символическом языке именно «сгорел», 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» (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, основной доминантой ее внешности является чрезмерная худоба (229), которая позволяет Абелю сравнить ее с юношей (461). Далее он отмечает, что во взаимоотношениях с людьми Марион играла именно мужскую роль – «любила своих молодых друзей, почти как мужчина должен любить женщину» (461). В характере героини отмечается склонность к «нервности» (229). После переезда в Америку и в особенности после того, как Марион вышла замуж за профессора Бенямина 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» (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 «нервных» реакций на этот мир. Кижку, путешествующий с Ангелом, отмечает, что в Америке Марион «казалась более тихой, менее истеричной, чем в парижские дни» (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 силу эмиграции домашнее пространство – дом, в котором, по определению американских дам, было «по-настоящему уютно» – «really cosy» (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»¹⁶. Марион сочетает в себе маскулинные и фемининные качества. Уже упомянутые «нервность» и «истеричность» имеют фемининную природу, поскольку не укладываются в мужскую «норму эмоциональной твердости»¹⁷. Однако в остальном героиня ведет себя преиму-

щественно как мужчина, поскольку вынуждена жить в неженской ситуации «борьбы... борьбы без конца» (166). Марион позиционирует себя как борца с национал-социализмом, часть «оппозиции против варварства» (255), «помогает, пытается образумить или призывает к борьбе» (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» (454). Марсель в свое время упрекал ее: «Ты слишком деятельная. Для меня у тебя никогда нет времени» (157). Традиционно «для типично мужского поведения характерны активность, агрессивность, решительность, стремление к соревнованию и достижению, способность к творческой деятельности, рассудочность»¹⁸. 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 карьеры¹⁹. Публика, слушающая выступления Марион, воспринимает ее как «антифашистскую Орлеанскую деву» (227), ассоциативно связывая ее с Жанной д'Арк, одной из самых известных фигур французской истории, девушкой, которая участвовала в освободительной войне – т. е. занималась делом сугубо мужским.

Если в Европе Марион демонстрирует 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 (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» (509). В Северной Каролине Марион становится «очаровательной хозяйкой дома» (505). Быть женой и матерью, иметь центром своих интересов и ценностей дом и семью – эти вещи принято считать составляющими женской гендерной роли²⁰. 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» (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, сюжетную линию Марион фон Каммер можно с полным основанием квалифицировать как катарсическую: все травмы, нанесенные ей фактом вынужденной эмиграции и последовавшими за этим событиями, – необходимость играть не вполне подходящую героине роль «борца» (454), смерть любимого человека, трудности с документами, подозрительное отношение чиновников (см., например: 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 мира мертвых в мир живых, где «немецкие голоса» становятся ей «чужими» (419), Германия и связанные с ней события перестают быть релевантными. Прощание с Европой для Марион – это «прощание с могилами» (374). Поскольку, как уже отмечалось, это героиня «живая», «оставшаяся в живых, отъезжающая, ... которая начинает что-то новое» (374), – к 1937 г. 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» (373).

В этом компенсирующем событийном комплексе не последнюю роль играет факт свадьбы героев. Архаический статус свадьбы, по О. М. Фрейдбергу, следующий: свадьба – «не событие, которое может когда угодно произойти, в зависимости от склонности жениха и невесты. Это обряд, тождественный триумфу и венчанию на царство, и его приурочение совершенно специфично. Свадьба являет собой не соединяющуюся по любви или расудку пару: это действие победы над смертью, в котором жених и невеста – царствующие боги, и действие, происходящее в день поединка дня и ночи, или жизни и смерти. Поэтому это дни равноденствий и солнцеворотов, дни смен, дни новых переоценок (говоря по-нашему) вчерашних сил, дни кончающейся и начинающейся жизни»²¹. Свадьбу героев также можно квалифицировать как подлинную. Абель женится впервые в жизни, и для него свадьба с Марион является тем самым важным поворотом, о котором пишет Фрейдберг и после которого «счастье придет – после такого долгого ожидания» (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» (450).

