

**РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
имени А.И. Герцена**

На правах рукописи

МАТВЕЕВ
Михаил Александрович

**ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ
ПОЭТИКИ РАННИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
Э.М. РЕМАРКА**

СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.03
Литература народов стран зарубежья
(немецкая литература)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, профессор
СТАДНИКОВ Геннадий Владимирович

Санкт-Петербург – 2015

Оглавление

Введение	3
Глава I. Период становления мировоззрения и художественного мастерства Ремарка	17
1.1. Веймарская республика как историко-культурный контекст творчества Ремарка.....	23
1.2. Детство и юношество Ремарка	39
1.3. Первый опыт большой прозы: роман «Приют грез».....	44
1.4. Первый роман Ремарка-журналиста: «Гэм»	59
1.5. Художественное своеобразие журналистики и малой прозы Ремарка (1923–1929)	70
1.6. Первый опыт публикации романа в периодическом издании: «Станция на горизонте»	77
1.7. Выводы	81
Глава II. Поэтика антивоенной прозы: романы «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение»	87
2.1. «На Западном фронте без перемен».....	93
2.2. «Возвращение».....	128
2.3. Выводы	156
Заключение	163
Приложение. Ранняя рукопись романа «На Западном фронте без перемен» (фрагмент).....	173
Список литературы	175

Введение

Настоящее исследование посвящено принципам формирования поэтики ранних произведений Э.М. Ремарка (годы жизни: 1898–1970), написанных в период Веймарской республики, а именно: ранняя проза и лирика 1920–1928 годов, романы «Приют грез» («Traumbude», 1920), «Гэм» («Gam», ок. 1924), «Станция на горизонте» («Station am Horizont», 1928), «На Западном фронте без перемен» («Im Westen nichts Neues», 1929), «Возвращение» («Der Weg Zurück», 1931), а также серия рассказов, написанных в 1930–1931 годы.

Содержание термина «поэтика» не является однозначным и формировалось постепенно. В современном литературоведении сложилась точка зрения, согласно которой поэтика составляет фундамент теории литературы. Поэтика граничит с лингвистикой и философской эстетикой, и эта граница проходит, прежде всего, между различными трактовками одного и того же понятия.

В. Жирмунский в статье «Задачи поэтики» определил задачу общей (теоретической) поэтики как «систематическое изучение поэтических приемов, их сравнительное описание и классификация: теоретическая поэтика должна построить, опираясь на конкретный исторический материал, ту систему научных понятий, в которых нуждается историк поэтического искусства при разрешении встающих перед ним индивидуальных проблем» [Жирмунский, 1977, с. 28]. Говоря об исторической поэтике, Жирмунский считал, что она «изучает по преимуществу... смену стилей, индивидуальных или исторических» [Жирмунский, 1977, с. 37].

А. Потебня рассматривал поэтику в ее тесной связи с лингвистикой и морфологией. От этой позиции отталкивались представители русской формальной школы, интерпретировавшие искусство как прием. Далее Общество изучения поэтического языка (ОПОЯЗ) установило фундаментальные принципы исследования поэтического языка, включавшие в себя, в том числе, изучение принципов построения сюжета.

Согласно определению, представленному в Краткой литературной энциклопедии, поэтика – «наука о строении лит. произведений и системе эстетич.

средств, в них используемых. Состоит из общей П., исследующей худож. средства и законы построения любого произведения; описательной П., занимающейся описанием структуры конкретных произведений отд. авторов или целых периодов, и исторической П., изучающей развитие лит.-худож. средств. При более широком понимании П. совпадает с теорией лит-ры, при более узком – с исследованием поэтич. языка, или худож. речи» [Иванов, 1962, с. 936–943].

Различные определения термина «поэтика» представлены в хрестоматии Н. Тмарченко («Теоретическая поэтика: понятия и определения») [Тмарченко, 1999, с. 7–15]. При существующей многозначности термина «поэтика» все его определения можно свести к трем разновидностям. Поэтика означает:

- имманентные законы функционирования художественной реальности (наиболее классическое определение);
- законы текстопорождения; принципы организации различных элементов структуры произведения (сюжета, композиции, жанра, художественного пространства и времени, жанра);
- законы построения индивидуальных художественных миров («Поэтика Чехова»).

Кроме того, поэтика в современной филологии понимается и широко – как принципы эстетической переработки жизненного материала. Дж. Уилперт дает следующее определение термину «поэтика»: «учение и наука о сущности, жанрах и формах поэзии – о свойственных им содержании, технике, структурах и изобразительных средствах... также предпосылка для истории литературы и критики» [Wilpert, 1989, с. 688].

Ц. Тодоров также отмечает, что поэтика «стремится не к выяснению их [произведений] смысла, а к познанию тех закономерностей, которые обуславливают их появление» [Тодоров, 1975, с. 41].

Тмарченко в своей работе «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» отмечает, что наряду с рассмотрением поэтики как научной дисциплины термин «поэтика» употребляется как часть выражений «поэтика жанра», «поэтика писателя» и т.д. В этом случае поэтикой называют систему

«структурных особенностей данного явления и совокупность закрепленных за ними смыслов, т.е. как раз такие свойства целого периода в истории литературы, направления или жанра, творчества писателя или отдельного произведения, которые принято считать предметом изучения поэтики» [Тамарченко, 2008, с. 182].

Очевидно, что подобное определение является метафорическим, однако оно наиболее полно отражает понимание термина «поэтика», используемое в настоящей работе, – поэтика раннего творчества Ремарка.

Зарубежные исследователи часто называют Ремарка «писателем одного романа» (к этой проблеме, в частности, обращается Б. Мердок в своей работе «Романы Эриха Марии Ремарка: искры жизни» («The Novels of Erich Maria Remarque: Sparks of Life»)) [Murdoch, 2006, с. 10]. Данное утверждение основывается на том, что Ремарк стал всемирно известен после выхода в свет романа «На Западном фронте без перемен». До публикации этого бестселлера Ремарк уже имел большой опыт литературной и журналистской деятельности, в общей сложности он написал три романа (два из которых были опубликованы при жизни писателя), большое количество эссе, рассказов, стихов. Однако, как отмечает Мердок, именно «преднамеренный интернационализм» романа «На Западном фронте без перемен» позволил Ремарку стать писателем мирового уровня [Murdoch, 2006, с. 10].

Основные принципы формирования поэтики ранней прозы Э.М. Ремарка можно обозначить следующим образом:

- Существенное влияние культурно-исторического контекста по-своему уникальной эпохи в немецкой истории – Веймарской республики (на поэтику многих писателей этого времени, в том числе и Ремарка).
- Профессиональная деятельность, успешная карьера – журналиста, литературного критика и специалиста по рекламе (что позволило Ремарку не только отмечать тенденции эпохи; эти тенденции находили непосредственное отражение в процессе формирования поэтики его произведений).

- Последовательная эволюция литературного мастерства (что можно проследить, проводя последовательный анализ произведений Ремарка).
- Возникновение тривиальной литературы как фактора, влияющего на поэтику произведений авторов, задействованных в процессе формирования литературного рынка.

Первый роман – «Приют грез» (1920) – был посвящен памяти Фрица Херстемейера, художника из Оснабрюка. Произведение лирично, что является одной из особенностей прозы «раннего» Ремарка. Лишь небольшое число критиков впоследствии обратило внимание на этот роман – ввиду недостаточно высокого уровня его художественности.

После переезда в Ганновер в 1922 году Ремарк начинает работу над вторым крупным произведением – «Гэм». Рассказ «Гроза в степи», ставший впоследствии частью этого романа, был напечатан в мюнхенском журнале «Jugend» (1924). Опубликованный фрагмент написан в сжатом, журналистском стиле, который писатель будет использовать во многих своих произведениях.

Опыт создания для журнала «Echo Continental» большого числа коротких, часто острых эссе и рассказов способствовал творческому прогрессу писателя. Интересно, что множество мотивов из «Гэм» вновь появится в поздних произведениях Ремарка. В романах «Приют грез» (переизданного в конце XX века) и «Гэм» (впервые изданного в 1998 году) мало общего, их не связывает ни общая тематика, ни литературный стиль.

После переезда в Берлин в 1924 году Ремарк написал свой следующий роман – «Станция на горизонте». Роман был опубликован в 1927–1928 годах в журнале «Sport im Bild», а книжное издание было напечатано лишь в 1998 году, как и «Гэм». Издательство «Ullstein» объяснило свое решение не публиковать «Станцию на горизонте» в книжном формате выходом в свет романа «На Западном фронте без перемен». Это было связано с достаточно агрессивной рекламной стратегией продвижения антивоенного романа, которая позиционировала Ремарка в качестве «начинающего писателя» и «солдата из окопа».

Нежелание критиков рассматривать «Приют грез», «Гэм» и «Станцию на горизонте» как серьезные произведения обуславливается, с одной стороны, позицией самого Ремарка, отрицательно относившегося к своему раннему творчеству, с другой – невысоким художественным уровнем романов. Сам Ремарк расценивает свои ранние произведения лишь как попытку «найти стиль» [Schneider, 1994, с. 43–51].

«На Западном фронте без перемен» и «Возвращение» – наиболее популярные произведения, написанные Ремарком до эмиграции из Германии в 1931 году. В них показана немецкая действительность во время и сразу после Первой мировой войны, присутствуют элементы «репортажа от первого лица», военной хроники, фронтовых дневников. Особенно это относится к роману «На Западном фронте без перемен», в котором война показана в стиле «шокирующего реализма» [Murdoch, 2006, с. 37], ассоциирующегося с термином «новая деловитость» («neue Sachlichkeit»).

Изданный в 1938 году роман «Три товарища» формально уже не принадлежит творчеству Ремарка эпохи Веймарской республики. Он существенно отличается от предыдущих работ писателя по тематике и характеру поэтики. По этой причине роман лишь частично отражен в материале настоящего исследования.

Рассмотрение раннего периода творчества писателя в контексте исторической и социокультурной эпохи, сопровождаемой перманентной трансформацией политического устройства и общественной парадигмы, является исключительно важным для понимания принципов формирования поэтики художественных произведений Ремарка и его литературной репутации.

Необходимость анализа историко-литературного контекста наиболее остро проявляется в «переходные» исторические периоды, поскольку именно в это время происходят активные политические и социокультурные «сдвиги», влияющие на смену культурных парадигм.

Одним из наиболее активных периодов «сдвига» социокультурных парадигм в истории Германии является период между Первой и Второй

мировыми войнами – 20-е годы XX века, когда была создана так называемая Веймарская республика. Ремарк – один из наиболее ярких представителей литературы периода Веймара. Первые его произведения были написаны в атмосфере активной политической жизни, когда страна переживала экономические и социальные потрясения.

Важным аспектом изучения творчества «раннего» Ремарка является и тот факт, что рекламная политика издательств (в особенности «Ullstein»), ориентированная на снижение итоговой стоимости книг, привела к возникновению по-настоящему тривиальной литературы. С точки зрения процесса формирования поэтики это имеет особое значение, поскольку ярлык «автора тривиальной литературы» надолго закрепился за Ремарком и являлся частью его литературной репутации.

Стоит отметить, что после вынужденной эмиграции в 1931 году Ремарк не пользовался популярностью на родине. Он и сам подчеркивал это в многочисленных письмах – например, в письме Ирене Вегнер (Irene Wegner) в 1962 году: «Es gibt leider keine Bücher über mich oder mein Leben, – außer ein paar Schmähchriften vielleicht, aus der Nazizeit, die ich aber nicht kenne und die wohl wieder verschwunden sind. Ich habe auch Anfragen meiner Verleger, eine Biographie zu machen, immer abgelehnt, da ich eine Abneigung habe, mein, übrigens uninteressantes, Privatleben zur Schau zu stellen»¹ [Remarque, 1998a, с. 190].

Отношение к писателю в академической среде Германии начало меняться лишь в начале 1990-х годов. Публикации немецких ученых о Ремарке стали появляться в таких ежегодниках, как «Remarque-Jahrbuch/Yearbook» и «Krieg und Literatur» («Война и литература»). В 1989 году был основан «Erich-Maria-Remarque-Archiv» в Оснабрюке (впоследствии переименован в «Erich-Maria-Remarque-Friedenszentrum» – «Центр мира Эриха Марии Ремарка») – крупнейший архив материалов, который по сегодняшний день является бесценным источником

¹ «К сожалению, не существует книг обо мне или о моей жизни – кроме, пожалуй, нескольких пасквилей, оставшихся со времен нацистов, – которые я, однако, не знаю (и не хотел бы, чтобы они появлялись на свет). Я делал запрос к издателю о создании биографии – он всегда отклонял его, поскольку я не хотел выставлять напоказ свою, к слову сказать, не слишком интересную частную жизнь».

информации для исследователей жизни и творчества писателя. Многие оригинальные документы также содержатся в библиотеке Нью-Йоркского университета.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью изучения ранних произведений Э.М. Ремарка (1920–1931), которые остались без должного внимания со стороны литературоведов и долгое время были недоступны массовому читателю.

Существенным недостатком современной критической литературы остается недостаточное внимание к биографии писателя, получившей непосредственное отражение в его художественных произведениях, а также к автобиографическим аспектам творчества. Изучение роли генезиса раннего творчества Ремарка имеет ключевое значение для правильного понимания особенностей формирования поэтики ранних произведений.

В настоящем исследовании не ставится цель построить некую теоретическую модель, позволяющую понять, насколько положение писателя в культурном поле влияет на поэтику его произведений. Однако представляется важным проследить, каким образом профессиональная деятельность Ремарка (включая журналистику и сферу рекламы) отразилась на его творчестве.

Целью исследования является выявление основных групп факторов, которые оказали влияние на процесс формирования поэтики раннего творчества Ремарка.

Социально-исторический и литературный контекст Веймарской республики сформировал специфику художественного мышления авторов того времени: историческая действительность оказала непосредственное влияние на их творческий процесс. В результате социокультурных и политических трансформаций в обществе выстроилась четкая бинарная оппозиция, которую можно условно обозначить как «свои – чужие». Эта оппозиция находит непосредственную реализацию и в поэтике антивоенных романов Ремарка.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- 1) обозначить один из доминантных принципов формирования поэтики ранней прозы Ремарка – влияние культурно-исторических и социологических характеристик эпохи Веймара; выделить основные автобиографические аспекты раннего творчества Ремарка как неотъемлемые части его творчества и определить их взаимосвязь с поэтикой произведений;
- 2) определить особенности формирования поэтики первых трех романов Ремарка («Приют грез», «Гэм», «Станция на горизонте») в их взаимосвязи с малой прозой и журналистскими работами 1920–1929 годов, определить вектор их влияния на дальнейшее творчество писателя;
- 3) рассмотреть замысел, историю написания и особенности поэтики романа «На Западном фронте без перемен», проанализировать причины его успеха в контексте формирования литературной репутации Ремарка и обозначить принципы формирования поэтики романа в его взаимосвязи с рекламной кампанией;
- 4) рассмотреть принципы взаимосвязи поэтики романов «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение»;
- 5) кратко обозначить проблему романной трилогии Ремарка.

Объектом исследования является поэтика ранних романов Ремарка, принадлежащих периоду Веймарской республики, а также малой прозы и журналистских работ 1920–1932 годов (включая наиболее известные рассказы – «Враг», «Безмолвие вокруг Вердена», «Карл Брегер во Флери», «Жена Йозефа», «История любви Аннеты», «Странная судьба Иоганна Бартока» и др.).

Предмет исследования настоящей диссертационной работы – эволюция и генезис поэтики раннего творчества Ремарка, типологические схождения и связи между его ранними произведениями.

Хронологические рамки (период) исследования включают в себя период существования Веймарской республики (1919–1933). Выбор хронологических рамок исследования объясняется условным разделением творчества Ремарка на

годы до и после вынужденной эмиграции из Германии в 1931 году, что имеет существенное значение в рассмотрении поэтики творчества писателя.

Материалом исследования являются следующие произведения Э.М. Ремарка:

1. *Романы* «Приют грез» (1920), «Гэм» (ок. 1924), «Станция на горизонте» (1928), «На Западном фронте без перемен» (1929), «Возвращение» (1931).

2. *Малая проза*, относящаяся к периоду с 1916 по 1931 год.

Научная новизна исследования обусловлена тем, что, несмотря на высокую степень изученности творчества Ремарка в целом, в отечественном литературоведении почти не изучены ранние произведения писателя, поэтика ранней прозы специально не рассматривалась.

Исследуемые в настоящей диссертации произведения, в особенности «Приют грез», «Гэм» и «Станция на горизонте», никогда ранее не подвергались комплексному анализу в отечественном литературоведении.

В настоящей работе осуществлено монографическое исследование начального этапа творчества Ремарка, определены принципы формирования поэтики его ранних произведений, а также некоторые специфические черты его творческого метода.

Исследование ранней прозы Ремарка, несмотря на достаточно большое количество критической литературы, не получило до настоящего времени подробного освещения ни в российских, ни и зарубежных работах. Причина недостаточного внимания исследователей к раннему творчеству Ремарка обусловлена тем, что началом его творческого пути считается первый успешный роман – «На Западном фронте без перемен».

Тем не менее интерес к изучению творчества Ремарка нашел свое отражение в исследованиях российских авторов. Одним из российских изданий, посвященных различным проблемам творчества писателя, является сборник статей «Век Ремарка», выпущенный в магаданском университете (Р.Р. Чайковский, О.М. Фадеева [Чайковский, Фадеева, 1998]). Среди прочих работ – труды Д.В. Затонского, Т.С. Николаевой, Б.Л. Сучкова, И. Фрадкина ([Затонский,

1988], [Николаева, 1983], [Сучков, 1976], [Фрадкин, 1963]). Также критика представлена предисловиями к романам – В. Пронин, Е. Зачевский и др. ([Пронин, 1993], [Зачевский, 2003]). Из современных исследований необходимо отметить статьи А.И. Борозняка и М. Свердлова ([Борозняк, 2008], [Свердлов, 2004]).

К сожалению, недостатком этих (и многих других) современных работ является то, что они недостаточно полно раскрывают и учитывают особенности поэтики ранних произведений Ремарка. Так, например, в Энциклопедии литературных героев упоминаются лишь три персонажа, созданных писателем, причем их интерпретация выглядит неоднозначно (см., напр., [Зоркая, 1997, с. 455]). В отечественных и западноевропейских исследованиях, посвященных Ремарку, затрагивается, прежде всего, антивоенная и антифашистская тематика.

Зарубежная критическая литература, посвященная раннему творчеству Ремарка, включает работы Б. Мердока «The Novels of Erich Maria Remarque: Sparks of Life» [Murdoch, 2006], «Bloom's Modern Critical Interpretations» [Bloom, 2009] (сборник статей, посвященных роману «На Западном фронте без перемен»), биографическую работу Х. Тимса «Erich Maria Remarque. The last romantic» [Tims, 2003], а также работу Ф. Боймера «Erich Maria Remarque» [Baumer, 1984].

Одним из крупнейших исследователей-ремаркистов является Т. Шнайдер, автор многочисленных работ, посвященных различным аспектам творчества Э.М. Ремарка. В частности, он принимал непосредственное участие в публикации неизвестных материалов – дневниковых записей, писем, черновиков, а также ранее неопубликованных произведений – в пятитомнике «Das unbekannte Werk» («Неизвестный труд»).

Необходимо отдельно упомянуть работу В. Штернбурга – как одну из наиболее крупных и серьезных монографий, посвященных творчеству писателя («Als wäre alles das letzte Mal. Erich Maria Remarque: Eine Biographie», см. [Sternburg, 2000]). Штернбург уделяет достаточное внимание взаимосвязи биографии Ремарка и его романов, однако в его работе практически не учитывается ранняя проза, а также влияние журналистского творчества на

становление Ремарка как писателя, что составляет основной интерес настоящего диссертационного исследования.

Ведущим научным заведением, исследующим творчество писателя, является Erich-Maria-Remarque-Friedenszentrum («Центр мира Эриха Марии Ремарка») в городе Оснабрюк (Германия). В процессе написания настоящей работы были использованы многочисленные материалы (рукописи, критическая литература), доступные для изучения в Центре, а также статьи, выходящие в ежегоднике «Remarque-Jahrbuch/Yearbook».

При написании работы в методологическом плане применялась следующая совокупность **методов**: биографический подход (его философскую основу создал Ф. Шлейермахер – [Schleiermacher, 1977], значительный вклад в его разработку внес Ш.О. Сент-Бев – [Sainte-Beuve, 2012]), культурно-исторический анализ (ключевые понятия которого сформулировал И. Тэн – [Тэн, 1996]), социологический метод (созданный литературоведами-марксистами Р. Фоксом – [Фокс, 1939] и К. Кодуэллом – [Кодуэлл, 1969], включающий «социальный дарвинизм» Ж. Гюйо – [Гюйо, 2011]) и структурный метод (работы Ю.М. Лотмана – [Лотман, 1970], В.Н. Топорова – [Топоров, 1983], Б.А. Успенского – [Успенский, 2000], и др.).

Теоретико-методологическую базу исследования составили идеи М.М. Бахтина ([Бахтин, 1975b]), Х.Г. Гадамера ([Гадамер, 1988]), Ю.М. Лотмана ([Лотман, 1970]), В.Н. Топорова ([Топоров, 1983]), Б.А. Успенского ([Успенский, 2000]), Б. Мердока ([Murdoch, 2006]), А. Рейтблата ([Рейтблат, 2001]), П. Бурдье ([Бурдье, 2000]), Т. Шнайдера ([Schneider, Wagener, 2003]), В. Шмида ([Шмид, 1998], [Шмид, 2003]).

Структура работы определяется поставленными задачами и исследуемым материалом. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, приложения и списка использованной литературы.

Во *введении* обосновывается актуальность и научная новизна, определяются цели, задачи, методы, структура, научно-практическая значимость настоящей диссертационной работы; формулируются положения, выносимые на защиту,

дается краткий обзор материала, посвященного биографии и творчеству Э.М. Ремарка.

Первая глава, «Период становления мировоззрения и художественного мастерства Ремарка», включает в себя следующие разделы: «Основные термины и понятия исследования», «Веймарская республика как историко-культурный контекст творчества Ремарка», «Детство и юношество Ремарка», «Первый опыт большой прозы: роман “Приют грез”», «Первый роман Ремарка-журналиста: “Гэм”», «Художественное своеобразие журналистики и малой прозы Ремарка (1923–1929)», «Первый опыт публикации романа в периодическом издании: “Станция на горизонте”», «Выводы».

Вторая глава, «Поэтика антивоенной прозы: романы “На Западном фронте без перемен” и “Возвращение”», включает в себя следующие разделы: «На Западном фронте без перемен», «Возвращение», «Выводы».

В *заключении* формулируются основные выводы, сделанные в ходе настоящего исследования, и подводятся итоги.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Историко-социальные и культурные события, происходившие в период Веймарской республики, оказывали значительное влияние как на процесс формирования поэтики ранней прозы Э.М. Ремарка, так и на его литературную репутацию. Ранняя проза Ремарка в своих биографических, тематических и мировоззренческих чертах определена историческим контекстом и литературной ситуацией периода Веймарской республики – что является одним из доминантных принципов ее формирования.

2. Многие черты поэтики раннего творчества Ремарка сохранились в последующем творчестве писателя. Мотивы, сюжеты, системы персонажей, формировавшиеся в период с 1920 по 1931 год, обладают определенной перспективностью по отношению к более позднему творчеству писателя, являются базисом для всего творческого пути. Эссе и рассказы нередко становились частью романного творчества, а тематика, затронутая в журналистике, находила свое отражение в художественной прозе.

3. В профессиональной сфере Ремарк оттачивал свое мастерство, постепенно становясь специалистом высокого уровня – прежде всего, в таких областях, как журналистика и реклама. Два фактора, оказавшие существенное влияние на дальнейший творческий путь Ремарка: а) возможность путешествовать и достаточная степень финансовой свободы – все это находило отражение в тематике произведений и поэтике, являясь одним из принципов ее формирования; б) многочисленные рецензии и эссе, посвященные творчеству писателей Веймара, – свидетельствуют о том, что Ремарк был хорошо знаком с книжным рынком, умел анализировать и прогнозировать литературные тенденции эпохи и в определенной степени стремился следовать этим тенденциям.

4. Роман «На Западном фронте без перемен» стал не просто «еще одним романом о войне», но одной из наиболее продаваемых книг в истории немецкой литературы, настоящим прорывом для своего времени. Одним из принципов формирования поэтики романа «На Западном фронте без перемен» в значительной степени является преднамеренное создание литературной репутации «писателя-новичка», «солдата из окопа», сопровождавшейся успешной рекламной кампанией.

5. Роман «Возвращение», являющийся с тематической, сюжетной и хронологической точек зрения продолжением романа «На Западном фронте без перемен», отчасти утрачивает многие уникальные особенности поэтики предшествующего романа (такие, как «перспектива из окопа», элементы фронтового дневника и т.д.), что было вызвано желанием Ремарка избавиться от ярлыка «писателя-новичка» (отчасти им же самим и сформированного). Вместе с тем «Возвращение» в полной мере обращается к тематике «потерянного поколения» и влияния последствий войны на судьбы людей, а также в некоторой степени затрагивает мотивы, возникшие в творчестве писателя в 1920–1928 годах.

Достоверность исследования подтверждается совокупностью многочисленных источников, на которых базируются выводы, сделанные в настоящей работе.

Теоретическая значимость диссертации состоит в том, что принципы формирования поэтики раннего творчества являются исключительно важным аспектом при изучении позднего периода творчества Ремарка. В настоящем исследовании рассматривается генезис поэтики раннего творчества в контексте основных принципов ее формирования, что позволяет иначе взглянуть на все творчество Ремарка в целом, а также заполнить существенный пробел в литературоведении, связанный с недостаточной изученностью раннего творчества одного из крупнейших немецких романистов XX века.

Практическая значимость диссертации состоит в том, что ее результаты могут быть использованы: 1) в практике университетского преподавания курсов по общей истории зарубежной литературы XX века; 2) при разработке специальных курсов и семинаров для студентов филологических факультетов; 3) при разработке специальных курсов по проблемам становления и развития немецкой литературы XX века; 4) при написании курсовых и выпускных квалификационных работ студентами-филологами.

Основные результаты диссертационного исследования были представлены и прошли **апробацию** на международных межвузовских конференциях, организованных кафедрой зарубежной литературы РГПУ им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург, 2008–2015 гг.).

Глава I. Период становления мировоззрения и художественного мастерства Ремарка

Анализ принципов формирования поэтики раннего творчества Ремарка целесообразно начать с рассмотрения ключевых особенностей эпохи Веймара, которая является исключительно сложным и противоречивым периодом. П. Слотердаик указывает на существование двух подходов к изучению этой эпохи, которые он обозначает как «ностальгически-археологический» и «апологетически-политический» [Слотердаик, 2009, с. 580–582].

Первый подход характеризует эпоху как время, когда жизнь была «еще интересной», со свойственной ей театральностью и «режиссером» – мировым кризисом. Этому подходу присуща ностальгия, нашедшая свое отражение как в левом либерализме К. Тухольского, К. Осецкого, Э. Кестнера, Г. Манна, так и в творчестве социал-демократических и коммунистических авторов, таких как К. Корш и Б. Брехт.

Второй подход рассматривает Веймар как переходный период – от монархии к власти нацистов. Основное внимание уделяется апологетическим и дидактическим аспектам: приход национал-социалистов к власти и попытки помешать этому процессу. Подобный подход сводит анализ всего культурно-исторического контекста к двум вопросам: что было непосредственно перед приходом Гитлера к власти и что стало причиной возникновения нацистской диктатуры в Германии.

Очевидно, что оба подхода – по отдельности – являются сомнительными. Эпоха Веймара является временем, когда интенсивные политические, экономические и социальные трансформации становятся катализатором роста различных сфер искусства, среди которых особое место занимает литература. Вместе с тем психо-политические мотивы Веймарской республики – «разочарование, крах иллюзий, твердое намерение больше никогда не поддаваться обману» [Слотердаик, 2009, с. 613] – во многом определяют содержание этого развития.

Современное литературоведение уделяет существенное внимание проблеме автора в художественном тексте. Проблема изучалась в трудах таких авторов, как А.Д. Григорьева, А.А. Потебня², а затем – в трудах Ю.Н. Тынянова, В.В. Виноградова, М.М. Бахтина, Г.О. Винокура (см. [Винокур, 1941]), Г.А. Гуковского (см. [Гуковский, 1959]), Л.Я. Гинзбург, Н.Л. Степанова (см. [Степанов, 1959]), Ю.М. Лотмана (см. [Лотман, 1970], [Лотман, 1973]), Д.Е. Максимова (см. [Максимов, 1954]) и др.³. Существенный вклад в изучение проблемы внес также Б.О. Корман, создавший одну из наиболее последовательных научных теорий.

В своей работе «Анархисты и новаторы» (в части, посвященной Блоку), Ю. Тынянов впервые ввел в научный оборот термин «лирический герой», используемый им для обозначения субъекта лирики поэта. В той же работе он исследует взаимосвязь художественного стиля и своеобразия личности автора⁴.

В третьей главе работы «О языке художественной литературы» В. Виноградов дает определение и обоснование роли «образа автора», прослеживает изменение этой роли в зависимости от условий развития литературы и других факторов. Прежде всего, внимание Виноградова привлекают произведения, составной частью которых является образ рассказчика. Виноградов обращается к совокупности динамики и диалектики соотношения образа автора, рассказчика и персонажа – прежде всего, к формам их взаимодействия и влияния на словесно-композиционную структуру. В разделе «О композиционно-речевых категориях литературы» он описывает функции диалога и монолога в художественном тексте. Образ автора ученый исследует на словесном и композиционном уровнях⁵.

М. Бахтин в статье «Из предыстории романного слова» рассуждает о соотношении речи автора-повествователя и героев, особо подчеркивая

² См.: [Григорьева, 1976], [Леонтьев, 1988], [Потебня, 1905], [Векслер, 1919], [Аскольдов, 1925] и др.

³ См. также [Ремизова, Чикурова, 2010, с. 9].

⁴ См.: [Тынянов, 1929], а также [Тынянов, 1977].

⁵ См.: [Виноградов, 1959], [Виноградов, 1961], [Виноградов, 1963], [Виноградов, 1971], [Виноградов, 1980].

особенности стилистического многоязычия в романе. Он отмечает, что древнейшей формой изображения языка является осмеяние чужого языка и чужого прямого слова; также Бахтин раскрывает проблематику взаимоосвещения языков в эпоху формирования европейского романа⁶.

В теоретической части учебного пособия «Изучение текста художественного произведения» ([Корман, 1972]) Б. Корман разграничивает биографического автора и автора как эстетическую категорию. Ученый разрабатывает методологию анализа текста художественного произведения, понимаемого как целостная многоуровневая система. Автор, проявляющийся в различных ее элементах, и есть эквивалент поэтики, та эстетическая категория, которая организует поэтику художественного текста.

В работе «О лирике»⁷ Л.Я. Гинзбург рассуждает о трактовке понятия «автор» и о законах, по которым происходит переработка «жизненного материала» в художественный текст. Следует, прежде всего, акцентировать внимание на различиях автора биографического и автора, являющегося частью концепции всего произведения в целом. Трансформация «жизненного материала» происходит в авторе как, прежде всего, в эстетическом явлении, а следовательно – в создаваемом писателем тексте, куда этот материал попадает в эстетически переработанном виде. Таким образом, на формирование образа автора в художественном произведении влияют внешние (социально-исторические) факторы, и естественно, что в современных исследованиях проблемы автора усиливается внимание ко всей совокупности социологии литературного процесса, включающего в себя историко-литературный контекст, и, как следствие, – литературную репутацию.

До начала 90-х годов XX века творчество Ремарка воспринималось в России сквозь призму трудов советских исследователей, выдвигавших на первый план образ Ремарка-антифашиста и Ремарка-пацифиста. Однако в последние десятилетия проявляется интерес к менее известным аспектам творчества и

⁶ См.: [Бахтин, 1975], [Бахтин, 1979].

⁷ См.: [Гинзбург, 1964], а также [Гинзбург, 1979].

биографии писателя. Таким образом, (косвенно) формирование литературной репутации Ремарка происходит по сей день.

Говоря о литературных репутациях, И. Розанов упоминал, прежде всего, следующие области, связанные с литературными репутациями и их функциями: «Первая займется исследованием факторов литературного успеха, классификацией и терминологией, а вторая – изучением фактов» [Розанов, 1990, с. 16].

Н. Богомолов в своей работе «Литературная репутация и эпоха» [Богомолов, 1995, с. 57–66] акцентирует внимание на «обратной связи» между литературной репутацией писателя и читателями. Так, Ремарк эффективно использовал эту связь для адаптации своего романа «На Западном фронте без перемен» и правки спорных эпизодов. Важно также, что «репутация есть то, что наилучшим образом “конвертируется” в успех, в тиражи и гонорары, в премии и гранты, в признание национальным и международным культурными сообществами» [Чупринин, 2007, с. 263].

В настоящей работе используется определение термина «литературная репутация», предложенное А. Рейтблатом, который отмечал, что **литературные репутации** отражают «те представления о писателе и его творчестве, которые сложились в рамках литературной системы и свойственны значительной части ее участников (критики, литераторы, издатели, книготорговцы, педагоги, читатели)». Рейтблат уточнял, что литературная репутация «в свернутом виде содержит характеристику и оценку творчества и литературно-общественного поведения писателя» [Рейтблат, 2001, с. 51]. Вместе с тем С. Чупринин также указывает на «конвенциональный характер репутации» [Чупринин, 2007, с. 262].

Особый интерес представляет проблема соотношения историографии и художественной литературы. Основанием для сопоставления служит утверждение о том, что исторические факты восстанавливаются по первичным архивным документам, степень достоверности которых не может являться константой, что позволяет переосмыслить понятие исторического факта как такового. Как и историки, писатели часто используют архивные материалы при создании

художественных произведений. С точки зрения обращения к поэтике творчества Ремарка остро стоит этот вопрос, прежде всего, в связи с интерпретацией романа «На Западном фронте без перемен» как «правды о войне». Б. Дубин в своей работе «Биография, репутация, анкета» отмечал, что для «европейского сознания Нового времени биография – воплощение индивидуальной смысловой целостности в ее временном, “историческом” разворачивании» [Дубин, 2001, с. 104].

Очевидно, что изучение биографии – один из важнейших аспектов понимания творчества писателя. Впервые биографический метод анализа был применен Ш.О. Сент-Бевом, который считал изучение биографии важным аспектом изучения литературного произведения ([Sainte-Beuve, 2012]).

Ремарк был общественным деятелем, знаменитым писателем, и биографы обычно обращают больше внимания на его личную жизнь, чем на творчество [Walter, 1972, с. 12]. Даже относительно новая биографическая работа Х. Тимса в основном посвящена личной жизни писателя в Голливуде [Tims, 2003].

По этой причине настоящая работа не опирается на какую-либо конкретную биографию Ремарка, а использует весь доступный корпус материалов, включая письма и дневниковые записи.

Помимо обращения к теме биографии и автобиографичности необходимо обозначить особенности социального пространства, в котором находился Ремарк на раннем этапе своего творчества. П. Бурдые называл такие пространства «полями», дифференцируя их по типу (литературное, артистическое и т.д.).

Так, по Бурдые, **поле** «представляет собой поле сил, воздействующих на всех вступающих в поле, по-разному в зависимости от занимаемой позиции (укажем для примера наиболее удаленные друг от друга точки: позиция автора бестселлера или позиция поэта-авангардиста). В то же время **литературное поле** является еще и полем конкурентной борьбы, направленной на консервацию или трансформацию этого поля сил» [Бурдые, 2000, с. 23].

Говоря о литературном поле, Бурдые отмечает его зависимую позицию по отношению к полю власти (как к пространству «силовых отношений между

агентами и институциями, обладающими капиталом, необходимым для того, чтобы занять доминантные позиции в различных полях» [Бурдьё, 2000, с. 24]). Фактически, это означает, что автор, находящийся в литературном поле, испытывает зависимость от капитала, необходимого для достижения определенных целей.

Рассуждая о степени автономности поля производства культуры, Бурдьё выделяет два «полюса» этого поля:

- *sous-champ de production restreinte* (суб-поле ограниченного (элитарного) производства);
- *sous-champ de grande production* (суб-поле широкого (массового) производства).

Степень «независимости» определяется, прежде всего, такими факторами, как требования рынка и запросы читателей.

Бурдьё отмечал, что во второй половине XIX столетия сформировались две иерархии:

- по степени зависимости от аудитории, экономики, успеха (куда относятся как реальная, так и предполагаемая зависимость);
- по уровню «качества» целевой аудитории (и значения признания данной аудитории для репутации писателя).

Суб-поле массового производства (т.е. изначально ориентированное на получение прибыли) противопоставляется, по Бурдьё, суб-полю элитарного производства; таким образом, устанавливается оппозиция между «буржуазным» и «коммерческим» производством. При этом «коммерческое» искусство получает сразу два ярлыка – «меркантильное» и «популярное».

Автономия поля наиболее утверждается в тех работах, которые обладают ценностью в своей структуре, и, как следствие, – в истории поля. В этом случае наблюдается переход от социальной реальности к культурному полю.

Финансовая независимость автора позволяет не беспокоиться о доходе от продаж (или сместить стремление в его получении на второй план по отношению к самому произведению искусства). Бурдые приводит в своей работе «Поле литературы» цитату из разговора Готье и Фейдо: «Флобер был умнее нас... Он сообразил явиться в этот мир с кое-каким состоянием – вещь совершенно необходимая для любого, кто хочет достичь чего-либо в искусстве» [Cassagne, 1979, с. 218].

1.1. Веймарская республика как историко-культурный контекст творчества Ремарка

Эпоха Веймара – важный период в истории современной Германии, особенно в сфере культуры и искусства, что связано, прежде всего, с развитием демократических свобод.

П. Гей в своем классическом курсе культуры Веймарской республики отмечает: «Более столетия немцы смотрят на политику со смесью очарования и отвращения» [Gay, 1988, с. 73].

Немецкие интеллигенты – особенно те, кто придерживался левых политических взглядов, – давно мечтали о возможности прямого участия в политических событиях и делах государства. После поражения в Первой мировой войне и краха монархии им казалось, что эти мечты могут быть реализованы.

Кратко и исключительно емко охарактеризовал эпоху Г. Гросс: «...ярость от ощущения обманутости». Несмотря на то, что военные действия были закончены, страна так и не смогла окончательно вернуться к мирной жизни, а «соотношение войны и мира» изменилось – по сравнению со всей предшествующей европейской историей [Слотердаик, 2009, с. 613].

Окончательное объединение Германии в 1871 году положило начало периоду беспрецедентного экономического и промышленного развития. Накануне Первой мировой войны Германская империя была самой динамичной и быстро растущей промышленной державой Европы. Добыча угля с 1871 года возросла на 800 процентов, а 277 млн тонн готовой продукции в 1914 году практически

приблизились к британским объемам производства, значительно опередив Францию (40 млн тонн) и Россию (36 млн тонн) [Henig, 1998, с. 1].

Вместе с тем интенсивные социальные и экономические изменения усугубились растущей политической напряженностью.

Региональные, социальные и религиозные разделения – ярко выраженная особенность Германской империи в 1871 году – ушли на второй план в связи с новыми экономическими и политическими разногласиями 1914 года. Накануне Первой мировой войны Германия была обществом с переходной экономикой. Сельское хозяйство уступает промышленности, гильдии ремесленников переходят к массовому производству на заводах, семейный бизнес трансформируется в коммерческие группы компаний и корпорации. Процесс урбанизации сильно повлиял на социальное положение граждан Германии.

Средний класс был разделен на сторонников национал-либеральной (либо католической) партии и сторонников «прогрессивного направления», готовых предложить рабочему классу целый ряд уступок.

Механизация, достигшая своего пика во время Первой мировой войны и изменившая как методы ведения войны, так и роль отдельного человека в ней, трансформируется в то, что Слотердаjk называет «механизированным существованием» [Слотердаjk, 2009, с. 655].

Немецкое общество оставалось во многих отношениях крайне консервативным и иерархическим. Профессиональный статус главы семьи определял статус всех ее членов. Т. Чайлдерс отмечал: «В обществе, где профессия была включена в телефонные справочники наряду с фамилией, статус профессии был очень велик» [Henig, 1998, с. 4].

Спустя почти пятьдесят лет после объединения страна превратилась в парламентскую республику. Это имело серьезные экономические и социальные последствия не только для Германии, но и для всех европейских держав.

Русские революции 1917 года оказали сильное влияние на промышленные центры Германии – к концу года насчитывалось в общей сложности более 550 забастовок. В январе 1918 года более миллиона рабочих бастовали по всей стране.

Шесть месяцев – с октября 1918 года по март 1919-го – стали месяцами ожесточенной борьбы между социалистами и националистами, что, в конечном счете, привело к созданию нового правового государства.

В ходе Ноябрьской революции рухнул кайзеровский режим. В феврале 1919 года в Веймаре было открыто Учредительное собрание, которое 31 июля приняло Веймарскую конституцию, – Германия стала парламентской республикой с президентом, социал-демократом Ф. Эбертом. Правительство, состоявшее из представителей буржуазных партий и Социал-демократической партии Германии (СДПГ), возглавил Ф. Шейдеман.

Война пробудила во многих немцах политическое сознание и вызвала облегчение от падения кайзеровского режима. Революция была воспринята как начальный этап новой эры.

Рост цен и, в частности, расходов на жилье, топливо и продукты питания опережал рост заработной платы. Начались волнения, особенно в городских районах. К концу войны реальные заработки снизились настолько, что треть жителей многих крупных городов выживали только за счет государственных пособий. Нехватка продовольствия в 1917–1918 годах поставила миллионы людей перед угрозой голодной смерти.

В своей книге «Маленькое “да” и большое “нет”» Г. Гросс пишет об этом времени следующее: «Ненависть вызывало все: евреи, капиталисты, помещики, коммунисты, военные, домовладельцы, рабочие, безработные, Черный Рейхсвер, контрольные комиссии, политики, универсальные магазины и еще раз евреи. Это была какая-то оргия подстрекательства, а республика была слабой, ее существования почти не чувствовалось... Это был полностью негативный мир, с радужной пеной на поверхности...» [Grosz, 1974, с. 143].

Но хотя пострадали миллионы, значительная часть населения была в состоянии позволить себе демонстративно роскошный отпуск на фешенебельных курортах. К концу войны «видимая роскошь... резко контрастирует с растущими трудностями масс» [Henig, 1998, с. 6].

В романе «Возвращение» Ремарк раскрывает тему послевоенных политических и социальных трансформаций, происходящих в данный период. И хотя основным лейтмотивом, проходящим сквозь повествование, является именно процесс адаптации бывших солдат, «потерянного поколения», к мирной жизни, читатель обнаруживает элементы автобиографичного описания эпохи. В более позднем романе, «Черный обелиск», Ремарк снова возвращается к теме «трудностей масс», упоминаемых Хенигом.

Как писал Й. Арманд, молодое поколение воплотило «новый демократический Веймарский дух» [Hermand, 1994, с. 58]. В отличие от довоенного поколения, поколение Веймара имело более объективный подход к проблемам общества.

1920-е годы начались с военного и политического краха кайзеровской империи, а закончились полным разрушением демократии и приходом нацистов к власти. В течение пятнадцати лет республику сотрясал один кризис за другим. Капповский путч (1920), Рурское восстание (1920), путч Гитлера-Людендорфа (1923), инфляция, международный экономический кризис и растущая армия безработных (1929) – все это являлось признаками структурного кризиса, результатом которого стало падение Веймарской республики. Фаза относительной стабильности (1924–1929), давшая начало мифу «золотых двадцатых», была не более чем кратким перерывом между кризисными процессами.

Наиболее тяжелое положение было у инвалидов, которых, согласно официальной статистике, насчитывалось около одиннадцати миллионов. Э. Кестнер пишет об этом следующее: «По провинциям рассеяно множество уединенных домов, где все еще лежат искалеченные солдаты. Мужчины без рук и ног. Мужчины с утрашающе изуродованными лицами, без носа, безо рта. Больничные сестры, которых ничем уже не испугаешь, вводят этим несчастным пищу через стеклянные трубочки, которые они вставляют в зарубцевавшееся отверстие, там, где некогда был рот» [Кестнер, 1975, с. 45]. Данное описание соответствует 1931 году (спустя более чем 10 лет с момента окончания военных

действий). Кестнер, между тем, подчеркивает, что многочисленные инвалиды были скрыты от мира, находясь, в большинстве своем, в провинции [Кестнер, 1975, с. 45].

Невозможность адаптации к послевоенной действительности, пренебрежение со стороны большей части населения – все это отражалось на жизни тех, кто не смог «спастись от снарядов». На протяжении 1920-х годов новая власть изо всех сил пыталась поддерживать миллионы нетрудоспособных, а также шестьсот тысяч вдов и более одного миллиона осиротевших детей. Эти люди и их семьи верили, что жертвы, принесенные во время войны, должны быть признаны и, в некоторой степени, вознаграждены. Однако в условиях тяжелой экономической ситуации послевоенной Германии правительство не могло позволить себе увеличение социальных дотаций без серьезного увеличения налогов.

Политическая ситуация Веймара характеризовалась дезактуализацией традиционного разделения политических сил (на «правых» и «левых»). Наиболее характерным примером является национал-социалистическая партия, которая, несмотря на то, что позиционировала себя как рабочая, имела союзников в лице военных и капиталистов. Партия национал-социалистов воспользовалась проводимой в стране экономической политикой (в особенности – сокращением пособий и пенсий) на выборах 1932 года и собрала наибольшее число голосов со стороны пострадавших от кризиса жертв войны.

Интенсивные политические события явились катализатором развития многих видов искусства, важнейшим из которых была литература. Ни в одном из предыдущих периодов немецкой истории писатели не были столь непосредственно связаны с политическими событиями и социальными силами; в период Веймарской республики они становились непосредственными участниками этих событий.

Для литературы эпохи Веймара, которой были свойственны классовые конфликты и структурный кризис, стали характерны противоречия, бросающие

вызов традиционному литературному опыту. Крах кайзеровского рейха сопровождался упадком традиционных литературных методов и тематик.

Веймарская республика заставила многих писателей обозначить свои идеологические и политические позиции. Радикально изменились условия, в которых существовала сама индустрия литературы. Некоторые авторы ответили на последствия войны и революции политизацией своего творчества, в то время как другие выработывали программу, отклонявшую любое вмешательство политики в искусство.

Авторы становились все более зависимыми от методов производства и распространения, организованных с точки зрения рыночных отношений и рассматривающих искусство с позиции собственных коммерческих интересов. Даже те авторы, которые придерживались идеологии «чистого искусства», не смогли до конца уклониться от концепции литературы как товара.

Судебный процесс, инициированный Б. Брехтом в 1920-х годах против киностудии «Nero-Film» (в связи с их предполагаемой фальсификацией его книги через кинофильм, снятый киностудией), известен в истории литературы как «Dreigroschenprozess» («Процесс трехгрошовой оперы»). Этот судебный процесс ясно показал: как только произведение искусства становится доступным рынку, оно может также стать объектом коммерции. Сам Брехт говорил о фильме студии «Nero-Film» как о «поломанной продукции», в которой оригинальное произведение было разрушено и изуродовано до неузнаваемости. Брехт сравнивал действия киностудии с работой продавцов на рынке автозапчастей: «Произведение может быть разделено на отдельные составляющие, некоторые из которых удалены» [Beutin и др., 1993, с. 374].