Для Марион эта свадьба в еще большей степени представляет собой «действие победы над

смертью», по словам Абеля – «вершину твоей богатой жизни» (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 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» (460). Эпизод свадьбы, который, по А. Ж. Греймасу, «восстанавливает разорванный договор»²², является в силу этого важным фактором катарсического завершения сюжетных линий обоих героев.

Такое завершение не в последнюю очередь связано с тем, что Марион и Абель, освободившись от Германии и связанных с нею травм, не собираются туда возвращаться. По словам декана факультета германистики Шнайдера, где работает Абель, они станут «хорошими американцами» (465) – и, хотя он и пророчит им возвращение, Абель не намерен покидать Америку даже в случае краха национал-социалистического режима (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...» (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 (как это достаточно часто встречается в биографиях героев эмигрантских романов, переходящих границу²³) событием рубежного характера, которое обеспечивает переход, является жертва, причем не ее собственная, а приносимая другим героем в ее пользу. Испания, где погибает Марсель, выступает 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» (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. «Европейские» травмы и «американская» их компенсация в сюжетной линии Марион являются функциями-



коррелятами «недостача» и «ликвидация недостачи»²⁴, что однозначно квалифицирует линию героини как катарсичную.

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 катарсичных сюжетных линий романа²⁵. Ангел появившийся в доме Абельей, 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» (529).

Сюжетная линия Марион получает катарсическое завершение, которое обусловлено совершившимся переходом границы. Факт перехода вызывает к жизни цепочку событий компенсирующего характера, которые симметрично уравнивают потери героини. В силу того, что переход представляет собой пространственный феномен, можно утверждать, что сюжет в данном случае обусловлен организацией пространства.

По такому же принципу выстроены сюжетные линии и ряда других героев романа «Вулкан» (Беньямина Абелья, Давида Дойча), и многих персонажей произведений Э. М. Ремарка и Л. Фейхтвангера, которые либо приносят жертву (или в их пользу приносят жертву кто-то другой), либо осуществляют месть и тем самым ликвидируют препятствующие переходу невыполненные обязательства, либо платят выкуп²⁶ – и благодаря этому успешно проходят через пороговый хронотоп и присоединяются к миру живых. Однако в большинстве рассмотренных нами эмигрантских романов присутствует и другая категория персонажей, которые из свойственного героям-эмигрантам промежуточного состояния между жизнью и смертью переходят в мир мертвых – в романе «Вулкан» это, например, Мартин Корелла и Тилли фон Каммер.

Во всех случаях принадлежность героя к той или иной группе обусловлена соответствием или несоответствием его системы ценностей инвертированной аксиологии пространства эмиграции. Если эмигрант (как это происходит в случае Марион) осознает как ценностно позитивное именно крайнее пространство (а не покинутую родину), то он совершает переход границы, присоединяется к миру живых и может быть отнесен к числу успешных героев. Те персонажи, для которых вынужденно оставленная родина по-прежнему дорога и которые испытывают ностальгию по жизни в Германии, напротив, к переходу границы не способны и чаще всего умирают, переходя из промежуточного положения в мир мертвых. В силу этого наличие или отсутствие сюжетно-пространственного комплекса перехода

границы может служить основанием для построения типологии персонажей эмигрантского романа.

Таким образом, переход границы, т. е. прохождение героя через переломный хронотоп, является полем интенсивного взаимодействия сюжетной и пространственной организации романа. Представляя собой пространственный феномен – перемещение из одного «кольца» пространства в следующее, принципиально иное, переход границы обязательно должен быть подготовлен сюжетными событиями, имеющими «пороговый», рубежный статус; в случае Марион фон Каммер таким событием становится совершенное в ее пользу жертвоприношение Марселя. Основным следствием перехода является, в свою очередь, появление героини в представленном Америкой пространстве второго, окраинного «кольца», что освобождает ее от травм немецкого и европейского периода ее жизни, ликвидируя «недостачу», и дает ей возможность раскрыться как фемининной личности. Переход границы – феномен в основе своей пространственный – становится ключевым фактором катарсического завершения сюжетной линии Марион. Такая тесная взаимосвязь пространственной и сюжетной организации характерна, на наш взгляд, не только для рассматриваемого в настоящей статье произведения, но и для немецкого эмигрантского романа в целом.