В своей работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» В. Беньямин пишет об изменениях, вызванных разделением труда в литературном производственном процессе. По мнению Беньямина, автор становится простым «поставщиком культуры» среднего класса, бизнесменом [Benjamin, 1980, с. 431–469].

Качество литературы, с точки зрения эстетики и содержания, входит в противоречие с экономической ценностью (определяемой, в свою очередь, такими факторами, как общественный интерес, вкусы читателей, мода). Экономический аспект в литературе начинает заметно перевешивать эстетический: «Этот аспект [экономический], таким образом, отражает полноту литературного производства (включая печать), проявляет свою власть на литературном производстве... и изменяет литературные продукты, открыто пуская в ход свое влияние... посредством чего автор (сознательно или подсознательно) старается оправдать ожидания своих заказчиков» [Beutin и др., 1993, с. 375].

Возникновение литературного рынка привело к уравниванию так называемой высокой и тривиальной литературы. Это явление ускорило развитие феномена «бестселлера», разрушительные эффекты которого отмечал К. Осецкий в 1929 году: «Издатель, находясь под давлением, нуждается в успехе любыми средствами. Он заказывает, намечает идеи (или то, что он называет идеями); вынуждает автора, склонного к “темноте”, написать “ярко”; смущает его и отнимает его индивидуальность. В качестве альтернативы он поощряет автора, твердо придерживаясь известности, полученной неожиданным успехом, чтобы автор смог продолжать “пахать” в той же самой области, отклоняя прочие идеи как непопулярные. Таким образом, издатель отнимает у своих людей право развития, лишает литературу очарования разнообразия и показывает стандартизированных авторов рядом друг с другом, как бабочек на иголках... Если книга, инновационная по своей форме или содержанию, приобретет популярность, то через несколько дней офисы ста издателей немедленно наполняются словами: “У нас должно быть что-то подобное этому”» [Beutin и др., 1993, с. 375].

Однако было бы неправильно прийти к заключению, что вся литература Веймарской республики была стандартизирована или что авторы, которые отклонялись от «нормы», не приобретали популярность. Напротив, многие писатели становились популярными, дистанцируясь от доминирующих литературных мод или вовсе бросая им вызов. Свидетельством тому являются

успешный маркетинг экспрессионизма и дадаизма, «литературное восстание» (в первые годы республики), популярность жанра военного романа (особенно после публикации книги «На Западном фронте без перемен» – в период между 1928 и 1932 годами было издано более 200 военных романов).

Характеризуя литературу Веймарской республики, один из критиков замечал: «Роман был наиболее политически пропитанным жанром времени» [White, 2000, с. 991]. Веймарская республика стала благоприятным временем для романистов. И причина не только в том, что жанр романа позволял наиболее точно освещать социально-политические события, но и в том, что значительно увеличилось число читателей, появились книжные клубы. Как результат, это выражалось в существенном расширении рынка книготорговли.

Писательская деятельность также находилась под воздействием растущего влияния прессы – это был процесс, продиктованный условиями рынка. Чтобы зарабатывать на жизнь, уже в XVIII столетии писатели адаптировали свои произведения для журналов (либо осуществляли в печатных изданиях предварительную публикацию своих работ).

Крупные средства массовой информации в Веймарской республике ограничили возможность публикации для критически настроенных писателей; влияние демократических, либеральных или социалистических газет было небольшим. Такие журналы, как «Die Weltbühne» (под редакцией Осецкого и Тухольского) и «Fackel» (издаваемый Краусом), обладали высокой репутацией в основном только среди критически настроенных авторов. Подобные издания были не в состоянии стать альтернативой массовой прессе.

Усиление влияния средств массовой информации сопровождалось появлением крупных издательств, таких как «Ullstein», «Mosse» и «Scherl», а также консолидацией быстро распространяющейся индустрии развлечений, наполненной собственными структурами и внутренними организациями. Продукция данных издательств представляла собой альтернативу «литературе среднего класса», их целью было привлечь собственную читающую публику и

предоставить возможность публикации авторам, не желавшим публиковаться в проправительственных концернах.

В развитии массовой литературы и современных методов маркетинга наиболее важную роль сыграло издательство «Ullstein».

Основанная в 1848 году Леопольдом Ульштайном как оптовый газетный бизнес, фирма издавала газеты и журналы. «Ullstein» удешевило производство и, соответственно, розничную стоимость книг, став к концу 1920-х годов крупнейшим издательским домом в Европе.

Издательство рекламировало и распространяло недорогие книги через свои газеты, которые, в свою очередь, были доступны большому кругу читателей. Фирма Ульштайна сочетала либеральную философию, успешную рекламную стратегию и психологическую проницательность. Основатель «Ullstein» был лично знаком с Генри Фордом и посещал Америку с целью изучения методов маркетинга.

Вместе с тем в эпоху Веймара ускоренное распространение массовой литературы не только получило новое качество, но и стало новым ограничением в работе писателей. Издательство «Scherl», часть концерна Хугенберга, публиковало в большом количестве беллетристику, выпуская книги миллионными тиражами и наполняя рынок дешевой тривиальной литературой.

Попытки создать организацию, обладающую реальной политической силой, столкнулись с дилеммой: должны ли писательские организации ограничить свои действия чисто экономическим интересом, или они также должны стремиться представлять политические интересы авторов? Нерешенность данного вопроса привела к расколу, и в дальнейшем – к расформированию организаций.

Статья 118 Конституции Веймарской республики содержала важный пункт: «В пределах, установленных общим законодательством, каждый немец имеет право на свободу устного, письменного и печатного слова, визуального изображения (или посредством других способов)», а также: «цензура не осуществляется» [Beutin и др., 1993, с. 379]. Однако это не соответствовало действительности: свобода слова, гарантируемая конституцией, существовала

только на бумаге. В последние годы пункт о свободе был фактически изъят специальными парламентскими актами.

Веймарская республика стала отличным историческим примером постепенной отмены гражданских свобод. Процесс начался в 1922 году, с принятия Закона о защите республики. Его целью было «обуздать» националистическое правое крыло; на практике же он был направлен как против либеральных, так и против «левых» авторов, а также авторов-социалистов. Так называемый «Закон о хламе и грязи», принятый в 1926 году, оказался еще более эффективным средством цензуры, чем Закон о защите республики: он был способен осуществлять контроль над неудобными правительству авторами под прикрытием защиты детства и юношества.

На основании принятых законов были введены многочисленные запреты на книги и фильмы (1922 и 1926 годов), такие как: «Броненосец Потемкин», «Куле Вампе, или Кому принадлежит мир?», «На Западном фронте без перемен», и постановку Брехта «Мать».

Мощный общественный протест был не в состоянии остановить принятие законов. Цензура затрагивала авторов, чьи работы были восприняты правительством либо как угроза, либо как политическое оскорбление. Ироническое заявление Генриха Манна достаточно точно описывало характер официальной политики запрета: «Существует упоминание свободы слова и печати в Конституции. Оно относится к свободе слова среднего класса, и к свободе печати среднего класса» [Beutin и др., 1993, с. 380].

Начальный этап эпохи Веймарской республики оказался наиболее продуктивным в сфере экспериментального творчества. В литературе стали появляться новые жанры и стили, среди которых наибольшее развитие получили детективная история и так называемый «Zeitroman»⁸.

Формируется поэтика, находящаяся под влиянием психоаналитических теорий, новая «техника монтажа», ставшая характерной для всех видов искусства Веймарской республики. Термин «монтаж» (а также прием как таковой) пришел в

⁸ Критический анализ автором современной ему реальности, «роман времени».

литературу из кинематографа, его суть – в разделении повествования на множество мелких эпизодов, создающих эффект «литературного калейдоскопа», за фрагментарностью которого скрывается единство замысла. Яркий пример этого – роман А. Деблина «Берлин, Александерплатц» (1929).

В то время как на начальном этапе развития республики преобладающими течениями были экспрессионизм и дадаизм, основным направлением в эпоху Веймара стала «новая деловитость».

Дада стал важным авангардистским течением в литературе, изобразительном искусстве, кинематографе и театре. Возникший как реакция на последствия Первой мировой войны, дадаизм «атакует» все сферы буржуазной и политической жизни, которые принимают себя всерьез; он становится отправной точкой формирования эстетизма эпохи Веймара.

Основным требованием дада по отношению к индивиду является абсолютное соответствие своей эпохе, ее тенденциям; так, война воспринимается дадаистами как освобождение индивида от «тормозящих» его факторов, происходит экстраполяция военных действий и «антибуржуазности». Согласно дадаизму человек не является властелином мира, а лишь заброшен в него. Актуальное искусство дада воспринимает как «искусство для искусства», некоторую замену религии – средство для приукрашивания буржуазной действительности.

Немецкая литература «потерянного поколения», крупнейшим представителем которой является Ремарк, испытала на себе существенное влияние дада. Дадаисты противопоставляли себя чистому пацифизму, поскольку он был так же далек от реальности, как и милитаризм. Так как дада возник в результате войны – дадаисты были «за» нее, но «не всерьез». Манифест дада провозглашает: «Искусство в своей реализации и направленности зависит от эпохи, в которую оно живет, люди искусства – создания его эпохи. Высочайшим искусством будет то, которое содержанием своего сознания отразит многотысячные проблемы времени, искусство, несущее на себе следы потрясений последней недели, искусство, вновь и вновь оправляющееся от ударов последнего

дня. Самыми лучшими и самыми неслыханными художниками будут те, что ежечасно спасают истерзанную плоть свою из хаоса жизненной катаракты, что одержимы интеллектом времени, руки и сердца которых кровоточат» [Хюльзенбек, 2000, с. 28].

В экспрессионизме, изначально связанном только с изобразительным искусством и поэзией, дадаисты видели «отвратительное затемнение и сокрытие вещей». Однако именно экспрессионизм доминировал в ранние годы Веймарской республики – он колебался между «мессианским оптимизмом» и «апокалипсическим отчаянием», что наиболее точно отражало настроения общества в период военного поражения и революционных событий 1918–1919 годов.

В начале 1920-х годов экспрессионизм стал уступать место более «трезвому» взгляду на искусство и литературу, основанному на намерении передать достоверную картину современного общества. Эту тенденцию обозначал термин «*neue Sachlichkeit*» – «новая деловитость». Отход от экспрессионизма был, несомненно, обусловлен не только разочарованиями в идеалистических мечтах, вызванными провалом революционных надежд 1919 года, но также экономическими и политическими потрясениями (особенно в первые годы существования Веймарской республики).

Понятие «новая деловитость» было впервые использовано искусствоведем Г.Ф. Хартлаубом на художественной выставке 1925 года; позже этот термин пришел в литературу. «Новая деловитость» была реакцией на субъективные и иррациональные направления в искусстве (прежде всего, на экспрессионизм). Писатели делали ставку на объективное изображение социальной и экономической действительности.

Одним из ключевых элементов «новой деловитости» была популярная литература. Г. Кестен считал данное явление «программой» искусства Веймара: «Искусство должно снова стать ремеслом ...продукт, который, как и любой другой, соответствует нуждам потребителей, что отражает скорость и

мобильность нашего существования; продукт, который используется обычно в тот же день, в который он появился» [Kesten, 1929, с. 152].

Представители «новой деловитости» считали прозу наиболее открытым для экспериментов родом литературы. Наиболее часто использовались роман, репортаж, документация, предметное сообщение, временной роман, монтаж, «лирика употребления». Повествование в произведениях, относящихся к направлению «новой деловитости», было обусловлено философскими, историческими, социологическими и психологическими аспектами.

Рост городов, опыт городской жизни, индустриализация, безработица, условия жизни, рабочие будни – все это были центральные аспекты «новой деловитости». Дж. Уиллет утверждал, что «Веймарская культура была культурой горожан»: «...в 1920-е годы концепция “большого города” и “асфальтной литературы”⁹ была доминирующей во всех сферах искусства...» [Willett, 1984, с. 111].

После окончания Первой мировой войны в Веймарской республике произошел отказ от какой-либо общенациональной идеи, что привело в итоге к пересмотру концепции литературы, переходу с «внешнего» на «внутренний» мир персонажа. Героями работ, относящихся к «новой деловитости», часто являлись служащие, которые находились под угрозой безработицы и пытались противостоять этому. Наряду с тематическими комплексами такие тематики, как «крупный город», «индустрия» и «безработица» важную роль играли описания событий, связанных с войной. И именно в этой области наиболее значительным примером является роман Ремарка «На Западном фронте без перемен».

Спустя десять лет с момента окончания войны в Германии случилось то, что Слотердаик называет «милитаристской ностальгией». Понятие «фронта» стало синонимом слова «однозначность» [Слотердаик, 2009, с. 619]. «Ясные отношения» времен войны (ужасы которой уходят на второй план) находят свое отражение в многочисленных произведениях, так или иначе связанных с

⁹ Условное понятие, обозначающее художественное произведение, сюжет и идейное содержание которого тесно связаны с городской культурой.

описанием фронта (произведения Ренна, Ремарка, Цвейга, Глезера, Вринга, Шаувеккера и др.).

«Правые» писатели изображали фронт как однозначный «классификатор», позволяющий обозначать людей как чужих либо своих. Солдат – преисполнен героизма, храбр, тверд, с достоинством несет службу, в то время как чиновник (или политик) – хитер, труслив и изворотлив. На фронте проблема самоидентификации утрачивала свою актуальность, а в период Веймара самоидентификация вновь становилась необходимой. Это нивелировало саму ценность «мира» как такового.

В романе «Солдат Зурен» (1928) Г. Вринг воспроизводит внутренний монолог солдата, который едет на поезде на фронт и вскоре должен будет вступить в бой. Вринг выстраивает оппозицию военному фронту – «моральный фронт», обращаясь, таким образом, к понятию, которое позже в психоанализе будет называться «сверх-Я» [Вринг, 1930].

Подводя итог в рассмотрении исторической и культурной ситуации Веймарской республики, необходимо сделать несколько общих замечаний.

Несмотря на экономические, социальные и политические потрясения этого периода, Германия испытывала культурный «рассвет», выразившийся как в появлении множества новых направлений в искусстве, так и в экспериментах во всех областях творчества.

Литература становится по-настоящему массовым явлением в связи со стратегией таких издательств, как «Ullstein». Вместе с тем удешевление производства книг приводит к появлению тривиальной литературы – массовой беллетристики, и литература отчасти становится прибыльным товаром, и лишь затем – искусством.

Бум милитаристской литературы 1928–1929 годов стал результатом экономического кризиса и социальных потрясений конца десятилетия. «Это были... тексты-оправдания: генералы и офицеры превозносили войну, превозносили героизм немецкого солдата. Особенно популярны были “отчеты” таких авторов, как Рихтхофен и Люкнер» [Müller, 1986, с. 20].

Стремление выявить корни социальных потрясений нашло свое отражение в литературе в виде многочисленных военных и антивоенных работ, в той или иной форме повествующих о фронтовом товариществе, ходе войны и ее последствиях. К концу 1920-х годов стали появляться романы, критикующие войну, ее ужасы и последствия – такие, как роман «Споры о сержанте Грише» А. Цвейга и роман «Война» Л. Ренна. Была сформирована *тенденция*, которой и воспользовался издательский дом «Ullstein».

Таким образом, «новая деловитость», экспрессионизм и дада оказали непосредственное влияние на творчество многих авторов, в том числе Ремарка.

Большинство деятелей искусства Веймара были так или иначе вовлечены в политическую жизнь страны этого периода. Однако прямая связь между ранними работами Ремарка и политикой отсутствует. В чем же состоит причина, по которой писатель (как и многие деятели искусства Веймара) не участвовал в политической жизни Веймарской республики и, более того, старался дистанцироваться в своем творчестве от прямых оценочных суждений о происходящем в стране?

Карьера журналиста стала для Ремарка «платформой» его будущей писательской деятельности. Работодатель Ремарка (на время написания романа «На Западном фронте без перемен») был подконтролен пронационалистскому концерну, который в любом случае не позволил бы писателю высказать те суждения, которые появятся в его позднем творчестве.

В статье «Тенденциозны ли мои книги?» (1931–1932) Ремарк пишет следующее: «На вопрос о том, преследовал ли я своей книгой “На Западном фронте без перемен” какую-либо конкретную цель, могу откровенно сказать, что мои воспоминания о масштабной войне просто отражают то, что видел и пережил я сам, как и миллионы моих товарищей, на протяжении пяти лет этой кровавой бойни» [Ремарк, 2010, с. 122].

После запрета фильма «На Западном фронте без перемен» в газете «Angriff» (1930) были опубликованы следующие строки из переписки: «Глубокоуважаемый господин доктор (Геббельс)! Если вам не удастся снять с показа постыдную ленту “На Западном фронте без перемен”, весь ваш национал-социализм перестанет мне

внушать всякое уважение. С совершенным почтением, И.Х., фронтовая медсестра». – Ответ: «Глубокоуважаемая фрау Х.! Нам таки удалось. Д-р Геббельс» [Ремарк, 2010, с. 71].

Как и в случае с произведениями большинства немецких авторов периода Веймара, книги Ремарка были сожжены в 1933 году. Основным критерием выбора авторов, чьи книги предавались сожжению, было осуждение ими нацистского режима. Однако в случае с Ремарком формальная причина была иной (ведь писатель ввиду своей аполитичности публично не участвовал в какой-либо оценке деятельности партии Гитлера, по крайней мере, до своей эмиграции в 1931 году). Так, несмотря на аполитичность романа, он подвергался критике и со стороны правых сил (за «клевету на немецкого солдата»), и со стороны левых (за низведение войны до «тривиальной авантюры») [Ремарк, 2010, с. 70].

Ремарк оказался в сложном положении. С одной стороны, писатель не хотел каким-либо образом зависеть от политической конъюнктуры, и поэтому практически не комментировал нападки со стороны противников его романа. С другой – тот факт, что суть этих нападок сводилась к политической ситуации вокруг романа, привел фактически к полному игнорированию его литературно-эстетических достоинств.

К. Осецкий, редактор «Die Weltbühne», высказался об этой ситуации следующим образом: «Ремарк проявил тонкий вкус, избежав преходящей суетной славы, неизбежно сопутствующей подобному успеху. Роковым оказалось то обстоятельство, что он уклонился от борьбы, которая стала неизбежным следствием читательского успеха романа... Позиция, которая может стать уделом независимого безмятежного литератора...» [Ремарк, 2010, с. 72].

Ремарк смог отстоять свою позицию аполитичного писателя, и в определенной степени оказаться вне политического противостояния вокруг романа «На Западном фронте без перемен». Вместе с тем практически полное отсутствие комментариев и критических высказываний о поэтике его произведений создавали образ Ремарка – автора тривиальной литературы, ставшего популярным за счет успешной рекламной кампании.

1.2. Детство и юность Ремарка

Отсутствие «корней» – повторяющийся мотив в творчестве писателя. В связи с этим представляется необходимым кратко рассмотреть биографические аспекты периода детства и юности Ремарка в контексте формирования его личности.

Особенностью поэтики творчества Ремарка является высокая степень автобиографичности абсолютного большинства его произведений. Особенно это относится к ранним романам, в которых жизненный путь, эмоции и переживания показаны сквозь призму художественного текста. Утверждение о том, что творчество писателя является в большей степени автобиографическим, напрямую соотносится с вопросом: насколько велико соотношение «fact» и «fiction» в его творчестве? Данная проблема требует краткого анализа теоретического аспекта автобиографичности как таковой.

Проблема соотношения автобиографического начала и художественного вымысла является актуальной для современного литературоведения. М. Бахтин, В. Шмид, В. Виноградов, Д. Хиллман, Д. Фридман, Д. Комбс и другие исследовали «образ автора», концепт «абстрактного автора», а также развитие автобиографического нарратива.

Рассматривая сходство художественной литературы и историографии, представляется возможным обозначить проблему соотношения между «вымыслом» (художественной литературой, «fiction») и «фактом» (журналистикой и биографией, «fact»).

Генетически роман как литературный жанр связан с историографией, но в процессе эволюции граница между «fiction» и «fact» смещается. Термин «автофикция», созданный в 1977 году С. Дубровским для обозначения жанра его собственной работы «Сын», находится между фикцией и автобиографией. Так, автор, протагонист и нарратор представляют собой одну личность. Ф. Гаспарини приводит следующее определение *автофикции*: «Автобиографический и литературный текст, отличающийся многочисленными словесными достоинствами, новизной формы, сложностью повествования, фрагментацией,

отстраненностью от личности автора, разнородностью и автокомментариями, которые постоянно поднимают проблему взаимоотношения литературного произведения и жизненного опыта» [McDonough, 2011, с. 14]. Гаспарини предполагает, что само наличие дефиниции термина «автофикция» – уже основание для того, чтобы она могла занять место среди признанных жанров литературы.

Приемы, которые Дубровский использует для трансформации фактов биографии в художественный вымысел, отчасти напоминают те, которые использует Ремарк в романе «На Западном фронте без перемен». Прежде всего, следует отметить, что в чисто фикциональной структуре произведения можно встретить совершенно реальные (иногда вообще переданные дословно) эпизоды из жизни автора. Описание некоторых пространств в романе (особенно связанных с Оснабрюком) может быть с легкостью обнаружено в дневниковых записях автора. Особенностью антивоенного романа является также то, что Ремарк, взяв за основу некоторые факты своей биографии, использует их как элементы художественного повествования. Вместе с тем, если рассматривать автофикцию в романе «На Западном фронте без перемен» не только на фактическом, но и на смысловом уровне, становится очевидным, что масштаб использования фактов собственной биографии в его творчестве по-настоящему велик.

Упоминания дальнего родственника писателя с однозначно французской фамилией Туссен-Ремарк встречаются в летописях городов Аахен и Экс-ла-Шапель. Нет никаких подтвержденных данных, когда и почему произошел переезд в Германию; приблизительно за сто лет до рождения Эриха его предки окончательно ассимилировались в стране.

Отец писателя родился в Кайзерверте на Рейне в 1867 году, прошел долгий путь, прежде чем стал профессиональным переплетчиком. Некоторую информацию о нем можно найти в воспоминаниях оснабрюкского писателя Й. Шпратте: «Петер Ремарк был... переплетчиком с Хакенштрассе. Он был среднего роста, крепок и молчалив. Каждый, кто общался с ним по работе, удивлялся высокому уровню его компетентности, усердию и степени

ответственности. Его коллегам, окружению и девушкам было с ним нелегко» [Baumer, 1984, с. 21–22].

Наиболее известный факт о матери Ремарка – ее слабое здоровье. Анна Мария много болела в детстве, в дальнейшем ее здоровье было еще более подорвано рождением сына, появившегося на свет в первые месяцы брака и умершего в возрасте шести лет, когда Эриху было три года.

Ремарк в большей мере был привязан к матери, чем к отцу. В романе «На Западном фронте без перемен» встречаются такие строки: «Мой дорогой мальчик, – говорит мать тихо. – Мы никогда не были близки в семье, и это характерно для бедных людей, которые вынуждены много работать и у которых много других забот. У них нет времени показывать то, что и без того понятно. Когда моя мать обращается ко мне “дорогой мальчик” – это настолько много, что другие люди не могут выразить это иначе» [Baumer, 1984, с. 22].

На момент смерти Анны 31 июля 1917 года Ремарк находился в госпитале в Дуйсбурге. 26 сентября 1917 года он написал следующие строки своему другу: «Прости мне мое долгое молчание... Моя мама умерла, я был в Оснабрюке, и мне было совсем не до писем» [Remarque, 1998a, с. 21].

В первые четыре года жизни Эриха семья сменила не менее пяти адресов на Янштрассе, причем дважды проживала (с небольшим интервалом) в одной и той же квартире.

Позднее Ремарк вспоминал о Янштрассе с ностальгией – как о детском рае, таинственном саде, в котором он проводил время со своим другом, Хансом-Гердом Рабе. В романе «На Западном фронте без перемен» он упоминает это место: «На окраине нашего города, среди лугов, над ручьем возвышался ряд старых тополей. Они были видны издалека, и хотя стояли только в один ряд, их называли Тополевой аллеей. Они полюбились нам, когда мы были еще детьми, нас почему-то влекло к ним, мы проводили возле них целые дни и слушали их тихий шелест. Мы сидели под ними на берегу, свесив ноги в светлые, торопливые волны ручья. Свежий запах воды и мелодия ветра в ветвях тополей безраздельно владели нашим воображением. Мы очень любили их, и у меня до сих пор сильнее

бьется сердце, когда порой передо мной промелькнут видения тех дней» [Ремарк, 2008а, с. 43].

Основными увлечениями Ремарка-подростка были рыбная ловля в городском канале, а также коллекционирование марок и бабочек – этими же хобби писатель наделяет многих своих персонажей (в частности, в романе «Возвращение»).

В 1904 году, когда Ремарку было шесть лет, он был принят в соборную школу, а затем, четыре года спустя, переведен в Йоханнесшуле, учебное заведение, располагавшееся в монументальном готическом здании XIII века.

Одиночество, сквозной мотив жизни и творчества Ремарка, берет свое начало в хроническом непостоянстве места жительства его семьи. Финансовые затруднения заставляли семью Ремарков переселяться из одного дома в другой. Одиночество было одним из основных факторов, оказавших существенное влияние на формирование личности писателя.

Предоставленный самому себе, Эрих обнаруживает в себе любовь и талант к музыке. Как и в большинстве семей того времени, у Ремарков было пианино; Эрих тратит много времени на то, чтобы научиться играть на нем, и всерьез рассчитывает на то, чтобы выучиться профессии пианиста. В Йоханнесшуле Ремарк присоединился к церковному хору, что еще более развило в нем любовь к музыке.

Близкий школьный друг Эриха, Кристен Крэнзбюхлер, увековеченный как Кеммерих в романе «На Западном фронте без перемен», вспоминал его как «всегда лучшего в классе». В школе Ремарк был самоуверен, подвергал сомнению высказывания преподавателей, мог устроить спор в классной комнате.

К тому времени, когда Эрих покинул Йоханнесшуле, в нем развилась страсть к литературе. В возрасте четырнадцати лет он читал Достоевского, Гете, Джека Лондона и Томаса Манна, а особенно восхищался Германом Гессе, чрезвычайно модным тогда автором.

Ради своей матери Эрих выбрал стезю школьного учителя. В романе «Черный обелиск» можно прочесть автобиографические комментарии нарратора:

«Затем произошла катастрофа, и я стал, в конце концов, школьным учителем: это было желанием моей больной матери, и я обещал ей, когда она умирала, что его выполню» [Remarque, 1971, с. 33].

В 1912 году четырнадцатилетний Ремарк поступил в подготовительную школу для учителей-практикантов, которая размещалась неподалеку от рыночной площади, в самом сердце старого города; здесь он проучился в течение трех лет.

Ремарк любил бросать вызов и спорить с главой школы, ректором Кортэхусом, который получил прозвище «мясник»; в романе «На Западном фронте без перемен» ректор появляется в образе Канторека: «Канторек, строгий маленький человечек в сером сюртуке, с острым, как мышьяная мордочка, личиком, был у нас классным наставником. Он был примерно такого же роста, что и унтер-офицер Химмельштос, “гроза Клостерберга”» [Ремарк, 2008а, с. 5].

В подготовительной школе Эрих получил прозвище «Schmierer» (буквально – «липкая грязь», в переносном значении – «бродячая труппа», «балаган»); именно так он подписывал письма с фронта школьным друзьям.

Поскольку семья Ремарка постоянно испытывала финансовые трудности, Эрих начал зарабатывать самостоятельно, давая уроки игры на фортепиано. Заработанные деньги он тратил на книги, и они были его гордостью. В романе «На Западном фронте без перемен» Пауль Боймер говорит о книгах следующее: «Книги я покупал постепенно, на те деньги, что зарабатывал репетиторством. Многие из них куплены у букиниста, например все классики, – по одной марке и двадцать пфеннигов за том, – в жестком матерчатом переплете синего цвета. Я покупал их полностью, – ведь я был солидный любитель, избранные произведения внушали мне недоверие, – а вдруг издатели не сумели отобрать самое лучшее? Поэтому я покупал только полные собрания сочинений» [Ремарк, 2008а, с. 61].

Ремарк зачитывался Шопенгауэром, Ницше и Стендалем. Любимым поэтом Эриха был Райнер Мария Рильке, в его лирической интерпретации человеческих эмоций Ремарк видел отражение собственного характера.

В то же самое время Ремарк присоединяется к молодежному корпусу Оснабрюка – милитаристскому движению, которое занималось военными играми;

все молодые люди в это время были обязаны регистрироваться в одной из таких организаций.

1916 год – время выхода первой публикации Эриха Пауля Ремарка, «О радостях и тяготах югендвера», опубликованной в оснабрюкской газете «Heimatfreund». Работа представляет собой краткое изложение деятельности милитаристской организации; повествование по своему стилю напоминает приключенческий рассказ. То, что автор одного из самых известных антивоенных романов дебютировал в литературе с докладом об опыте милитаризованного молодежного ополчения, придает особую пикантность его биографии (что было, в свою очередь, отмечено многими критиками с иронией).

В августе 1914 года Европа начала подготовку к войне. Германия была охвачена бумом патриотизма. В интервью 1930 года Ремарк дает оценку тем событиям: «Тогда я был переполнен энтузиазмом и оживлен, как и все молодые немцы, сильным чувством патриотизма... мы боролись за спасение мира и спасение цивилизации. Но впоследствии... впоследствии! война была слишком ужасной и слишком долгой, чтобы я не научился думать иначе...» [Tims, 2003, с. 7–8].

Сильные эмоции, связанные с всеобщим патриотизмом, тем не менее, не вдохновили его немедленно завербоваться в армию (что сделали к тому времени несколько его одноклассников). Однако в 1916 году Ремарк все-таки покинул родной Оснабрюк – в качестве призванного он был отправлен на Западный фронт.

1.3. Первый опыт большой прозы: роман «Приют грез»

Роман «Приют грез» – первый опыт Ремарка в большой прозе. Вместе с тем в художественном и литературном плане «Приют грез» опирается на написанные автором небольшие рассказы и эссе, а также на лирику.

Прежде чем начать рассмотрение романа «Приют грез», представляется необходимым указать используемый в работе терминологический аппарат.

Для рассмотрения особенностей поэтики необходимо обозначить проблему пространства и времени в литературе. В настоящей работе предлагается использовать следующие определения:

Пространство: «Конструктивная категория в литературном отражении действительности, служит изображению фона событий. Может выступать <проявляться> разными способами, быть обозначенным или не обозначенным, подробно охарактеризованным или подразумеваемым, ограниченным до единственного места или <представленным> в широком диапазоне охвата и взаимоотношений между выделенными частями, что связано так же с литературным родом или разновидностью, как и с постулатами поэтики» [Sierotwiński, 1966, с. 55].

Время: «Конструктивная категория в литературном произведении, которая может быть обсуждена с разных точек зрения и выступать с неодинаковой степенью важности. Категория времени связана с литературным родом... Время, изображенное в произведении, имеет границы протяжения, которые могут быть более или менее определенными (напр., охватывать день, год, несколько лет, века) и обозначенными или не обозначенными по отношению к историческому времени» [Sierotwiński, 1966, с. 55]. Вместе с тем необходимо отметить отличие *знания о времени* от *времени знания*: «...знание о времени, принадлежащее рассказчику (и нам), будет неизбежно отличаться и даже противостоять *времени знания* внутри этих ситуаций» [Пятигорский, 1996, с. 205].

Хронотоп: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть *хронотопом* (что означает в дословном переводе – «времяпространство») <...>. В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и примет характеризуется художественный хронотоп» [Бахтин, 1975b, с. 235].

Пространство и время – это формы, которые выражают некоторые «способы координации материальных объектов и их состояний» [Шихобалов, 1997]. Наличие у пространства и времени одного и того же содержания (движущейся материи) позволяет сделать заключение о взаимосвязи между ними и о невозможности их раздельного существования. В связи с этим в настоящей работе также используется термин «пространство-время» (либо «хронотоп»).

Пространство-время – физическая модель, дополняющая пространство временным измерением и, таким образом, создающая новую теоретико-физическую конструкцию, которая называется пространственно-временным континуумом.

«Физическое» пространство и время поддаются исчислению и конкретизации, в то время как пространство художественного произведения является «пространством в пространстве», метапространством, проекцией авторского замысла на сознание читателя.

Художественное пространство и художественное время являются неотъемлемым свойством любого произведения искусства – в литературе, театре, музыке и т.д. Они также являются и «организационными центрами» событий, описываемых автором. Ю.М. Лотман особо подчеркивал, что «художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке пространственных представлений» [Лотман, 1988, с. 252]. Вместе с тем Лотман писал и о том, что модели мира также обладают пространственными характеристиками на основе оппозиций. Так, оппозиция «свое – чужое» активно используется Ремарком (напр., в романе «На Западном фронте без перемен» явно выражена оппозиция «фронтные товарищи – весь мир»).

Литературное произведение – совокупность большого числа элементов, неразрывно связанных между собой, таких как система образов, пейзаж, композиция, мир вещей и т.д. Д. Лихачев, выделяя те характеристики, которые «необходимо учитывать при анализе художественного мира произведения», отмечает, что любое художественное произведение имеет свое пространство, и его границы зависят от творческой воли писателя и непосредственно от

потребностей и конструкции самого произведения (иначе говоря, внутренний мир произведения определяет объем используемого пространства) [Лихачев, 1968, с. 76]. При анализе свойств пространства необходимо многогранное изучение проблемы. Корректное описание пространства возможно при обращении к принципу «дополнительности» [Бор, 1960, с. 87].

В большинстве случаев можно говорить о том, что время имеет физические характеристики: «...может идти быстро или медленно, прерывисто или непрерывно, интенсивно наполняться событиями или течь лениво и оставаться “пустым”, редко “населенным” событиями...» [Лихачев, 1968, с. 76].

С точки зрения Б.А. Успенского, позиция повествователя (наблюдателя) может совпадать либо не совпадать с позицией какого-либо персонажа произведения [Успенский, 2000, с. 80]. В случае совпадения речь идет о совмещенном пространстве повествователя и героя. Аналогичным образом может быть определена и временная точка отсчета. Таким образом, пространство и время имеют двунаправленную взаимосвязь: пространство измеряется временем, приметы времени раскрываются в пространстве.

По М. Бахтину, «Хронотоп в литературе имеет существенное *жанровое* значение...» [Бахтин, 1975а, с. 234], и это утверждение позволяет конкретизировать достаточно многозначное понятие жанра как такового. Каждый писатель осмысляет его по-своему, наделяя особыми характеристиками, так или иначе отражающими его мировоззрение.

Бахтин отмечает, что время является «ведущим началом в хронотопе» [Бахтин, 1975а, с. 234]. Сюжетное время, выполняющее функцию замедлителя и ускорителя повествования, можно охарактеризовать последовательностью, скоростью; различной ориентацией относительно фабульного времени.

Пространство и время можно представить как взаимосвязанные координаты единого четырехмерного континуума, зависимые содержательно от описываемой ими реальности: «Сюжет литературных произведений обычно развивается в пределах определенного локального континуума. Наивное читательское восприятие стремится отождествить его с локальной отнесенностью эпизодов к

реальному пространству <...>. Переключение в другой жанр изменяет “площадку” художественного пространства...» [Лотман, 1970, с. 251].

Художественное пространство можно охарактеризовать как свойственную произведению искусства взаимосвязь его содержательных частей, придающую произведению искусства некое особое внутреннее единство, как способствующую его превращению в некое эстетическое явление (подробнее см. [Бахтин, 1975a]).

Так, сходство хронотопа и анализ эволюции системы персонажей позволяет найти точки соприкосновения, связывающие романы «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение», а также выделить художественные особенности их реализации в сюжете произведений. Поскольку понятие сюжета является синтагматическим, оно непосредственно связано с переживанием времени. Отсюда можно выделить две формы событий, напрямую связанных с переживанием времени: циклические и линейные [Лотман, 1970, с. 206]. Тексты, которые создаются исключительно по законам циклического времени, не являются сюжетными (с позиций современного взгляда на это понятие), описание современным языком категорий затруднено. Их особенностью является отсутствие категорий начала и конца (человеческая жизнь – не отрезок, а цикл). Другой особенностью является отождествление всех персонажей, т.е. циклы «рождение – смерть», «лето – зима» интерпретируются как взаимно гомеоморфные [Лотман, 1970, с. 207]; при этом элементы цикла являются тождественными, что не воспринимается как метафора.

Обращаясь к поэтике произведений Ремарка, необходимо поставить вопрос о соотношении пространства и текста. В.Н. Топоров утверждал: «...текст входит наряду с другими фактами во множество, понимаемое как пространство... и пространство наряду с другими видами текстов образует множество, понимаемое как текст» [Топоров, 1983, с. 227].

П. Флоренский, рассуждая о перспективе изображения пространства, выделяет следующие предпосылки художника-перспективиста: пространство реального мира – эвклидово; главенствующей является точка зрения

«оптического центра... правого глаза», эта точка неизменна; мир недвижим и неизменен, исключены все психофизиологические акты зрения¹⁰.

С точки зрения Лотмана, «Художественное пространство может быть точечным, линейным, плоскостным или объемным. Второе и третье могут иметь также горизонтальную или вертикальную направленность. Линейное пространство может включать или не включать в себя понятие направленности» [Лотман, 1988, с. 252].

Сюжет произведения, таким образом, может быть представлен как «траектория пространственных перемещений героя» [Неклюдов, 1966, с. 42]. Внешне линейное пространство траектории не является таковым, поскольку каждая отдельная точка этой траектории не предсказывает появление последующей точки.

В процессе изучения романов Ремарка появляются некоторые трудности в определении жанровых особенностей, вызванные, прежде всего, спецификой жанра романа XX века и особой тематикой произведений. В решении данной проблемы существенную роль может сыграть анализ взаимосвязи пространственно-временных отношений.

Под термином «литературные жанры» сегодня понимаются группы литературных произведений, которые объединены совокупностью содержательных и формальных свойств (в отличие от литературных форм, выделение которых основано только на формальных признаках). Р. Аллен отмечал: «На протяжении большей части последних 2000 лет исследовались в основном номинологические и типологические функции жанра. То есть было принято в качестве своей основной задачи разделение мира литературы на типы и наименование из этих типов...» [Allen, 1989, с. 44].

С точки зрения жанра наибольший интерес представляют именно произведения XX–XXI веков, поскольку жанровая составляющая в этот период не является фиксированной, а динамически изменяется в зависимости от окружения

¹⁰ Подробнее см.: Флоренский П.А. Обратная перспектива / Имена: Сочинения. М.: Эксмо, 2006. С. 74–76.

и интенций автора. Вместе с тем «каждый этап “жизни” жанр вбирает в себя приметы эпохи и какие-то уже сложившиеся элементы прежних жанров» [Громов, 2004, с. 42]. Для романного творчества эта проблема наиболее ярко выражена (учитывая сложную структуру романа и использование в контексте романа других жанровых парадигм).

Таким образом, современный роман является *синтетическим жанром*: «ни один роман не покрывается только одним термином» [Грифцов, 1927, с. 143]. Некоторые литературоведы, такие как Л. Фидлер и Х. Кабли, и вовсе провозглашали «смерть» романа как жанра либо прогнозировали опасность его исчезновения ([Fidler, 1968, с. 10], [Kubly, 1964, с. 14]). Однако очевидно, что зрелость жанра романа, одним из показателей которой как раз и является его синтетичность, не говорит о прекращении существования жанра романа как такового ([Лейдерман, 1982, с. 83]).

Жанр можно определить как «категорию или тип художественных произведений, имеющих особую форму, технику или содержание» [Shaw, 1972, с. 172]. Категория жанра и «жанровость» как таковая подвержена изменениям и, прежде всего, обусловлена исторически ([Аверинцев, 1986, с. 105]), но именно благодаря анализу пространства и времени можно определить внутренние предпосылки жанра произведения.

Переходя к анализу романа «Приют грез», необходимо, прежде всего, отметить, что опубликованная работа имела подзаголовок «Ein Künstlerroman» («Роман о жизни и формировании художника»), книга вышла в серии «Bücherei der Schönheit» («Библиотека красоты»); тематика красоты является ключевой в романе.

Большинство произведений Ремарка так или иначе включены в исторический контекст XX века. К роману «Приют грез» это относится в наименьшей степени, но вместе с тем роман является автобиографическим.

Ремарк стал участником небольшой группы единомышленников, которая стремилась «улучшить хаотический мир через искусство и природу». В группе было шесть человек; помимо Ремарка и Херстемайера, неформального лидера

группы, в ней участвовали Фридрих Фордемберге, Рудольф Коттман, Паула Спенкер и Эрика Хаазе.

Фриц Херстемайер родился 28 февраля 1882 года в окрестностях Оснабрюка. Он получил художественное образование в Берлине, но позднее, из-за заболевания туберкулезом, вернулся в Оснабрюк и поселился в небольшой квартире при мебельной мастерской брата.

Херстемайер зарабатывал на жизнь продажей натюрмортов и почтовых открыток, сделанных на их основе. Наряду с живописью Фриц также занимался фотографией и поэзией. Стихотворения Херстемайера публиковались в ежедневной газете «Osnabrücker Zeitung» и дрезденском журнале «Schönheit».

В своем завещании, написанном в 1914 году, за четыре года до смерти, Херстемайер заявил: «Я с радостью ухожу; мир злился на меня, так как я не мог быть хорош для него. Больному не место среди здоровых; он дает и вечно терпит убыток; он должен рано кончать с собой или должен быть рано убит. Вероятно, однажды я вернусь здоровым, лучшим человеком, и буду наполнен тем, что было предсказано мне сейчас, и за что я должен был жить и страдать: правда, справедливость и красота» [Schneider, 1998, с. 564].

Друзья отзывались о Херстемайере как о чувствительном, великодушном и скромном человеке. Вегетарианский образ жизни и внутренняя замкнутость художника делали его аутсайдером в обществе.

Все это заинтересовало молодого Ремарка, когда он познакомился с Херстемайером в 1915 году. В интервью с В. Шерпом для кельнской газеты (от 26 ноября 1929 года) он говорил следующее: «Ни дома, ни в школе я не находил понимания моей мечты о жизни вне моего круга, или моих попыток ориентироваться на книги. Нельзя было представлять себе никакого другого будущего, чем, вероятно, будущее начальника почтового отделения, преподавателя или аптекаря» [Schneider, 1998, с. 565].

Херстемайер стал для впечатлительного молодого студента наставником; он выступал в роли отца, оказывал ему поддержку, уважал его внутренние качества —

все то, чего Ремарк не получал от собственного отца. Любовь Херстемайера к природе и «нежный гуманизм» нашли свое отражение в мировоззрении Эриха.

Встречи, проходившие в доме на Либигштрассе, оказали глубокое влияние на философское и эстетическое развитие Эриха. Маленькая квартира Херстемайера – благодаря роману Ремарка названная впоследствии «логово грез» – стала ежедневным местом встреч для Ремарка и других молодых людей из Оснабрюка. Они вместе музицировали, читали стихотворения и слушали представления «дяди Фрица» (так Херстемайера называли его юные друзья) о жизни, красоте и искусстве.

Как минимум три человека, посещавших собрания в «логове», стали позднее известными и успешными деятелями искусства – Эрпенбек, Фордемберге и Ремарк.

Фрицу Эрпенбеку Херстемайер советовал заняться живописью, что отвергалось отцом юноши как «слишком невыгодное» предприятие. С 1912 года Эрпенбек работал статистом при оснабрюкском городском театре. После добровольного участия в войне он стал актером и сценаристом. Эрпенбек и его жена Хедда Циннере в 1933 году эмигрировали через Чехословакию в СССР, и вернулись в Восточную Германию только после окончания войны. В ГДР Эрпенбек работал сначала актером и сценаристом, позже он стал известен как успешный автор детективных романов.

О Фридрихе Фордемберге известно, что он работал художником-декоратором в городском театре Оснабрюка, затем, в 1922 году, – художником в Кельне, где он изучал изобразительные искусства, а с 1959 года – директором кельнских заводских профессиональных школ. Таким образом, оба молодых человека достигли определенных высот в своей профессии, и их наставник сыграл в этом не последнюю роль.

6 марта 1918 года Фриц Херстемайер умер. В 1920 году, через два года после его смерти, вышел в свет роман «Приют грез». Книга посвящена «памяти Фрица Херстемайера и Люсиль Дитрих». Смерть Херстемайера стала для Ремарка

главной причиной возобновления работы над первым романом (а для персонажа, Эрнста Винтера, смерть Шрамма стала причиной его внутреннего возрождения).

В августе 1918 года, в военном госпитале Дуйсбурга, Ремарк упомянул Херстемайера в своем дневнике: «Фриц, единственный, которому я мог бы показывать мою душу без обмана! Единственный, кто размышлял со мной над загадками моего бытия! Ты мертв. Бесславно и бесполезно было бы жаловаться на тебя за это. <...> Жизнь не стоит жизни: тем не менее! – Жизнь!» [Remarque, 1998a, с. 246]. Смерть Херстемайера означала для Ремарка невозможность возвращения в мир его молодости.

13 октября 1918 года Ремарк писал: «Теперь – мир! Но большой радости от этого мы не испытываем. Привыкли, пожалуй, уже к войне. Он также был причиной смерти, как и все другие болезни. Несколько хуже, чем туберкулез. У меня также нет подлинного мира – я не знаю почему. Я уже свыкся с мыслью находиться все время в поле. Теперь я сержусь, что ничего нет. Теперь, кто знает, может, все еще будет. Тогда я тоже буду радоваться мирному времени. И у меня есть также забота перед нею: все так иначе, Фриц мертв, ни к кому нет настоящей близости – все скошено, отложено, разбито – так теперь начинается заново жизнь, которую когда-то покинул с ясностью и полнотой счастья» [Schneider, 1998, с. 568].

На похоронах Херстемайера Ремарк встретил Эрику, знакомую ему по «логову». Эта встреча становится началом их отношений. Именно Эрика побуждает Ремарка отказаться от алкоголя и вернуться к писательской деятельности. С 1918 года начали выходить первые публикации Ремарка, он всерьез стал рассчитывать на успех как поэт.

Для своего романа Ремарк не выбирает наиболее часто используемую им в период зрелого творчества форму повествования от первого лица. Важность выбора автором формы повествования подчеркивает Г. Кайзер: «В отдельных историях, рассказываемых ролевым повествователем, обычно бывает так, что рассказчик передает события как пережитые им самим. Эту форму в литературоведении принято называть “Ich-Erzählung”. Ее противоположностью

является “Er-Erzählung”, в котором автор или фиктивный повествователь не находится в положении участника событий. В качестве третьей возможности повествовательной формы выделяют обычно эпистолярную форму, в которой роль повествователя делят между собой одновременно многие персонажи...» [Kayser, 1961, с. 311–312]¹¹. Выбор формы повествования от первого лица подчеркивает намеренную дистанцированность автора от текста.