Исследование проведено при финансовой поддержке молодых ученых в рамках реализации программы развития УрФУ и гранта Президента РФ для молодых российских ученых № МК-1009.2012.6.

Примечания

- 1 См.: Möller H. Die Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland : Ursachen, Phasen und Formen // Behmer M. (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945 : Personen – Positionen – Perspektiven ; Festschrift für Ursula E. Koch. Münster ; Hamburg ; L., 2000. S. 48–49.
- 2 См.: Кудашова 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.
- 3 См.: Albrecht F. Klaus Manns «Mephisto. Roman einer Karriere» // Weimarer Beiträge. Berlin ; Weimar, 1988. Jg. 34. № 6. S. 978–1001.
- 4 См.: Fitzsimmons L. «Scathe me with less fire» : disciplining the African German «Black Venus» in «Mephisto» // Germanic review. Washington, 2001. Vol. 76, № 1. P. 15–40.
- 5 См.: Поршинева А. Сюжетно-пространственный комплекс «переход границы» в романе Лиона Фейхтвангера «Изгнание» // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2012. № 3 (19). С. 140–149; Она же.



- Сюжетно-пространственный комплекс «переход границы» в романе Клауса Манна «Вулкан»: на материале сюжетной линии Давида Дойча // Междисциплинарные связи при изучении литературы: сб. ст. по материалам междунар. науч. конф. (Саратов, 23–24 мая 2013 г.). Саратов, 2013. В печати.
- ⁶ Лотман Ю. Структура художественного текста // Лотман Ю. Об искусстве. СПб., 1998. С. 223.
- ⁷ См.: Поршнева А. Пространство эмиграции в романном творчестве Э. М. Ремарка. Saarbrücken, 2010.
- ⁸ См.: Поршнева А. Пространство эмиграции в романе Клауса Манна «Вулкан» // Вестн. Челяб. гос. ун-та. Филология. Искусствоведение. Вып. 83. 2013. № 29 (320). С. 115–125.
- ⁹ Mann K. Der Vulkan: Roman unter Emigranten. Reinbek bei Hamburg, 1999. S. 102.
- ¹⁰ Лемуры // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. 2-е изд. / гл. ред. С. А. Токарев. М., 1988. Т. 2: К–Я. С. 48.
- ¹¹ Ларвы // Иллюстрированный мифологический словарь / сост. М. Н. Ботвинник и др. СПб., 1994. С. 172.
- ¹² См.: Фрейдберг О. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 58.
- ¹³ См.: Поршнева А. Сюжетно-пространственный комплекс «переход границы» в романе Клауса Манна «Вулкан»: на материале сюжетной линии Давида Дойча.
- ¹⁴ Фрейдберг О. Указ. соч. С. 61.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Красова Е. Андрогиния // Словарь гендерных терминов / под ред. А. А. Денисовой. М., 2002. С. 8–9.
- ¹⁷ Берн Ш. Гендерная психология. URL: <http://psymania.info/gend/bern/sekreti.php> (дата обращения: 10.08.14)
- ¹⁸ Радина Н. Гендерное неравенство // Словарь гендерных терминов. С. 54.
- ¹⁹ См.: Берн Ш. Указ. соч.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Фрейдберг О. Указ. соч. С. 75.
- ²² Греймас А. В поисках трансформационных моделей // Греймас А. Структурная семантика: поиск метода. М., 2004. С. 283.
- ²³ См., например: Поршнева А. Сюжетно-пространственный комплекс «переход границы» в романе Лиона Фейхтвангера «Изгнание»; Она же. Сюжетно-пространственный комплекс «переход границы» в романе Клауса Манна «Бегство на север» // Вестн. Новосиб. ун-та. 2013. В печати.
- ²⁴ См.: 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; Протт В. Морфология волшебной сказки. М., 2001. С. 26–61.
- ²⁵ См. также: Поршнева А. Сюжетно-пространственный комплекс «переход границы» в романе Клауса Манна «Вулкан»: на материале сюжетной линии Давида Дойча.
- ²⁶ См.: Поршнева А. Пространство эмиграции в романном творчестве Э. М. Ремарка; Она же. Сюжетно-пространственный комплекс «переход границы» в романе Лиона Фейхтвангера «Изгнание».