Мотив наставника, появляющийся в более поздних произведениях (Катчинский, Штайнер и Полман в романах «На Западном фронте без перемен», «Возлюби ближнего своего» и «Время жить и время умирать» соответственно) берет свое начало в образе Херстемайера, созданном Ремарком в романе «Приют грез». (Во второй главе настоящей работы, где пойдет речь о романе «На Западном фронте без перемен», об образе Катчинского будет сказано подробнее.)

Ранние произведения Ремарка – «Час освобождения», «Женщина с золотыми глазами», «В дни юности», «Природа и искусство», а также ряд неопубликованных при жизни писателя рассказов («Ноябрьский туман» и др.) входят в контекст первого романа – «Приют грез».

«Ноябрьский туман» – небольшой рассказ, написанный в 1920–1921 годах. Работа содержит эпиграф: «*Ecrit en douleur a la plus haute altitude, la comtesse Manont longtemps morte*»¹². «Манон» – наиболее популярная и, безусловно, самая успешная опера Массне, музыка к которой стала символом музыкальных вкусов «прекрасной эпохи» 1870–1914 годов. Используя данный эпиграф, Ремарк обозначает тематику рассказа как своеобразный некролог о «прекрасной эпохе».

Тексты стихотворений и первый роман Ремарка были опубликованы в дрезденском журнале «Schönheit». Этот «украшенный иллюстрациями журнал об искусстве и жизни», как гласила подпись к изданию, возник в 1903 году как часть «движения преобразования жизни».

В 1974 году А. Крекер писал о «Schönheit» следующее: «Смесь из романтического антикапитализма, жизненного, реформаторского, свободного

¹¹ Ich-Erzählung – повествование от первого лица; Er-Erzählung – повествование от третьего лица.

¹² «Писано с душевной скорбью в память об ее светлости давно почившей графине Манон» (пер. с фр.).

культы тела, религиозно-прочувствованного увлечения природой – с одной стороны; германской религиозной скалы союзов, немецко-национальной идеологии господства фашистского толка и агрессивной расовой политики – с другой» [Remarque, 1998b, с. 492]. Выбор этого по меньшей мере спорного печатного издания для публикации однозначно обусловлен дружбой с Херстемайером. Однако сотрудничество с журналом оказалось успешным для начинающего поэта и писателя, поскольку допускалась публикация не слишком удачных с художественной точки зрения произведений молодого автора.

«Приют грез» был задуман как своеобразная дань уважения Херстемайеру. Художник появляется в романе в качестве центральной фигуры – Фрица Шрамма; несколько стихотворений, прочитанных им, принадлежат непосредственно Херстемайеру. За большинством персонажей романа скрываются люди, с которыми Ремарк был знаком лично; один из них даже написал Ремарку письмо в 1968 году, представившись персонажем романа.

Вероятно, основная часть романа была написана в 1919 году, когда Ремарк начал работать школьным учителем в Лоне. «Приют грез» в большей степени, чем все последующие произведения, связан с эпизодами из его жизни, и порой упоминается в его письмах и дневниках. Например, в сатирическом постскриптуме к письму своему другу детства Хансу-Герду Рабе (в феврале 1929 года, на пике успеха романа «На Западном фронте без перемен») Ремарк упоминает роман «Приют грез»: «die Wiederaufwärmung der Traumbude» («повторный разогрев, нагнетание “Приюта грез”») [Remarque, 1998a, с. 73].

Какое-то время роман находился в свободной продаже. Читатели негативно оценили его, прежде всего из-за излишней сентиментальности. В начале 1920-х годов в Германии были популярны эротические новеллы и детективы; роман о несчастной любви был обречен на неудачу. Слабый уровень художественности – еще одна причина практически полного неуспеха романа.

Критических работ, посвященных «Приюту грез», очень мало, наиболее значительной является монография В. Штернбурга (см. [Sternburg, 2000]).

Критики в основном считают «Приют грез» проявлением эскапизма Ремарка в довоенный период (подробнее см. [Schneider, Wagener, 2003]).

С точки зрения поэтики основная причина неудачи романа «Приют грез» – его язык. А. Антковиак, посвятивший роману всего лишь один абзац, не подвергая существенной критике *содержание* романа (лишь отмечая общую незрелость произведения), так отзывается о его языке: «...[роман написан] в невыносимом немецком стиле, расплывчато, неряшливые чувства выливаются в прозе с завитушками и мыльными пузырями» [Antkowiak, 1965, с. 9].

Несложно найти примеры, подтверждающие точку зрения Антковиака. Например, диалог между Шраммом и его молодой гостьей, Трикс Берген:

«– So gut kann es jeder Mensch haben.

Sie wiegte ein wenig kokett das *Köpfchen*.

– Ja – ein Mann; aber wir kleinen Mädchen, – und sie nahm eine Dattel aus dem *Körbchen* Obst, das er ihr hinreichte, und knabberte sie mit den weißen *Mausezähnen* ab»¹³ [Remarque, 1998с, с. 115].

Стиль характеризуется злоупотреблением уменьшительными формами (в цитате, приведенной выше, выделены курсивом; только в одном предложении – три существительных в уменьшительно-ласкательной форме), излишним использованием звукоподражания, а также злоупотреблением паузами (иногда с ложнопатетическим эффектом).

Характерен для всего произведения прием интонирования, основанный на синтаксисе:

«Onkel – Fritz, – sprach Elisabeth andächtig.

Er küßte sie auf die Stirn»¹⁴ [Remarque, 1998с, с. 44].

«Эксперимент» Ремарка с синтаксическими конструкциями перекликается с тем приемом, который использует писатель-автофикционалист Дубровский в

¹³ «Так хорошо может быть каждому человеку. Она склонила *головку* в слегка кокетливой манере. “Да – мужчинам; а мы, маленькие девочки”, – и она взяла финик из *корзиночки* с фруктами, которую он предложил ей, и грызла его своими белыми мышинными *зубками*».

¹⁴ «Дядя – Фриц, – интонировала Элизабет почтительно. Он поцеловал ее в лоб».

своей работе «Сын»; так, можно говорить об интонировании и особенностях синтаксиса как о проявлении автобиографичности в романе.

Роман «Приют грез» четко структурирован. Фриц Шрамм, успешный художник, болен. Молодые люди, связанные между собой «эстетической чувствительностью», посещают его квартиру-студию – «Traumbude», «комнату мечтателей», ассоциируемую в романе с «чистой красотой». В значительной степени автобиографичность романа определяется именно системой персонажей. Наряду с Фрицем Херстемайером Ремарк представляет в «Приюте грез» своих друзей и подруг из «логова».

В посвящении к роману указаны фамилии Дитрих и Херстемайера. Центральный образ романа – Эрика, прошедшая «испытание любовью» (Элизабет), – не вынесен ни в заголовок, ни в эпиграф (возможно, опять-таки из-за попытки скрыть автобиографичность этого образа). Лючия, прототипом которой является Дитрих, – не является персонажем романа, но ее образ возникает в воспоминаниях – как символ утраченной любви Шрамма. Прототип Паулы (в романе она чаще зовется Паульхен) – Паулина Шпенкер. В 1968 году она адресовала Ремарку письмо со словами: «Дорогой Пауль, это Паульхен пишет тебе». Фридрих Фордемберге изображен в романе тихим Фридом. Ремарк отразил в произведении его целеустремленность и надежность как друга. Подруга юности Ремарка, Эрика Хаазе, стала прототипом образа Елизаветы Хайндорф.

На создание образа певицы Ланны Райнер в «Приюте грез» Ремарка вдохновила жительница Берлина, актриса Ида-Лотта Пройс, с которой автор, предположительно, познакомился во время (или вскоре после) войны. Лолотт, как Ремарк называл Лотту Пройс, была его подругой, он посылал ей свой дневник и стихотворения, а она поддерживала Эриха в его желании быть писателем.

Лучший друг Фрица, Эрнст Винтер, – отчасти проекция самого автора. Винтер – пианист и композитор (о подобной карьере мечтал Ремарк), Шрамм является для него кумиром (так же как Херстемайер для Ремарка), он играет на органе на похоронах друга (точно так же, как Ремарк играл на похоронах Херстемайера).

Ремарк использует различные факты своей биографии наряду с художественным вымыслом – этим же приемом он пользуется и в своих последующих произведениях. Высокую степень автофикциональности романа также демонстрирует дневник Ремарка (1918). Многие мысли и рассуждения перешли из дневника в «Приют грез» практически без изменений [Remarque, 1998a, с. 245–259].

Дневник Ремарка показывает, насколько серьезное место занимал Херстемайер в жизни писателя. В романе, так же как в дневнике, подчеркивается идея о необходимости продолжить дело жизни «дядюшки Фрица». Так, Ремарк опубликовал в «Schönheit» неизданную ранее лирику Херстемайера («Отсрочивают вечером», 1919; «Молитва», 1919; «Душа», 1921); в «Приюте грез» он также использует несколько стихотворений, раскрывая, таким образом, мировоззренческие и художественные представления Херстемайера в образе Шрамма.

Мотив «любовь – упоение», встречаемый в словах Фрица, практически дословно повторяет записи писателя: «В юности я утверждал, что мужчина вообще не способен любить. Но потом сам же это опроверг. Нужно подняться от чисто физической плотской любви к любви духовной. Многие называют любовью обычное томление чувств. А любовь – чувство в первую очередь душевно-духовное. Из-за этого ей вовсе не надо быть платонической, блеклой и бесплотной. Но физическое созвучие должно быть лишь усилением или выражением душевного единения. Любовь – это упоение. Но не упоение плоти, а упоение душ. Я не ханжа. Но чисто плотскую любовь презираю. Высшая степень душевно-духовного единения, выражающаяся и физически, – вот что такое любовь» [Remarque, 1998a, с. 61].

«Приют грез» содержит в себе черты философского романа, еще не так явно выраженные, как в «Гэм», но, тем не менее, достаточно очевидные, чтобы дать представление о личности Ремарка на период написания работы.

Важным мотивом в произведении является эскапизм – прежде всего, как индивидуалистическо-примиренческое стремление уйти от действительности в

мир иллюзий. Кружок, сформировавшийся вокруг Херстемайера, явился такой же формой эскапизма, как и сам роман «Приют грез» для Ремарка – реакция на стресс, вызванный психологической травмой (война, смерть матери и «наставника») и стремлением уйти от мрачной действительности.

С этой точки зрения важным эпизодом в произведении является диалог между Фрицем и Трикс в седьмой главе. Фриц рассуждает об «отказе» Трикс от ее провинциального происхождения, затрагивая вопрос бытия:

«Das Leben ist Gott. Wir sollen uns bemühen, so zu leben, wie es unserer inneren Natur am angemessensten ist»¹⁵ [Remarque, 1998с, с. 116].

Вопрос бытия – основа второго романа Ремарка, «Гэм», и обращение к подобной тематике – свидетельство тесной связи двух произведений.

Образ женщин в романе раскрыт посредством четырех персонажей – Элизабет, Ланне, Трикс и Паульхен, представляющих в романе соответственно «чистоту», «сексуальность», «хитрость» и «инфантилизм». В романе «Гэм» Ремарк развивает эту мысль, наделяя всеми вышеперечисленными характеристиками одну-единственную героиню.

1.4. Первый роман Ремарка-журналиста: «Гэм»

Роман «Гэм» относится к сравнительно короткому списку произведений писателя, опубликованных после его смерти. Опираясь на дневниковые записи Ремарка, можно обозначить как основную причину, прежде всего, нежелание самого автора публиковать эти работы.

Но если роман «Приют грез» был написан языком, свойственным Ремарку, еще не ставшему профессиональным журналистом, то «Гэм» – своеобразный творческий манифест автора, некая промежуточная точка, позволяющая наглядно проследить процесс эволюции поэтики и профессионального роста писателя.

Ремарк пишет «Гэм» в свободное время. Роман, вероятнее всего, был написан в период с весны-лета 1923 года до весны-лета 1924-го. Однако до сих

¹⁵ «Жизнь есть Бог. Мы должны постараться жить так, чтобы это соответствовало нашей внутренней сущности».

пор не обнаружено каких-либо свидетельств или высказываний со стороны автора по поводу времени написания текста; указанная датировка основывается на рукописи, найденной в Нью-Йорке. Подсказку также дает рассказ «Гроза в степи», опубликованный в мюнхенском журнале «Jugend» в июле 1924 года, который (за исключением несущественных отличий) является идентичным четвертой части третьей главы романа. Рассказ представляет собой либо обработанную часть романа, либо текст рассказа мог быть включен в «Гэм» позднее.

Записки, относящиеся к высказываниям персонажа Клерфая, Ремарк делал на полях журнала «Die Gartenlaube», датируемого мартом 1924 года. Таким образом, можно утверждать, что на тот момент времени роман уже существовал в форме рукописи.

Критики не уделяют должного внимания роману, что объясняется, прежде всего, тем, что Ремарк так и не пожелал опубликовать его при жизни. В крупных биографических работах, посвященных творчеству писателя (напр., [Tims, 2003]), нет ни одного упоминания «Гэм».

Значение романа, между тем, подчеркивалось самим автором. На папке с печатной версией «Гэм» (перепечатанной в 1942 году) Ремарк написал: «Первый роман». Данная запись свидетельствует о том, что именно это произведение писатель считал подлинным началом своего романного творчества.

До того момента, как был написан роман «Гэм», Ремарк работал над малой прозой, лирикой, а также опубликовал большое число журналистских работ.

1921 год оказался трудным для Веймарской республики: значительно выросли показатели безработицы, ускорился рост инфляции. Основной доход Ремарка на тот период состоял из гонораров за публикации; наиболее «прибыльными» на тот момент оказались роман «Приют грез» и стихотворение «Вечерняя песня» (напечатанное сначала в газете «Osnabrücker Tageblatt» в октябре 1920 года, а затем в «Die Schönheit»).

Короткий, «романтический» слог «Вечерней песни» выражал благотворный, успокаивающий эффект вечернего света и тишину в дни «бурных эмоций» [Tims,

2003, с. 33]. Читатели отозвались о стихотворении с неожиданной теплотой; Ремарк был особенно польщен отзывом популярного на тот момент немецкого поэта К. Хенкеля, который хвалил эмоциональную интенсивность языка автора: «Это – одна из самых глубоких любовных песен, которые я когда-либо читал» [Tims, 2003, с. 33].

Газета «Tageblatt» объявила Ремарка «открытием» и опубликовала следующие строки: «Экстраординарная популярность, которую получило глубоко прочувствованное стихотворение “Вечерняя песня”, побуждает нас представлять дальнейшие работы этого молодого и талантливого поэта» [Tims, 2003, с. 33].

Наиболее значительные журналистские работы Ремарка 1920–1921 годов: «А если ты вдруг очнешься от суеты...» (1920–1921), «Густав Зак» (1920), «Геррит Энгельке» (1921), «Ханс Йегер» (1921), «Первый концерт музыкального общества» (1921), «Имярек» (1921), «Фауст» и «Разговоры во время “Фауста”» (1921), «Зарисовки с ярмарки» (1921), «Природа и искусство» (1922), «Карусель около кладбища св. Николая» (1922), «Фиолетовый сон» (1922).

Среди перечисленных работ необходимо выделить отзыв на сборник трудов Густава Зака. Фактически, это первая рецензия Ремарка на творчество другого писателя, и важными являются начальные строки:

«Am 5. Dezember 1916 fiel durch Brustschuß beim Vormarsch gegen Bukarest der Leutnant d. R. Gustav Sack. Mit ihm sank eine stolze Hoffnung des deutschen Schrifttums ins Grab¹⁶» [Remarque, 1998b, с. 46].

Для Ремарка это – не просто отзыв на труды абстрактного автора, но дань уважения фронтовику, такому же солдату, как и он сам. Рецензия наполнена восхищением творчеством и личностью Зака.

Возможно, именно в этой работе Ремарка находятся истоки высокой степени автофикциональности писателя: «Зак изобразил в своих произведениях все, что только он мог показать, то есть самого себя. Выше этой вершины забраться уже невозможно» [Remarque, 1998b, с. 47].

¹⁶ «5 декабря 1916 года при наступлении на Бухарест пал от пули, пробившей грудь, лейтенант запаса Густав Зак. С ним сошла в могилу гордая надежда немецкой литературы».

Выбор Ремарком авторов для написания рецензий и отзывов не случаен, что подтверждает следующая статья – «Геррит Энгельке», посвященная жизни и творчеству немецкого поэта, умершего в лазарете за три дня до окончания войны (точно так же, как Пауль Боймер, персонаж романа «На Западном фронте без перемен»). В этой статье, как и в предыдущей, сохраняется интенция автора представить войну как причину гибели талантливого литератора.

Еще одна рецензия этого же периода посвящена писателю Хансу Йегеру, общей чертой которого с Энгельке и Заком является непопулярность, угнетение со стороны общества. Рецензент уделяет в статье больше внимания судьбе и трагизму личности Йегера, чем, собственно, его творчеству. Подобным же образом были построены критические статьи, посвященные работам Ремарка. В особенности это относится к отзывам о романе «На Западном фронте без перемен» (на передний план выступали биографические аспекты творчества Ремарка, оставляя позади непосредственно художественные достоинства романа).

Эссе Ремарка, посвященное конкретному художественному произведению, а не его автору, – «Имярек». Писатель анализирует постановку Ульрихса и отмечает ее достоинства, связанные со сценографией, освещением и режиссурой.

В период с 1920 по 1922 год Ремарк пишет несколько рассказов и эссе, легко идентифицируемых своей тематической и стилистической близостью с «Приютом грез». Наиболее законченная с художественной точки зрения философская работа этого периода – «Природа и искусство». Ремарк намечает темы, в дальнейшем используемые им в «Гэм» и более поздних произведениях. Мотив самопознания, являющийся основным для главной героини романа – Гэм в ее «путешествии по дороге жизни», впервые появляется именно в «Природе и искусстве».

В 1922 году писатель переезжает в Ганновер и устраивается на должность редактора и менеджера по связям с общественностью журнала «Echo Continental», издаваемого корпорацией «Continental Rubber Company». Работа дала Ремарку возможность путешествовать по Европе в качестве корреспондента – он смог

побывать в Швейцарии, Франции, Италии, на Балканах и в Турции. Здесь он пишет статьи, посвященные продукции концерна «Continental» – автомобильным и велосипедным покрышкам, надувным резиновым лодкам, теннисным мячам, плавательным костюмам и т.д. Большое количество статей и эссе, написанных для «Continental», выводят писательское мастерство Ремарка на новый уровень. Многие приемы, используемые в журналистике, переходят в последующие художественные произведения [Schneider, Wagener, 2003, с. 571–575].

Вскоре после публикации романа «На Западном фронте без перемен» в одном из интервью Ремарк заявлял: «Я написал много статей о резиновых шинах, автомобилях, разборных каноэ, двигателях и кто его знает о чем еще – просто потому, что я должен был зарабатывать себе на жизнь» [Tims, 2003, с. 37]. Еще в одном интервью писатель признавал: «В “Conti” я изучил искусство редактирования текста» [Tims, 2003, с. 37]. В писательской деятельности этот опыт оказался незаменимым. Процесс пересмотра черновиков и проектов романов сопровождался безжалостной правкой тех частей, которые Ремарк считал неудачными и лишними.

«Continental» привил Ремарку настоящую страсть к автомобилям и к автоспорту, что, в свою очередь, нашло отражение в его творчестве. Автомобили и гонки стали возвращающимся мотивом в романах писателя. Первое подтверждение этому можно найти уже в «Станции на горизонте»; в романе «Три товарища» друзья являются совладельцами автомастерской, а у автомобилей есть символическое значение в повествовании.

Женщины, марочные вина и быстрые автомобили сформировали устойчивый триумвират гедонизма в жизни Ремарка. Работа предоставляла ему доступ к большому числу автомобилей, позволяя производить тест-драйв на всей территории Германии, Франции, Бельгии и Италии. Ремарк подружился с немецким гонщиком Рудольфом Караккайола, и эта дружба стала для писателя дополнительным источником сведений об автомобилях и автоспорте.

Помимо автоспорта Ремарк часто обращает свое внимание и на «стремительных животных», например на гончих борзых, гепардов и т.д. Один из

рассказов, «Борзая», свидетельствует об интересе писателя к этой породе собак; в дальнейшем гончие борзые появляются также и в романе «Гэм».

Среди малой художественной прозы периода работы Ремарка в «Continental» выделяется рассказ «Силуэт Ян-це-цян» (1923) и последующие тексты сходной тематики, которую можно условно обозначить как «экзотическую». «Экзотическая» тематика была модной в первой половине 1920-х годов (и многие авторы, например Б. Травен, достигли в ней определенных высот). Очевидно, что Ремарк воспользовался литературной тенденцией, и его расчет оказался успешен – статьи постоянно публиковались и приносили ему значительный доход. Выбор несвойственного для других произведений пространства, изобилие «незнакомых» терминов и понятий, часто требующих пояснений в сносках, – все это является отличительной особенностью малой прозы данного периода.

«Силуэт Ян-це-цян» – не только один из наиболее успешных ранних текстов Ремарка, но и первый среди целого ряда работ, в которых на фоне «экзотического» пространства раскрывается одна и та же тема: индивидуалист в конфронтации с окружающей средой, судьбой, «абсолютными», «последними» загадками мироздания.

Стилистически рассказ «Силуэт Ян-це-цян» связан с рассказом «Испытание Куна», написанным в том же году. С точки зрения поэтики рассказ «Испытание Куна» наиболее близок к даосской притче. Старец Лао-цзы задает вопрос о том, что можно было бы назвать вечным в танце Кюн-Юйсан, на что ему отвечают: красота и украшения. Но верный ответ: великое и недостижимое – то, о чем часто говорит Ремарк через своих протагонистов уже в «Гэм» и «Станции на горизонте».

Рассказ «Тот час» (1924), действие которого происходит в Рио-де-Жанейро, также напрямую относится к «экзотической» тематике. Но вместе с тем он напрямую связан и с мотивом самопознания, являющимся основным для Гэм, – леди Кинсли также познает «вечную участь женщины»: «В смиренной детской

позе ожидала она мужчину, который не знал, что происходило в ней» [Ремарк, 2014а, с. 43].

Рассказ «Иншалла», написанный в 1923 году, очевидно, впервые показывает протагониста Клерфая из «Гэм» – Клерфэ. Точно так же, как Клерфай в «Гэм» символизирует скрытую, необузданную энергию, Клерфэ – это «животное начало», символ всего первобытного, дикого, горячего.

«Ковровщик из Бейрута» (1924) – еще один рассказ Ремарка, относящийся к «экзотической» тематике. От других рассказов его отличает мотив, связанный, в определенной степени, со столкновением культур Востока и Запада, который в дальнейшем трансформируется в одну из бинарных оппозиций в романе «Гэм».

Одному из суеверий индусов, связанным с наказанием за убийство «хозяев леса» – обезьян, – посвящен рассказ «Мальчик-тамил» (1924). Индия, джунгли – одно из многочисленных пространств, также нашедших отражение в «Гэм».

В рассказе «Кай» Ремарк обращается к другой «экзотике» – Северу. Уже само имя – Кай – является аллюзией к сказке Андерсена «Снежная королева»; действие происходит в экстремальных условиях Крайнего Севера (пространство, в котором разворачивается действие рассказа, обозначено конкретно – Земля Короля Вильгельма, Гренландия, Эта).

Рассказы Ремарка, связанные «экзотической» тематикой, находятся в непосредственной временной и содержательной связи с романом «Гэм», вплоть до практически идентичной системы персонажей или буквального соответствия отдельных пространств в рассказах и романе. Они, как правило, публиковались в журнале «Jugend», а затем перепечатывались в других изданиях, но не выходили в виде сборников при жизни писателя.

Следует обратить внимание, что в «экзотических» работах Ремарка присутствует большое число неточностей, на которые во вступительной статье к русскому изданию малой прозы писателя указывает В. Бабенко [Бабенко, 2003].

Например, в рассказе «Испытание Куна» китайки надевали традиционную японскую одежду – кимоно:

«Wenn ich gefragt hätte, was wohl das Vergänglichste an Kyngyu sans Tanz sei, so würdet ihr vielleicht geantwortet haben: Die Reflexe der Laternenlichter auf ihrem Obi und der bunten Seide ihres Kimonos...»¹⁷ [Remarque, 1998a, с. 127].

Подобные ошибки вызваны отсутствием у Ремарка фактических знаний об упоминаемых предметах и явлениях. В более позднем творчестве писатель уже не допускал столь явных неточностей.

Значение ранних рассказов также заключается в творческой эволюции Ремарка как писателя, о чем свидетельствуют записи в дневнике Ремарка от 3 сентября 1950 года: «Рассказывал о сквозном чувстве моих молодых лет: противостоять хаотичной, чужой, всегда непостижимой жизни с мятежом собственного жизнеощущения, не признавать это... не смиряться...» [Remarque, 1998b, с. 502].

Переходя к рассмотрению романа «Гэм», необходимо отметить, что главной героиней является женщина, что нетипично для последующего творчества Ремарка. С другой стороны, персонаж Гэм – естественное развитие женских образов из романа «Приют грез».

В примечаниях к первому изданию книги (основанных на машинописном тексте 1942 года) есть заметка, из которой становится ясно, что принцип построения романа – это более или менее последовательное противопоставление центрального персонажа (женщины по имени Гэм) разного рода мужчинам и их жизненной позиции.

Ничего не известно об истории жизни главной героини; в книге она представлена сначала среди бедуинов, затем за покупкой «Дивана» – любовной лирики средневекового арабского поэта Абу Нуваса.

Повествование идет от третьего лица. Автор показывает не только действия, но и мысли своих персонажей, например желание Гэм завести ребенка; этот мотив напрямую перекликается с «Приютом грез» (эпизод, в котором Фриц дает аналогичный совет Трикс):

¹⁷ «Если бы я спросил, что можно назвать самым мимолетным в танце Кюн-Юйсан, то вы, наверное, ответили бы: отблики света фонарей на ее оби и ярком шелке ее кимоно...»

«Ein Wunsch durchströmte sie: Warmes Leben um ihre Knie zu spüren, einen Mund, der unbeholfen erste Worte bildete. – Weiterleben und alle Fragen und Einsamkeiten bannen in einem Kinde.

Flier lag Erfüllung und Hafen»¹⁸ [Remarque, 1998d, с. 200].

Хотя во множестве «экзотических» обстоятельств Гэм, как правило, пассивно реагирует на все, что с ней происходит, ее стремление найти себя все равно остается основополагающей темой произведения.

В романе Ремарк реализует следующую систему персонажей-символов, так или иначе взаимодействующих с Гэм:

- Клерфай – символ скрытой, необузданной энергии;
- Креол – символ упадка;
- Равик – «умозрительный эстетический тип»;
- Фред – «нормальный», «каждодневный» тип, контрастирующий по этому признаку с другими персонажами.

Подобная же система символов использовалась в романе «Приют грез» (Элизабет, Ланне, Трикс и Паульхен символизировали в романе «чистоту», «сексуальность», «хитрость» и «инфантилизм» соответственно). Таким образом, сам прием «взаимодействия» протагониста с контрастными по своей природе персонажами не нов в творчестве Ремарка.

Клерфай и Равик из «Гэм» позже появляются в качестве персонажей в романах «Жизнь займы» и «Триумфальная арка» соответственно. Последний, неоконченный роман Ремарка – «Тени в раю» – также содержит персонажа по имени Равик; кроме того, сам Ремарк часто называл себя Равиком [Dietrich, 2001, с. 122–123]; некоторые из опубликованных Ремарком статей были подписаны «Равик, восторженный любитель». В частной переписке с Марлен Дитрих писатель также подписывается именами персонажей-мужчин из «Гэм».

Важным персонажем является Лавалетт, чье имя сопровождает загадочный комментарий Ремарка к роману – «Kugelmensch» («круглый человек», или

¹⁸ «Одно желание текло сквозь нее – чувствовать теплоту жизни у своего колена; рот, борющийся со своими первыми словами; жить и утратить все вопросы и одиночество с ребенком. Там находится удовлетворение и покой».

«человек-пуля»). Он воспринимает жизнь как приключение, и его смерть, отображенная в «кинематографическом» автомобильном преследовании, надлежащим образом завершает роман.

Ремарк впервые использует мотив уробороса, к которому он позже вернется в романах «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение». Уроборос – универсальный мотив, змея, кусающая собственный хвост. В широком смысле этот символ обозначает течение времени и непрерывность этого течения ([Testi, 1950]). Часто символ сопровождался надписью «Hen to ran» («Всё в одном»). Символ также можно объяснить как «союз между хтоническим началом, представленным змеем, и небесным началом, обозначаемым птицей» ([Керлот, 1994, с. 533]). Один из вариантов изображения уробороса – двухцветный (черный и белый) рисунок, что является намеком на «последовательное чередование противоположных начал, иллюстрируемое... китайским символом Ян-Инь» ([Керлот, 1994, с. 534], а также [Jung, 1953]).

Роман, в противоположность глубоко автобиографичному «Приюту грез», представляет собой «роман тезисов», попытку автора высказать свои философские идеи в канве романа. И если в «Приюте грез» лишь намечались общие черты философского романа, то «Гэм» – это однозначная попытка Ремарка раскрыть свои философские убеждения. Вместе с тем это делает роман намного менее автобиографичным.

Ремарк позволяет героине «испытать» жизнь и продемонстрировать результаты читателю. Тема самопознания, отраженная в «Приюте грез», возвращается в новой форме, и урок, который получает Гэм от жизни, ясно показан в эпилоге после смерти Лавалетта:

«Die Welt wich zurück zu gläserner Schau. Wertung zerfiel, auch die letzte, schon jenseits der Ethik. Die einfachste aller Wahrheiten brach auf: Es war immer alles gut und recht. Wer sich folgte, ging nicht fehl. Wer sich verlor, fand die Welt. Wer die Welt fand, fand sich... Immer empfand man nur sich»¹⁹ [Remarque, 1998d, с. 355].

¹⁹ «Видение мира стало ясным. Ценности исчезли, даже последние, далеко вне этики. Самая простая из всех истин выступала вперед: все было всегда правильным и хорошим. Тот, кто следовал за самим собой, не терялся. Тот, кто потерял себя, нашел мир. Кто нашел мир, нашел себя. ...Все, что мы можем познать, – это мы сами».

Повторяемость, объясняемая в романе тибетским Ламой на примере молитвенного колеса, символизирует, что любой конец всегда является лишь началом. Он убеждает Гэм в том, что жизнь следует принять как ряд вечных возвращений. Так, мотив уробороса находит, пожалуй, слишком буквальное воплощение в «Гэм».

В конце романа героиня по возвращении домой, в Европу, находит у себя в багаже сборник Абу Нуваса. Внутреннее самоутверждение принесло Гэм мир. В заключительном отрывке произведения есть признаки «экзистенциального понимания», аналогичного достигнутому Паулем Боймером в эпилоге романа «На Западном фронте без перемен». Выражением «экзистенциального понимания» в романе «Гэм» служит следующий мотив: «Пока я познаю себя, существует мир» («Solange ich mich empfinde, steht die Welt»).

Пространство романа «Гэм» служит фоном для раскрытия внутреннего мира главной героини. Постоянная смена пространства подчеркивается уже во второй главе:

«Sie reiste. Es war ihrer schwebenden Stimmung am meisten angepaßt. Nirgendwo blieb sie lange; denn sie liebte es nicht, vertraut zu werden»²⁰ [Remarque, 1998d, с. 185].

Время последовательно, Гэм перемещается из пространства в пространство, где неизменно становится сторонним наблюдателем.

Роман «Гэм», несмотря на свое художественное несовершенство и определенную незавершенность, является важным этапом в творчестве писателя, поскольку, с одной стороны, обозначает некоторые ключевые для Ремарка темы, используемые им в последующих произведениях, а с другой – является новой ступенью литературного мастерства автора.

Предпринял ли когда-нибудь Ремарк попытку опубликовать роман, при каких обстоятельствах эта попытка могла потерпеть неудачу – остается невыясненным. В переписке с Дитрих Ремарк иронизирует по поводу образа Гэм

²⁰ «Она путешествовала. Это более всего подходило к ее зыбкому настрою. Долго она не задерживалась нигде – не любила привыкать».

(и это свидетельствует о том, что при жизни автора у романа был как минимум один читатель) [Remarque, 1998a, с. 545–546].

С точки зрения поэтики «Гэм» стоит особняком, и имеет лишь незначительное пересечение с романами «Станция на горизонте», «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение». Ремарк обращается к тематике романа «Гэм» в своем позднем творчестве, в частности в эмигрантской прозе.

1.5. Художественное своеобразие журналистики и малой прозы Ремарка (1923–1929)

Многие из ранних работ Ремарка были опубликованы в сборниках «Ein militanter Pazifist»²¹ (1994) и «Herbstfahrt eines Phantasten»²² (2001). Эти работы выходили под инициалами и псевдонимами, а также под именем Эрих Ремарк (Erich Remark) – в особенности всевозможные статьи и эссе.

Некоторые работы сохранились только на английском языке (в американских журналах 1930-х годов). Наиболее значимая часть этих рассказов – посвященных Первой мировой войне – была переведена с английского на немецкий язык и опубликована в 1970 году под названием «Der Feind»²³.

Поэтика журналистики и малой прозы Ремарка в период с 1923 по 1929 год была наиболее тесно связана с его профессиональной деятельностью. Так, работа Ремарка в «Continental», по сути, заключалась в расширении сфер влияния бренда, и – как следствие – конечной целью его деятельности было увеличение продаж компании. Подход Ремарка был инновационным и образным. Помимо создания рекламных лозунгов и презентационных текстов он писал многочисленные статьи как для корпоративного издания («Echo Continental»), так и для тематических журналов и газет. Содержание охватываемых авторскими статьями и эссе СМИ – езда на автомобиле, велосипедный спорт, гребля, путешествия.

Каждый текст Ремарка, так или иначе, содержал умело скрытое позиционирование фирмы (так называемый «product placement»). История

²¹ «Милитаризованный пацифист».

²² «Осеннее путешествие фантазера».

²³ «Враг».

возникновения «product placement» связывается с персонажем американского мультфильма 1929 года, моряком Папаем, силы которого увеличивал шпинат, – появление этого персонажа привело к значительному росту продаж для фирмы, специализирующейся на производстве консервированного шпината («Spinach Can»). Стремительное развитие индустрии рекламы способствовало возникновению подобных технологий в той или иной форме значительно раньше 1929 года, о чем косвенно свидетельствуют приемы, используемые Ремарком.

Писатель создал мультипликационные образы в «Echo Continental» («Мальчики Конти»), которые очень нравились читателям, а также комический персонаж – капитана Хейна Примка, шутливо расхваливающего весь ассортимент продукции фирмы – от автомобильных колес до купальных шапочек.

Наиболее значительные журналистские работы Ремарка этого периода – «Реклама и продавцы» (1923), «О стиле нашего времени» (1923) и «О смешивании изысканных крепких напитков» (1924). Эти три текста наиболее полно отражают тематику и стиль статей и эссе писателя периода его работы в «Continental».

Статья «Реклама и продавцы» – своеобразное «пособие» для начинающих свой путь в мире торговли и рекламы. Ремарк в краткой форме излагает основные тезисы рекламы и основы науки о связях с общественностью: необходимость целенаправленной рекламы; соблюдение интересов посредников между изготовителем и потребителем; высокое качество конечного продукта; создание бренда; формирование репутации продавца; удешевление продукта за счет рекламы.

Следующая работа Ремарка – «О стиле нашего времени» – одновременно и характеристика эпохи Веймара с культурно-тематической точки зрения, и отличный пример рекламной статьи для «Continental». Важно, что Ремарк здесь затрагивает тематику, которая является основной для его «Приюта грез». Писатель переходит к описанию атмосферы стремительности, в которой существует Веймар, и далее – к тематике транспорта и архитектуры как материального воплощения этой атмосферы. Наконец, объявляет свою эпоху – эпохой машин. Автомобильная тематика еще не является в этой статье

доминирующей, но четко намечает вектор, которому Ремарк следует в журналистских работах.

«Product placement» для «Continental» в статье ненавязчив, не бросается в глаза и не раздражает читателя. Сначала Ремарк лишь упоминает *административное здание* фирмы как типичный пример современной архитектуры, а лишь затем – *автомобильные шины* фирмы как «придающие автомобилю настоящий шик», *костюм* («гармонирующий по цвету с машиной»), *грузовые шины* и *мотоциклетные шины*. Для текста, содержащего более 1000 слов, такое размещение является практически незаметным и не делает его похожим на «рекламную брошюру».

Статья «О смешивании изысканных крепких напитков» фактически представляет собой «оду» коктейлям и дорогим алкогольным напиткам. В ней впервые в творчестве писателя появляется мотив пьянства, который затем используется во многих произведениях (впервые наиболее полно – в «Трех товарищах»). Ремарк показывает себя знатоком не только самих алкогольных напитков, но и философии, связанной с их употреблением.

К концу 1923 года, спустя приблизительно восемнадцать месяцев после того как Ремарк начал работать в «Continental», он невольно последовал совету, данному им же самим Карлу Фогту: «...требуется определенная самоуверенность, чтобы нанести удар – правильное действие в решающий момент» [Tims, 2003, с. 37].

Однажды руководитель «Continental» передал Ремарку запрос от берлинского партнера о возможности трудоустройства его дочери Эдит Дерри, начинающей журналистки, в «Echo Continental». Отец девушки, Курт Дерри, был известным и наиболее успешным берлинским журналистом-обозревателем спортивных состязаний, несколькими годами ранее основавшим первый спортивный журнал в Германии – «Sport im Bild». Журнал «Sport im Bild» (выпускавшийся под слоганом «Журнал для хорошего общества») был «проводником» берлинской культуры для обеспеченного среднего класса и пропагандировал «элитарный» спорт (в частности, автогонки).

Ремарк связался с девушкой и попросил ее выслать типовую статью. Переписка между Ремарком и Эдит Дерри со временем приобрела неформальный характер, и в одном из писем Ремарк осторожно намекнул, что она могла бы поспособствовать публикации одной из его собственных статей. Девушка согласилась. В январе 1925 года, спустя три месяца после знакомства с Эдит, Ремарк переезжает в Берлин – и приступает к работе в качестве редактора «Sport im Bild». Работа открывала для писателя новый мир.

В период с 1923 по 1928 год из-под пера Ремарка выходит большое число журналистских работ, посвященных самой различной тематике, среди которых необходимо отметить «Натюрморт» (1923), «Основы декаданса» (1924), «О выставке “Группы К.”» (1924), «Эпизод за письменным столом» (1924), «Самые читаемые авторы» (1925), «Из истории женских журналов» (1925), «Женщины – авторы путевых заметок» (1926), «От “устричного пирата” до писателя» (1926), «Безответственный объектив» (1928), «Спорт в литературе» (1928), «Барбара ля Марр» (1928).

Многие рассказы, написанные в период до 1925 года, определяют типологию персонажей, используемых Ремарком в дальнейшем. Например, бухгалтер Йозеф Детеринг из рассказа «Цезура» мог стать прототипом Хассе из романа «Три товарища»:

«Zum erstenmale in seinem Leben kam ihm der Gedanke, daß er nun 28 Jahre Tag für Tag diese lange, staubige Straße, an deren Ende sein Büro lag, gegangen war, morgens pünktlich ½ 8 Uhr hinauf, nachmittags um 4 Uhr zurück» [Remarque, 1998b, с. 93]²⁴.

Еще один близкий, с точки зрения тематики, рассказ того же периода – «От полудня до полуночи» [Ремарк, 2014с], посвящен кассиру, совершившему растрату, – также тематически перекликается с образом Хассе, оба персонажа совершают суицид (и несмотря на разные причины этих поступков, общий финал, трагедия «маленького клерка» позволяют провести явную параллель).

²⁴ «Впервые в жизни ему пришло в голову, что вот уже двадцать восемь лет каждый день он ходит по этой длинной, пыльной улице, в конце которой находится его контора, – по утрам, ровно в половине восьмого, туда, по вечерам, в четыре часа, обратно».

Суицидальная тематика, но уже другого, «жертвенного» свойства, раскрывается и в рассказе «Финал» [Ремарк, 2014d] (1923).

В журналистских статьях периода работы в «Sport im Bild» наиболее часто затрагивается тематика автомобилей и автоспорта: «Счастье стальных коней» (1925), «Авус и азарт гонки» (1925), «Только не на своих двоих!» (1925), «Дорожное движение в большом городе» (1925), «100 километров!» (1925), «Место для автомобиля» (1926), «Роковые автомобильные гонки» (1926), «Quasi una fantasia» (1925), «Гвен и автомобили» (1926), «Флирт с Карлом» (1927), «Новый проект фирмы “Ульштайн” и предложения по изданию иллюстрированного журнала для автолюбителей» (1927–1928).

Особый интерес представляет эссе «Флирт с Карлом». В дальнейшем Ремарк выбирает имя «Карл» для автомобиля из «Трех товарищей», и в работе 1927 года писатель описывает «Карла» как некий абстрактный тип:

«Aber es gibt eine ganze Anzahl von Männern, die Karl heißen.

Wenn sie es auch leugnen und auf ihren Geburtsschein mit Gregor, Ernst, Kurt und Konrad pochen: sie heißen dennoch Karl; – denn Karl ist in diesem Falle kein Name, sondern ein Typ»²⁵ [Remarque, 1998b, с. 276].

В эссе Ремарк фактически определяет характер «четвертого товарища», наделяя его особенностями, свойственными в большей степени именно автомобилю, а не человеку:

«Karl ist sensitiv genug, um zu merken, daß er einbezogen wird, aber er weiß nicht, daß er nur ebenso da ist wie ein PousseCafe oder ein Maraschino oder ein Tango»²⁶ [Remarque, 1998b, с. 277].

Таким образом, «Флирт с Карлом» – яркий пример использования в романном творчестве образов, созданных писателем в ранних журналистских работах.

²⁵ «Но по свету бродит множество Карлов. Даже если они это отрицают и кичатся своим свидетельством о рождении, где записано: Грегор, Эрнст, Курт или Конрад, – все равно они Карлы, потому что в данном случае Карл – это не имя, Карл – это тип».

²⁶ «Карл достаточно чувствителен, чтобы заметить, что он невольно в чем-то участвует, но он и понятия не имеет, что стал частью обстановки, как кофе, мараскина или танго».

Важный мотив, к которому обращается Ремарк в эссе «100 километров!»²⁷ – тематика автокатастроф и случайностей на дороге. Данный мотив присутствует практически во всех произведениях автора, связанных с автомобилями и автоспортом (напр., в романе «Станция на горизонте», а также в частично рассматриваемом в рамках данной работы романе «Три товарища»). Ремарк пишет о наиболее частых причинах аварий, основные из которых – превышение скорости, столкновение с дикими животными на шоссе. Писатель точен в цифрах, в конце он даже приводит статистическую выкладку:

«Jeder Fahrer sollte bedenken, daß in einem einzigen Vierteljahr nur in Berlin 3034 Straßenunfälle Vorkommen – also jeden Tag – und äußerst vorsichtig fahren. Und jeder Fußgänger sollte sich überlegen, daß allein in Berlin in einem Vierteljahr 353 Zusammenstöße durch die Schuld der Passanten geschehen und einigermaßen die Straßendisziplin einhalten»²⁸ [Remarque, 1998b, с. 237].

Стремление достоверно показать действительность – черта, присущая не только журналистским работам. Например, уже в романе «На Западном фронте без перемен» автор указывает не приблизительные, а точные цифры потерь со стороны армии, что отчасти приводит читателя к выводу о достоверности *всех* представленных в работе данных.

Мотив случайности исключительно важен в творчестве Ремарка, и берет он свое начало именно из его увлечения автогонками. Так, статья «Роковые автомобильные гонки» описывает случай, произошедший на спортивных соревнованиях, когда водитель гоночного «Мерседеса» не справился с управлением и врезался в опору стенда хронометристов, что привело к смерти и травмам нескольких человек. Этот эпизод перекликается с эпизодом аварии в «Трех товарищах», также произошедшей из-за несчастного случая.

²⁷ Более точным переводом заголовка «100 km! Zur Chronik der Auto-Unfälle» является: «100 километров! К хронике автокатастроф».

²⁸ «Каждый водитель должен помнить, что только в Берлине за один квартал происходит 3034 несчастных случая на дорогах – то есть каждый день по 34... пешеход должен отдавать себе отчет в том, что только в Берлине за один квартал происходит 353 столкновения по вине пешеходов...»

Вместе с тем Ремарк использует мотив случайности и в ироническом, юмористическом ключе. Так, в рассказе «От Кнолля до Миньон», написанном в 1926 году, писатель обращается к теме жизни «человека из бюро», но раскрывает ее совершенно иначе. Случайная встреча с соседом оборачивается открытием:

«Mögen die Besitzer auch im Leben gute Rechner sein – hier auf dem Wasser werden sie poetisch und geben zarteren Gefühlen beim Anstrich des Bootes Raum»²⁹ [Remarque, 1998b, с. 250].

Как известно из биографии писателя, одним из его серьезных хобби была фотография. В библиографии Ремарка этой теме было посвящено несколько статей и эссе, например «Безответственный объектив» (1928). Полная иронии, эта работа по своему стилю напоминает поздний роман писателя, «Черный обелиск».

Мотив искажения реальности фотографией, представленный в «Безответственном объективе», используется в дальнейшем во многих работах Ремарка (напр., в романе «Возвращение»).

С 1924 по 1928 год Ремарк пишет несколько рассказов, так или иначе связанных с автомобильной тематикой: «Межпланетный автомобиль» (1924), «Осенняя поездка мечтателя» (1924), «Последний омнибус» (1925), «Вращение вокруг Феликса» (1926), «Превращение Мельхиора Сирра» (1926), «Маленький автомобильный роман» (1926), «Билли» (1927), «Рекорд Йозефа» (1927), а также несколько работ, посвященных алкоголю и коктейлям, – «Приготовление пунша» (1926) и «Гимн коктейлю» (1927).

Рассказ «Межпланетный автомобиль» – по-своему уникальный в библиографии писателя. Сложно представить, что автор знаменитых антивоенных романов когда-либо обращался к несвойственному для него жанру фантастики. Тем не менее «Межпланетный автомобиль» – это действительно научно-фантастический рассказ, обладающий многими чертами жанра «science fiction»:

«Jetzt sind wir gleich da, der Mars winkt schon, der Präsident erwartet uns bereits, neben ihm eine Deputation der Marsjungfrauen, um den ersten Erdenautomobilfahrer würdig zu begrüßen»³⁰ [Remarque, 1998b, с. 190].

²⁹ «Пусть в жизни владельцы – хорошие счетоводы, здесь, на воде, они становятся поэтами и, давая названия своим лодкам, дают выход самым нежным чувствам».

И хотя Ремарк заканчивает рассказ с юмором, списывая все «приключения» на опьянение протагониста, он довольно подробно рассказывает об устройстве «межпланетного автомобиля», особенностях и способе его функционирования.

Рассказ «Приготовление пунша» по стилю напоминает скорее отрывок из кулинарной книги, чем художественное произведение. Ремарк последовательно представляет доступные способы приготовления пуншей, рассказывая о достоинствах и недостатках каждого из них. «Гимн коктейлю» – не только своеобразный «гимн» алкогольным напиткам, но и повествование о культуре их употребления и смешивания. Рассказ построен как монолог протагониста – Лавалетта. Ремарк вновь использует один из своих псевдонимов в раннем художественном произведении – очевидно, с целью дистанцироваться от повествования.

Параллель между этими двумя рассказами и более ранним эссе «О смешивании изысканных крепких напитков» очевидна, но следует отметить возникновение образности в сочетании с кратким, точным литературным стилем. Связь данных рассказов с романным творчеством также очевидна – постоянно возникающий мотив пьянства раскрывается с достоверностью, свидетельствующей, прежде всего, о большом опыте автора в этом вопросе.

В 1927 году Ремарк экспериментирует с иронической прозой, из-под его пера выходят три рассказа, написанные в этом жанре («Билли», «Бла и сельский стражник», «Лисс и комплексный тест на пленэре»). Фактически, именно эти три работы положили основу особой, тонкой иронии, которую можно встретить во многих работах Ремарка. Все многообразие приемов комического писатель в дальнейшем использует в романе «Черный обелиск».

1.6. Первый опыт публикации романа

в периодическом издании: «Станция на горизонте»

Роман «Станция на горизонте» был опубликован отдельной книгой лишь в 1998 году, а на русский язык переведен уже в XXI веке. Ремарк не слишком

³⁰ «Вот мы и приехали, Марс уже приветствует нас, вон президент, рядом с ним депутация марсианских девушек, которые собираются достойно встретить первого земного автомобилиста».

интересовался судьбой «Станции на горизонте» после публикации «На Западном фронте без перемен». Нет никаких письменных комментариев автора к роману, никаких упоминаний в письмах друзьям или издателям, никаких замечаний в дневниках.

Еженедельная публикация частей «Станции на горизонте» началась в «Sport im Bild» в конце ноября 1927 года. Последняя часть романа вышла в середине февраля 1928 года; в том же году, в ноябре, была опубликована первая часть романа «На Западном фронте без перемен».

В «Станции на горизонте» Ремарк впервые в своем романном творчестве обращается к автомобильной тематике, которая в дальнейшем используется практически во всех произведениях писателя. В романе много отрывков, связанных с техническими аспектами устройства гоночных автомобилей. Автомобиль стал для Ремарка не только символом его материального успеха и социального положения, но и критерием его чувства собственного достоинства. Позднее, в «Трех товарищах», писатель раскрывает тематику автомобилей и автоспорта именно с позиции эскапизма.

Время действия романа не указано явно, но четко обозначено пространство. Кай направляется на своем спортивном автомобиле на Ривьеру, где происходит большая часть действия романа. Здесь он находится в обществе богачей, одним из главных интересов которых является казино. Такой фон, помимо аллюзии к роману «Гэм», необходим автору для того, чтобы обратиться к мотиву случая, используемому им и во всех последующих работах (вплоть до романа «Жизнь взаимы»).

После случайной встречи со своим старым другом – Ливеном – Кай участвует в тестировании нового типа гоночного автомобиля, сначала лишь как наблюдатель.

Случай сводит его с американкой Мод Филби. Когда водитель Ливена Хольштейн получает травму, Кай берет управление тестовым автомобилем на себя, и становится участником гонок. На гонках Кай знакомится с американцем Мерфи – своим будущим соперником за любовь Мод.

Важным является то, что Кай – любитель, а не профессионал; это дает Ремарку возможность использовать элемент случайности («Zufall») еще раз, поскольку сама природа автогонок напрямую связана с мотивами жизни и смерти.

Любовный треугольник является стержнем сюжетного построения романа, конфликт между двумя мужчинами происходит из-за женщины, являющейся при этом «пассивным объектом» [Murdoch, 2006, с. 199], и напрямую связан с мотивом конкуренции на автогонках.

Тематика «непрерывного флирта», параллель между завоеванием женщины и обладанием трофеем была раскрыта Ремарком ранее в малой прозе (напр., в рассказе «Декаданс любви», написанном в 1923 году).

Женские персонажи в «Станции на горизонте» являются для Кая своеобразными «указателями», отражающими варианты выбора дальнейшей судьбы. Барбара и Лиллиан – это «крайности», тогда как Мод слишком «приземленная»; Кай должен пройти через свой опыт для того, чтобы понять это, поэтому «Станция на горизонте» – прежде всего «Entwicklungsroman», «роман развития». До конца повествования остается неясным, достигнет или нет Кай своей цели – «станции на горизонте».

Мотив любовного треугольника является глубоко автобиографичным. 14 октября 1925 года Ремарк женился на своей бывшей коллеге из «Continental», Ильзе Ютте Замбоне, переехавшей вместе с ним из Ганновера в Берлин. К сожалению, семейная жизнь Ремарка не складывалась удачно. Ремарк постоянно находился в состоянии ревности и депрессии, что отразилось и на романе «Станция на горизонте» – первом крупном произведении писателя, вышедшем под именем Erich Maria Remarque.

Хотя Ремарк старался, чтобы семейная жизнь не становилась достоянием общественности, существует достаточно подтверждений тому, что Ютта, жена писателя, часто вела себя оскорбительно по отношению к мужу. Лени Рифеншталь стала свидетелем одного из таких эпизодов. Она познакомилась с Ремарком во время интервью для «Sport im Bild», тогда писатель выразил желание встретиться с одним из ее друзей, режиссером Вальтером Руттманом, документальный фильм которого, «Берлин – симфония большого города»,

недавно вышел на экраны. Лени устроила неформальную вечеринку у себя дома; был приглашен Ремарк с супругой, а также Руттман. Она вспоминала об этом визите следующее: «Я была удивлена, когда увидела фрау Ремарк, поскольку она была одета в изящное вечернее платье, так, будто она собралась на торжество. <...> Она оделась так не только для меня и для мужа, но в большей степени для Вальтера Руттмана – и скоро это стало очевидным. <...> Мы пили вино и шампанское, возможно, это стало причиной того, что в итоге фрау Ремарк вела себя так обольстительно, что полностью свела с ума Руттмана. <...> Ремарк сидел на кушетке с удрученными глазами, печально опущенной головой... <...> Внезапно фрау Ремарк и Руттман оказались перед нами. “Вы пили слишком много”, сказала она обвиняюще. “Герр Руттман отводит меня домой. Увидимся позже”. <...> Два дня спустя Ремарк позвонил мне. Его голос казался хриплым и возбужденным: “Лени, моя жена у тебя? Ты видела ее, она звонила тебе? ...Она не пришла домой, я не могу найти ее нигде”».

Таким образом, женские образы, раскрытые в романе, во многом отражают события личной жизни Ремарка этого периода (подробнее об этом см. [Tims, 2003]).

Слово «Station» является сложным для перевода, поскольку Ремарк использует его в различных контекстах, но чаще всего как «этап». Как литературный персонаж, Кай должен пройти долгий путь – от гонщика-любителя в «Станции на горизонте» до профессионала Клерфэ в «Жизни взаимы».

Роман «Станция на горизонте» не был особенно успешным, хотя общая обстановка, детали, связанные с автоспортом, и параллель между гонками и любовным треугольником были востребованы читателями журнала «Sport im Bild» в конце 1920-х годов. Однако это произведение было крайне важным для самого Ремарка как минимум по нескольким причинам.

Ремарк продолжал свои творческие эксперименты, пытаясь найти «свою» тематику и стиль, а также понять, может ли карьера писателя приносить хороший доход и стать основной профессией. Он несколько раз возвращался к темам, затронутым в «Станции на горизонте»: начиная с рассказа «Трофей

Вандервельде» и заканчивая романом «Небо не знает фаворитов», а также экранизациями в кинематографе, в которых он активно участвовал.

Роман «Станция на горизонте» можно считать важным этапом в творчестве Ремарка, поскольку он содержит целый ряд мотивов и художественных приемов, используемых автором в дальнейших произведениях, а также определяет тематику, проходящую сквозь все его творчество.

1.7. Выводы

Исследователи уделяют исключительно мало внимания наиболее ранним работам писателя, считая их недостаточно удачными. Действительно, разница между романом «На Западном фронте без перемен» и предшествующими работами столь велика, что в определенной степени можно говорить о «двух Ремарках» – до 1928 года и после.

В 1920-е годы выходят три романа Ремарка (не считая «На Западном фронте без перемен»), а также большое количество рассказов, эссе и статей. Особого внимания заслуживает социальное положение Ремарка в этот период. Он – представитель социальной группы, сильно пострадавшей от технологических и социальных изменений. Семья писателя принадлежала к так называемому «низу среднего класса», «наиболее обездоленной части современного общества» [Mittu, 1935, с. 65]. Этот факт находит свое отражение в характере протагонистов, выбираемых Ремарком для каждого произведения. Так, в романах «Гэм» и «Станция на горизонте» главные герои – обеспеченные люди, имеющие возможность не думать о заработке, в то время как персонажи романов «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение» – люди, стремящиеся выжить в сложных послевоенных экономических и социальных условиях.

Все творческое наследие Ремарка 1920–1928 годов можно условно разделить на три большие, связанные между собой части.

С одной стороны, *профессиональная деятельность* журналиста позволила автору поэтапно улучшать стиль и осваивать новые литературные приемы.

К 1923 году Ремарк использует многие прогрессивные методы рекламы (о чем свидетельствует статья «Реклама и продавцы», написанная в том же году). Стремление понять, что нужно покупателю, а также необходимость повышения качества товара – принципы не только компаний, в которых работает Ремарк, но и его собственные. В 1920-е годы начинает формироваться концепция литературы как товара, и писатель прекрасно это понимал.

Относительная финансовая независимость, которую обеспечивала журналистская работа, позволяла Ремарку больше времени уделять тем проблемам, которые его действительно волновали. И если в начале творческого пути, в 1920–1921 годах, писатель жил на непостоянный заработок – гонорары, получаемые им с двух-трех произведений, то профессия штатного журналиста открывала перед ним серьезные перспективы.

С другой стороны, многочисленные *рассказы* и *эссе*, написанные в 1920-е годы, с точки зрения тематики и проблематики во многом соответствуют именно профессиональной деятельности Ремарка. Так, в период работы в Оснабрюке стиль произведений писателя явно тяготел к романтизму. После переезда в Ганновер тематика творчества сместилась в сторону приключенческих историй, полных экстремальных ситуаций, «экзотических» пространств (что, прежде всего, стало следствием появившейся возможности путешествовать у самого Ремарка).

«Смерть романтизма» в своей писательской деятельности Ремарк провозглашает в эссе «Ноябрьский туман» – более поздние работы все менее напоминают первый роман писателя, вплоть до романа «На Западном фронте без перемен». Отчасти именно этот факт послужил для разделения творчества писателя на «ранний» и «поздний» периоды.

Ремарк не боялся экспериментировать, и из-под его пера выходили произведения, относящиеся к жанрам, несвойственным для всего дальнейшего творчества, например фантастический рассказ и т.д. Однако подобные работы отличались большим количеством фактических неточностей, что все еще выдавало в Ремарке неопытного автора.

После переезда в Берлин писатель сосредоточился на автомобильной тематике. Большое количество рассказов, связанных с автомобилями, автоспортом, автокатастрофами и т.д., являются не только данью моде на подобные произведения, но и проекцией интересов, увлечений самого Ремарка. Возникнув в ранний период творчества, эти мотивы появляются во многих романах писателя, включая его поздние работы.

Тема «благородных» алкогольных напитков и коктейлей также становится мотивом нескольких рассказов и статей Ремарка. Мотив пьянства как одна из форм эскапизма выходит на первый план уже в романе «Три товарища»; позднее он находит свое развитие в романах «Триумфальная арка», «Черный обелиск» и т.д.

Многие рассказы 1927 года в целом перекликаются с более поздним романским творчеством, особенно много общих мотивов – в романе «Три товарища». Например, эпизод, связанный с поездкой к доктору в рассказе «Рекорд Йозефа»:

«Ein graues Gespenst jagte durch die Straßen, rutschte um Omnibusse und Straßenbahnen, überfuhr alle Sperrzeichen und heulte durchdringende, langgezogene Signale vor sich her»³¹ [Remarque, 1998b, с. 292].

Аналогичное описание в романе «Три товарища»:

«In diesem Augenblick verwandelte sich Karl in ein weißes Gespenst. Er sprang mit einem Satz vom Start und fegte los. Er zwängte sich durch, er fuhr mit zwei Rädern über den Bürgersteig, er jagte in falscher Richtung durch Einbahnstraßen, er suchte den kürzesten Weg aus der Stadt heraus»³² [Remarque, 1991, с. 287].

С точки зрения сюжета эпизоды практически полностью повторяют друг друга. В рассказе: Йозеф, жена которого находится в тяжелом состоянии, делает невозможное – в кратчайший срок преодолевает большое расстояние на автомобиле до другого города; сначала не находит врача, после подсказок

³¹ «Серый автомобиль-призрак носился по улицам, обгонял omnibusы и трамваи, проезжал на все запрещающие знаки и издавал воюющие, пронзительные сигналы».

³² «В ту же секунду "Карл" превратился в белое привидение. Он рванул с места и понесся. Он обгонял всех, наезжал колесами на тротуары, мчался в запрещенном направлении по улицам с односторонним движением. Машина рвалась из города, пробивая себе кратчайший путь».

отыскивает его, и с той же стремительностью доставляет его к жене. В романе: Отто получает звонок от друга, ищет доктора, находит его, и с огромной скоростью привозит его к больной Пат.

Помимо малой прозы из-под пера Ремарка выходят *три романа*. Написанные каждый с интервалом в несколько лет, они не только отражают развитие творческого мастерства писателя, но и показывают несколько этапов его формирования как профессионала.

Каждый из романов можно условно обозначить как «Meilenstein» – некую точку, в которой писатель «фиксировал» уровень своего литературного мастерства. Так, последовательно сравнивая все три романа между собой, можно обнаружить не только улучшения в стиле, но и расширение тематических границ, более детальную проработку персонажей и т.д.

Эссе, статьи и рассказы, написанные в рамках журналистской работы Ремарка, заложили прочную основу литературных приемов, системы типов и персонажей для последующих романов.

Об этом свидетельствует либо их трансформация и развитие, либо практически «дословный» переход эпизодов из малой прозы в романное творчество (приведенный ранее пример: рассказ «Трофей Вандервельде» стал основой одного из эпизодов в «Станции на горизонте», а рассказ «Гроза в степи» являлся отдельной главой неопубликованного романа «Гэм»).

Большая часть произведений, написанных в малой форме в период с 1920 по 1929 год, представляет собой рассказы-воспоминания, романтические новеллы; лирические, приключенческие, драматические, юмористические, военные рассказы, а также многочисленные дорожные зарисовки. Разнообразие жанров – свидетельство творческого поиска, формирование своего, особенного, «ремарковского» стиля.

С точки зрения поэтики рассказы и журналистские работы Ремарка периода Веймара четко дифференцируются по следующим тематическим группам:

1. «Романтическая» тематика, к которой относятся такие рассказы, как «Час освобождения», «Женщина с золотыми глазами», «Ноябрьский туман» и т.д., а также эссе «А если ты вдруг очнешься от суеты...», «Природа и искусство» и т.д.

2. «Экзотическая» тематика, к которой относятся рассказы «Силуэт Ян-це-цян», «Иншалла», «Испытание Куна», «Гроза в степи» и т.д., а также эссе «О смешивании изысканных крепких напитков», «Основы декаданса» и т.д.

3. «Автомобильная» тематика, к которой относятся рассказы «Трофей Вандервельде», «Осенняя поездка мечтателя», «Билли» и т.д., а также эссе «Счастье стальных коней», «Только не на своих двоих!» и т.д.

4. «Военная» тематика (посвященная тематике Первой мировой войны), к которой относятся рассказы «Странная судьба Иоганна Бартока», «История любви Аннеты», «Карл Брегер во Флери» и т.д., а также эссе «Пять книг о войне», «Люди после войны» и т.д.

Каждая группа является не только прямым результатом профессиональной деятельности писателя в каждый конкретный период его жизни, но и находит отражение в одном из романов, т.е. роман подводит своеобразный итог каждой конкретной теме. Так, для «романтической» тематики «итогом» является роман «Приют грез», в котором используются не только многие мотивы, но и целые стихотворения, ранее опубликованные писателем в «Jugend». Общий тон, заданный поэтикой таких текстов, как «Ноябрьский туман», во многом повторяется и в романе.

«Экзотическая» тематика находит свое отражение в романе «Гэм» и, отчасти, – в романе «Станция на горизонте». Пространство рассказов, связанных «экзотической» тематикой, в итоге служит фоном для «Гэм», частично она является также основой для сюжетной линии. Причина появления «экзотической» тематики – в специфике профессиональной деятельности Ремарка, открывавшей ему возможности для путешествий.

«Автомобильная» тематика в творчестве Ремарка также является прямым следствием его профессиональной деятельности. Работая в «Echo Continental», Ремарк получил возможность полностью погрузиться в мир автомобилей и автогонок, что, в конечном счете, привело к появлению романа «Станция на

горизонте». Акцент романа сделан именно на автомобилях, а сюжетная линия и любовный треугольник служат лишь фоном.

Наконец, «военная» тематика является последним и наиболее важным этапом в формировании Ремарка-писателя, известного как автора одного из наиболее популярных в истории антивоенных романов. Один из первых текстов, посвященных данной тематике – «Пять книг о войне», – выходит в 1928 году; в этом же году начинается работа над романом «На Западном фронте без перемен», который публикуется уже в 1929 году.

Одним из доминантных принципов формирования поэтики раннего творчества Ремарка можно назвать его деятельность по непрерывному совершенствованию как литературного мастерства, так и профессиональных навыков в области рекламы, редакторского дела и т.д. Ранние работы – от откровенно неудачных до приносивших писателю солидный доход – показали окружающим (и самому Ремарку), на что он способен как писатель и как журналист. Важным является и то, что Ремарк был в состоянии понять бесперспективность некоторых своих литературных начинаний (напр., в таких жанрах, как фантастический рассказ). Находя удачную тему, он совершенствовал свои работы, доводя их художественные качества до высокого уровня.

Другим несомненным принципом формирования поэтики является влияние факторов профессиональной деятельности на творчество, особенно таких, как возможность командировок.

Ремарк не был по-настоящему популярен в ранний период своего творчества, и те его тексты, которые были опубликованы в 1920-е годы, являются намного более «чистым искусством», чем вышедший позднее роман «На Западном фронте без перемен»; в связи с этим можно говорить о высокой степени автономии его литературного поля³³.

³³ П. Бурдые утверждал, что «размер (и социальное качество) аудитории позволяет точно измерить степень независимости (“чистое искусство”) или зависимости (“коммерческое, прикладное искусство”) от запросов широкой публики и требований рынка» (см. [Бурдые, 2000]).

Глава II. Поэтика антивоенной прозы: романы «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение»

Роман «На Западном фронте без перемен», принесший Ремарку всемирную известность, в значительной степени отличается от большинства немецких романов, посвященных Первой мировой войне.

Основная часть военных романов, написанных в период Веймара, представляют войну как неизбежный, естественный случай, жизненно важный этап в развитии человека – и, таким образом, страны в целом. Писатели, показывавшие войну в этом ключе – Ф. Шаувеккер, Э. Юнгер, В. Боймельбург и др., – в основном стремились к «восстановлению» военного духа нации.

Л. Ренн, А. Цвейг, Э. Кеппен, Ф. фон Унру и Э. Йохансен, а также Ремарк ставили перед собой задачу дистанцироваться от этой точки зрения, представляя войну как бессмысленный акт. Тематика войны и послевоенного периода, затронутая в романах «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение», наиболее близко пересекается с тематикой романа «Война и после войны» Ренна, а также с романами «Год рождения 1902» и «Мир» Э. Глезера.

Как отмечает Э. Линдер (условно называя первую группу писателей консерваторами, а вторую – либералами), несмотря на противоположные точки зрения, у обеих групп немецких писателей существуют общие черты в тематике произведений [Linder, 1996, с. 45–113]:

- важность товарищества и конфронтация «дом – фронт»;
- война как фактор, изменяющий личность.

Несмотря на идеологически противоположные точки зрения, между «либеральными» и «консервативными» военными романами существует значительное сходство; это касается не только их содержания, но также и художественной формы.

Чтобы казаться «подлинными», более убедительными, естественными и, таким образом, оказать сильное воздействие на читателя, многие военные рассказы написаны с точки зрения «перспективы из окопа», а нарратор представляет точку зрения одного-единственного человека.

Трилогия Ремарка – «На Западном фронте без перемен», «Возвращение» и «Три товарища» – тематически связаны между собой событиями Первой мировой войны и Веймарским периодом. Во вводной части рукописи романа «Пат» (ставшего позднее романом «Три товарища») Ремарк пишет: «Данная книга – последняя из серии» [Murdoch, 2006, с. 67]. Таким образом, задумка автора состояла в том, чтобы сформировать из романов трилогию. В процессе переделки «Пат» Ремарк опустил вводную часть, сосредоточившись на проблеме жизни и смерти, и тематическая связь между романами стала формальной, а их поэтика утратила общие черты.

Протагонисты романов «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение» – Боймер и Биркхольц – являются практически идентичными. Высокая степень автобиографичности этих произведений приводит читателя к вопросу: чья история на самом деле отражена в романе?

Некоторые критики предполагают, что рассказчик – проекция Ремарка. Г. Лиу, в частности, полагает, что в романе «На Западном фронте без перемен» нарратор отражает и свою собственную точку зрения, и точку зрения автора; он считает, что Ремарк и Боймер являются тождественными, взаимозаменяемыми [Leeuw, 1994, с. 25].

Как автор, Ремарк, конечно, создатель Боймера; однако Лиу ошибочно приходит к заключению, что перспектива рассказчика впоследствии также становится перспективой самого писателя. Не следует интерпретировать повествование от первого лица как однозначное стремление автора к прямой коммуникации с читателем; скорее это свидетельствует о симпатии, испытываемой Ремарком к своим протагонистам, не являющейся в то же время абсолютной.

Используемая в ранних романах система персонажей находит свое отражение в последующих произведениях. Эволюция тематики «потерянного поколения» и проблемы влияния войны на судьбы людей очевидна уже в романе «Три товарища». В более поздних работах (напр., в романе «Время жить и время умирать», посвященном событиям Второй мировой войны) различимы параллели

между событиями 20-х и 40-х годов XX века. Анализируя творчество Ремарка как писателя эпохи Веймара, необходимо отметить, что оба романа – и «На Западном фронте без перемен», и «Возвращение» – оказали серьезное влияние на все его дальнейшее творчество.

В обоих романах Ремарк рассматривал Первую мировую войну с точки зрения «перспективы из окопа», и хотя события второго романа по большей части разворачиваются после прекращения военных действий, «Возвращение» – не просто продолжение романа «На Западном фронте без перемен», но скорее его вторая часть.

«На Западном фронте без перемен» был опубликован по частям в газете (1928), затем, с некоторым количеством правок, – в измененной и расширенной книжной версии (январь 1929-го). К 1930 году было продано более миллиона экземпляров, осуществлен перевод на многие языки. Роман вызвал много нападок на Ремарка, появились пародии и имитации романа.

В 1931 году был опубликован роман «Возвращение». Действие романа-предшественника происходит в 1917–1918 годах, его продолжение – «Возвращение» – начинается с отрывка, относящегося к смерти протагониста «На Западном фронте без перемен» в октябре 1918 года. Основная часть событий «Возвращения» происходит в 1919 году. Таким образом, хронологически второй роман также является продолжением первого.

Хотя оба романа содержат эпизоды, основанные на исторической действительности, «На Западном фронте без перемен» был написан не в 1918 году, а в 1928-м, пройдя актуализацию в пределах событий Веймарской республики.

Эпизоды из романов Ремарка хронологически принадлежат периоду, более чем на десять лет отстоящему от момента написания. Даже если в основе событий присутствует реальный опыт, художественный вымысел является основной частью романа «На Западном фронте без перемен», так же, как и в «Возвращении».

В период с 1927 по 1929 год Ремарк пишет несколько статей и эссе, прямо относящихся к роману «На Западном фронте без перемен». Эти работы были опубликованы в России лишь в 1998 году ([Ремарк, 2014с]). Колонка, озаглавленная «Пять книг о войне», представляет собой краткую рецензию на романы «Солдат Зурен» Г. Вринга, «Бои на Сомме» О. Рибике, «Лесок 125» и «В стальных грозах» Э. Юнгера, «Фронтальная книга» Ф. Шаувеккера. Ремарк подчеркивает, что подход авторов к проблеме различается, несмотря на общую тематику.

Книги Юнгера выражают «действительно жестокое лицо войны», ужас битвы. Солдата Юнгера Ремарк видит следующим образом:

«...ohne jedes Pathos geben sie das verbissene Heldentum des Soldaten wieder, aufgezeichnet von einem Menschen, der wie ein Seismograph alle Schwingungen der Schlacht auffängt»³⁴ [Remarque, 1998b, с. 312].

О произведении «Лесок 125» Ремарк отзывается как о «более широкой», психологически более целостной работе.

Говоря о Юнгере, Ремарк пишет следующее:

«Jünger, einer der wenigen jungen Infanterieoffiziere mit dem Pour le mérite, ist wie kaum ein anderer berechtigt, über die Schlacht und den Krieg auszusagen»³⁵ [Remarque, 1998b, с. 312].

Рибике, с точки зрения Ремарка, «живописнее и лиричнее»:

«Malerischer, lyrischer ist Riebicke. Ihm löst sich das große Geschehen in flackernde Einzelbilder auf, Impressionen von oft plastischer Eindringlichkeit, manchmal aber naturgemäß auch überschattet vom zu großen Wort-, von der zu weiten Geste, die Fünf Kriegsbücher dieser Stoff nicht erträgt»³⁶ [Remarque, 1998b, с. 312–313].

³⁴ «...Роман без какого бы то ни было пафоса передает отчаянный героизм солдат, изображаемый чутким автором, который, словно сейсмограф, улавливает все колебания битвы...»

³⁵ «Юнгер, один из немногих молодых офицеров пехоты с “Pour le merite” (“За заслуги”), имеет право как никто другой высказываться о фронте и о войне».

³⁶ «Рибике живописнее и лиричнее. У него одно событие распадается на отдельные яркие картины и впечатления – часто пластической выразительности, но иногда даже они затеняются... слишком высокими словами, слишком широкими жестами, которых данный материал не переносит».

Переходя к Шаувеккеру, Ремарк подчеркивает его умение анализировать душевное состояние, переживания и чувства фронтовика:

«Schauwecker gibt weniger Schilderung, dafür bereits Querschnitt. Er faßt die Vielfalt der geistig-körperlichen Beziehungen des Frontsoldaten, analysiert und erläutert sie...»³⁷ [Remarque, 1998b, с. 313].

О Вринге Ремарк пишет как о «мягком, очень человечном» авторе.

Особенностью статьи «Пять книг о войне» является то, что Ремарк посвящает половину доступного ему объема колонки Юнгеру, в частности его стилю.

Еще одна рецензия Ремарка, вышедшая в 1928 году, – «Год рождения – 1902-й» (отзыв на одноименный роман Глезера). Эта рецензия – первая работа Ремарка для концерна «Ullstein», напечатанная примерно за месяц до начала предварительной публикации романа «На Западном фронте без перемен». На тот момент Ремарк все еще был связан договором с изданием «Sport im Bild», но 29 августа 1928 года был заключен новый договор, который предусматривал возможное сотрудничество Ремарка с изданиями концерна «Ullstein».

Сравнение этой рецензии с ранее опубликованной рецензией «Пять книг о войне» в «Sport im Bild» дает представление о возросшей степени свободы рецензента в контексте затрагиваемой им проблемы. Писатель впервые затрагивает тематику «потерянного поколения» – в анализе произведения Глезера он пишет о поколении 1902 года как о «особо беззащитном и подверженном большей опасности, потому что оно взрослело на войне» [Remarque, 1998b, с. 314].

Фактически, к этому же поколению относился и сам Ремарк, родившийся в 1898 году, – «Год рождения – 1902-й» был посвящен поколению писателя.

Проблемы, поставленные Глезером в романе, и прежде всего – «столкновение двух миров», конфликт с окружающим миром, – все это позднее стало лейтмотивом антивоенных романов Ремарка. Важно и то, что писатель

³⁷ «У Шаувеккера меньше описаний, зато он дает поперечный срез, который охватывает все многообразие духовно-физических отношений фронтовиков, автор анализирует и толкует их...»

называет «Год рождения – 1902-й» «документом эпохи» – именно так называли позже его собственный роман «На Западном фронте без перемен».

В 1929 году Ремарк пишет отзыв на роман Г. Зохаचेвера «Люди после войны». Работа, также затрагивающая тематику «потерянного поколения», построена на противопоставлении двух персонажей – Бранда («еще полностью принадлежит прошлому») и Рока («уже смотрит в будущее»), что особо отмечает Ремарк в рецензии.

Другой аспект романа, интересующий Ремарка, – женские образы, каждый из которых представляет отдельный «современный тип». Сам писатель уже использовал данный прием в романах «Приют грез» и «Станция на горизонте».

Эпизод «смерти мелкого бюргера», который Ремарк называет «настоящим шедевром», в дальнейшем также используется им (в несколько измененной форме) в романе «Возвращение», когда писатель рассказывает о смерти крестьянина Веслинга.

Наконец, эссе «Эммерих Гааз» (1929) посвящено солдату, побывавшему в плену и пережившему его последствия.

Художник Эммерих Гааз умер в июне 1929 года от туберкулеза в Давосе, где Ремарк находился с февраля по апрель того же года. Знакомство с Гаазом, которого он называет другом, не подтверждается ничем, кроме данного произведения: «Я знал его только несколько недель; но мне кажется, что умер мой многолетний друг, брат, товарищ». Ремарк пишет о том, что молчаливый и тихий Гааз лишь изредка намекал на «картины ужаса, годы ада, которые он пережил, годы, каких еще никто не описал» [Ремарк, 2014d, с. 443–444].

Разумеется, в 1929 году роман «На Западном фронте без перемен» уже был написан, и на его создание знакомство с Гаазом повлиять не могло, но, возможно, Ремарк нашел в Гаазе отражение своих писательских интенций и подтверждение правильности написанного.

Западный фронт в 1916 году унес более миллиона жизней и окончательно изменил представление о войне. Термин «megadeath» («миллионы смертей, вызванных ядерным взрывом»), появившийся позднее, впервые в мировой истории стал действительностью именно в начале XX века.

2.1. «На Западном фронте без перемен»

Кратко пересказать сюжет романа и логическую структуру повествования довольно сложно, поскольку Ремарк не опирается на линейный сюжет. Писатель передает атмосферу войны, состояние человека, оказавшегося на поле боя, отрезанного от пространства мирной жизни и дома. Фактически, роман состоит из большого числа эпизодов, связанных с различными событиями войны: поиски пищи, артиллерийские бараки, военный караул, патрули, посещение боевых товарищей в госпитале, отхожие места и т.д.

Роман полностью (за исключением последнего абзаца, в котором анонимный нарратор сообщает о смерти Пауля) написан от первого лица. В оригинальной версии «На Западном фронте без перемен» 288 страниц, 20 сравнительно небольших глав, каждая из которых содержит несколько эпизодов. События романа охватывают два последних года Первой мировой войны и преподнесены с точки зрения обычного «солдата из окопа». Немецкая критика использует термин «Froschperspektive» («перспектива лягушки») для обозначения данной перспективы: объекты с этой точки зрения находятся ниже уровня глаз, что идеально подходит для описания окопного боя ([Murdoch, 2006, с. 31–66]).

Автобиографичность романа «На Западном фронте без перемен» является очевидной, однако соотношение «fact» и «fiction» не является достаточно определенным для того, чтобы считать жанр романа автофикцией. Исходя из этого, представляется необходимым кратко рассмотреть биографический аспект военного опыта писателя.

Ремарк неоднократно подчеркивал, что лично пережил многие события, описанные в романе; также источником информации для него были истории, услышанные от других солдат (прежде всего, в госпитале Дуйсбурга). Не следует также забывать, что писатель был на войне лишь в качестве сапера и пациента госпиталя. Таким образом, автобиографичными могут являться описания: барачных, отпуска, работы сапера, ранений, госпиталя; тем не менее даже эти описания содержат достаточно вымысла, в чем многие немецкие критики упрекали Ремарка.

26 ноября 1916 года Ремарк был призван в армию. Сравнительная стабильность этого периода и относительная легкость путешествия домой стали для него значимыми факторами (особенно в первые месяцы службы). В романе «На Западном фронте без перемен» Пауль Боймер, отправляясь в увольнение, едет на поезде и комментирует свою поездку, которая также оказывается непродолжительной. В описаниях природы и улиц читатель может узнать родной для Ремарка Оснабрюк.

Мотив смертельной болезни – рак, туберкулез и т.д. – проходит сквозь все творчество писателя, и начало свое берет именно в романе «На Западном фронте без перемен». Мать Ремарка на момент службы сына в армии была больна раком, и уже находилась в критическом состоянии: врачи прогнозировали ее смерть через несколько месяцев. Эриху часто предоставляли отпуск по семейным обстоятельствам, чтобы он мог посетить ее. Пауль Боймер, протагонист «На Западном фронте без перемен», также посещает свою больную мать, находясь в увольнении:

«Nun höre ich die Stimme meiner Mutter.

Sie kommt aus dem Schlafzimmer.

– Ist sie nicht auf? – frage ich meine Schwester.

– Sie ist krank, – antwortet sie»³⁸ [Remarque, 2005, с. 117].

Более того, диагноз матери Ремарка – рак – отражен в романе буквально:

«So sprechen wir über die Krankheit meiner Mutter. Es ist nun bestimmt Krebs, sie liegt schon im Krankenhaus und wird demnächst operiert. Die Ärzte hoffen, daß sie gesund wird, aber wir haben noch nie gehört, daß Krebs geheilt worden ist»³⁹ [Remarque, 2005, с. 143–144].

Солдаты проходят военную подготовку, которую сам Эрих сравнивает с «геройским цирковым представлением». Издевательства во время обучения начинаются с появлением унтер-офицера Химмельрайха, садизм которого

³⁸ «Теперь я слышу голос матери. Она в спальне. – Почему это она в постели? – спрашиваю я. – Она больна, – отвечает сестра».

³⁹ «...Мы разговариваем о болезни матери. Теперь уже выяснилось, что у нее рак, она лежит в больнице, и скоро ей будут делать операцию. Врачи надеются, что она выздоровеет, но мы что-то не слыхали, чтобы рак можно было вылечить».

«увековечен» писателем в романе «На Западном фронте без перемен» в образе Химмельштоса:

«Kropp, Müller, Kemmerich und ich kamen zur neunten Korporalschaft, die der Unteroffizier Himmelstoß führte. Er galt als der schärfste Schinder des Kasernenhofes, und das war sein Stolz. Ein kleiner, untersetzter Kerl, der zwölf Jahre gedient hatte, mit fuchsigem, aufgewirbeltem Schnurrbart, im Zivilberuf Briefträger»⁴⁰ [Remarque, 2005, с. 19].

Образ Химмельштоса находит свое развитие – оказавшись на фронте, он был пристыжен фронтовыми товарищами, и, в конечном счете, стал более дружелюбным по отношению к прежним новичкам.

Школьный товарищ Ремарка, Георг Миддендорф, вспоминал о писателе следующее: «На поле битвы Р. был моим лучшим другом, он никогда не терял спокойствия, мы вместе с ним положили не один моток колючей проволоки. Другие товарищи его также очень ценили. Он демонстрировал свое искусство гипнотизера, чем вызывал удивление у публики, играл на пианино там, где только его можно было найти, и не отлынивал от общей работы. В некоторых письмах того времени отправитель интересовался: “Что делает Ремарк?”, или “клякса”, как его называли в школе» [Baumer, 1984, с. 30].

После обучения в лагере Целле Ремарка приписали к эрзац-батальону 78, и 12 июня 1917 года он отправляется на французский фронт, во вторую гвардейскую дивизию, расположенную за Аррасом, на Канале де ла Вайсензе.

Ханс-Герд Рабе писал об этих событиях следующее: «26 мая группа марширует на Обиньи-о-Бак, далее перемещается на железнодорожном транспорте во Фландрию, между Турао и Хаутхальстерским лесом. Здесь его приписывают к окопной группе, которая строит укрепления “Фландрия-2” в восточном направлении. Окопная группа должна была ежедневно (и еженощно)

⁴⁰ «Кропп, Мюллер, Кеммерих и я попали в девятое отделение, которым командовал унтер-офицер Химмельштос. Он слыл за самого свирепого тирана в наших казармах и гордился этим. Маленький, коренастый человек, прослуживший двенадцать лет, с ярко-рыжими, подкрученными вверх усами, в прошлом почтальон».

работать под перекрестным огнем, натягивать колючую проволоку и строить блиндажи» [Baumer, 1984, с. 29–30].

Ремарк присутствовал в начале «большого побоища» во Фландрии (31 июля 1917 года). В тот день войска союзников перешли в наступление в районе хребта Пиклем и сумели продвинуться вперед примерно на два километра, однако понесли серьезные потери – более тридцати тысяч солдат были убиты, ранены либо пропали без вести; это свидетельствовало об улучшении обороны немцев: они наносили ощутимые контрудары по британским войскам. Однако армия Германии также понесла большие потери, что было в основном связано с ударами британской артиллерии. В первый же день сражения Ремарк получает множественные осколочные ранения.

Нет полной и достоверной информации о конкретике военного опыта Ремарка. По словам немецкого военного министра, генерала армии Гренера (декабрь 1930 года), Ремарк был ранен в колено и в область подмышки (в период с 3 августа 1917 года по 31 октября 1918 года); министр назвал неверными сведения, в соответствии с которыми Ремарк был когда-либо повышен или представлен к награде [Eksteins, 2009, с. 69].

У Эриха был лишь небольшой опыт рукопашного боя, который он позже описал в романе «На Западном фронте без перемен» (эпизод убийства французского солдата).

Помимо Миддендорфа, вместе с Ремарком служили и другие товарищи – образы некоторых из них были изображены в романе «На Западном фронте без перемен»: Вильгельм Качинский, Тео Троске и др.

Немецким командованием поощрялись территориальные связи как основа товарищества и лояльности среди войск. Военнослужащие из одного района города или части страны неизменно служили интегрированной единицей. Подобная практика была призвана упрощать переход от гражданской жизни к военной рутине. Американский военный историк С. Амброуз так объяснял это явление: «Причина [распространенности товарищества среди немецких войск] состоит в том, что немецкие отряды были составлены из мужчин, происходивших

из одного и того же города или области; таким образом, они знали друг друга еще детьми» [Tims, 2003, с. 14].

В этой же работе Амброуз процитировал слова немецкого капрала: «Худшая вещь, которая могла произойти с солдатом, состояла в том, чтобы быть отправленным в некоторую группу, в которой он никого не знал. В нашем отделении мы никогда не оставили бы друг друга. Мы бились в России вместе. Мы были товарищами и всегда приходили на помощь. Мы защитили наших товарищей, так, что они могли вернуться домой к своим женам, детям и родителям. Это было нашей мотивацией» [Tims, 2003, с. 14]. Именно к этому типу взаимоотношений между солдатами обращался Ремарк в своих произведениях.

К середине июня немецкая разведка ожидала главного союзнического наступления. Приготовления усилились. Ремарк и его товарищи днем и ночью улучшали укрепления. В середине июля войска союзников начали бомбардировку. Корреспондент «Times» так описывает этот момент: «Тысячи орудий в мгновение прервали тишину <...> разорванный снарядами воздух свистел и кричал <...> сигнальные огни выросли из мрака <...> поднялись фонтаны золотого дождя...» [Tims, 2003, с. 16].

В один из тех дней Тео Троске (в романе «На Западном фронте без перемен» – Кат) был ранен шрапнелью в ногу. Эрих, худой, но сильный, смог донести его под градом артиллерийского огня к пункту первой помощи. К тому времени, когда он добрался до врача, Троске умер от ранения головы, не замеченного Ремарком.

Этот эпизод практически буквально отражен в романе «На Западном фронте без перемен»:

«Ich springe auf, glühend, ihm zu helfen, ich nehme ihn hoch und setze mich in Lauf, einen gedehnten, langsamen Dauerlauf, damit sein Bein nicht zu sehr schlenkert.

Mein Hals ist trocken, es tanzt mir rot und schwarz vor den Augen, als ich verbissen und ohne Gnade weiterstolpernd, endlich die Sanitätsstation erreiche.

Dort breche ich in die Knie, habe aber noch so viel Kraft, nach der Seite umzufallen, wo Kats gesundes Bein ist. Langsam richte ich mich nach einigen Minuten

wieder auf. Meine Beine und meine Hände zittern heftig, ich habe Mühe, meine Feldflasche zu finden, um einen Schluck zu nehmen. Die Lippen beben mir dabei.

Aber ich lächele – Kat ist geborgen.

Nach einer Weile unterscheide ich den verworrenen Stimmenschwall, der sich in meinem Ohr fängt.

– Das hättest du dir sparen können, – sagt ein Sanitäter.

Ich sehe ihn verständnislos an. Er zeigt auf Kat.

– Er ist ja tot»⁴¹ [Remarque, 2005, с. 210–211].

Решающее нападение войск союзников произошло 31 июля 1917 года. Согласно воспоминаниям Рабе, в то время, когда Ремарк помогал раненому товарищу добраться в безопасное место, он сам был ранен шрапнелью.

Раны были достаточно серьезны для того, чтобы не участвовать в военных действиях в течение долгого времени – около пятнадцати месяцев. Таким образом, Ремарк смог не возвращаться на фронт максимально долго. Писатель был переведен в полевую больницу в Турате, затем – в больницу св. Винсента в Дуйсбурге.

Мотив лазарета также является глубоко автобиографичным. Пауль Боймер, так же как и Ремарк, попадает в католический госпиталь:

«Wir liegen in einem katholischen Hospital, im gleichen Zimmer. Das ist ein großes Glück, denn die katholischen Krankenhäuser sind bekannt für gute Behandlung und gutes Essen. Das Lazarett ist voll belegt worden aus unserm Zug, es sind viele schwere Fälle dabei»⁴² [Remarque, 2005, с. 183].

Ремарк пишет в своем письме Миддендорфу 1 августа 1917 года: «Лежу теперь в Торхуте, в военном госпитале, однако сегодня уже двинусь дальше. Я

⁴¹ «Я вскакиваю, горя желанием помочь ему, поднимаю его на спину и бегу, как бегают на большие дистанции, – неторопливо и размеренно, чтобы не слишком растревожить ему ногу. Глотка у меня пересохла, перед глазами пляшут красные и черные круги, но я все бегу, спотыкаясь, стиснув зубы, преодолевая усталость, и наконец добираюсь до медицинского пункта. – Ты напрасно так старался, – говорит мне санитар. Я смотрю на него и ничего не понимаю. Он показывает на Ката: – Ведь он убит».

⁴² «Мы лежим в лазарете при католическом монастыре, в одной палате. Нам очень повезло: католические больницы славятся своим хорошим уходом и вкусной едой. Лазарет весь заполнен ранеными из нашего поезда; среди них многие в тяжелом состоянии».

почти не пострадал, очень легкие ранения, никакой боли, скоро уже вернусь» [Remarque, 1998a, с. 19].

В госпитале Ремарк продолжает свои литературные опыты. Так появляются эссе и стихотворения, опубликованные в 1918 году в журнале «Schönheit». Эти работы стали предвестником первого крупного произведения писателя – романа «Приют грез».

В романе «На Западном фронте без перемен» Ремарк практически никогда прямо не указывает на какие-либо исторические факты или географические местоположения, хотя читателю не представляет труда определить их. В 1916 году прошли две крупные битвы – под Верденом и под Сомме; они унесли рекордное число жизней (у французов потери составили 204 253 человека, британцев – 419 654 человека, немцев – более 465 000 человек). В результате немецкая армия была истощена, и на фронт стали призывать совсем молодых рекрутов.

Вероятно, причиной отсутствия точных указаний на место действия является стремление писателя донести субъективные индивидуальные переживания – все то, что обычно исключается из официальных документов. Лишь в конце романа читатель узнает, что действие завершается перед самым окончанием войны – Боймер погибает в октябре 1918 года, следовательно, действие романа происходит в 1917–1918 годах.

Роман «На Западном фронте без перемен» был, прежде всего, не правдой о войне, но правдой об Эрихе Марии Ремарке. Однако работа была расценена общественностью как представляющая факты на буквальном, автобиографическом уровне. Литературные приложения изданий «Times» и «New Statesmen» упрекали Ремарка в том, что он не указал конкретных деталей времени или места действия «На Западном фронте без перемен», тем самым исключая возможность проверки точности этих сведений.

Некто Петер Кропп утверждал, что провел год в госпитале с Ремарком во время войны, и что по его образу и подобию был создан один из персонажей романа «На Западном фронте без перемен» – Альберт Кропп; ранение в колено, с

которым Эрих был доставлен в госпиталь, он нанес себе сам, и как только рана зажила, Ремарк стал работать в больнице служащим.

Таким образом, со слов Кроппа, у Ремарка было недостаточно личного опыта, чтобы описывать чувства и поведение солдата во время боя [Kropp, 1930, с. 9–14].

Также Кропп заявил, что Ремарк продемонстрировал поверхностное представление о событиях войны, содержащее большое число серьезных погрешностей. В больнице, писал он, было не только «большое страдание», но также много «тихого героизма» [Barker, Last, 2009, с. 18].

Госпиталь, по словам Кроппа, находился в образцовом состоянии, за пациентами ухаживали заботливые монахини, и Ремарк полностью ошибался в своем утверждении, что пациенты были потревожены шумной молитвой сестер в коридорах. Кропп даже указывает на точное местоположение часовни, таким образом, доказывая, что раненые солдаты не могли слышать молитвы, как писал об этом Ремарк.

Далее Кропп пытается идентифицировать каждого пациента лазарета, в особенности сорокалетнего Левандовского, находящегося там более десяти месяцев и с волнением ожидающего первого посещения жены. Солдат совершает половой акт с женой, в то время как остальные стоят «на страже». Кропп же утверждает, что этого просто не могло произойти: «Я должен был, конечно, знать об этом» [Barker, Last, 2009, с. 18].

Приведенный пример – наиболее яркий среди всех нападок на писателя. В действительности же их было достаточно много. Предположение о том, что в романе «На Западном фронте без перемен» Ремарк стремился отразить как свой личный опыт, так и историю войны (в литературной форме), было безоговорочно принято противниками и сторонниками его творчества и использовалось в дебатах.

Книжные магазины Германии были наводнены романами о Первой мировой войне. К концу десятилетия в издательском деле сформировалось мнение, что читающая общественность уже пресыщена такой литературой. Через десять лет

после перемирия вышло более двухсот изданий на военную тему, двадцать четыре из них – между 1927 и 1928 годами.

В то время, когда «военная ностальгия» привела к возникновению многочисленных произведений о Первой мировой войне, Ремарк написал ряд статей и рассказов, посвященных этой теме, а также несколько рецензий на произведения подобной тематики. Это свидетельствует о том, что:

- до создания романа «На Западном фронте без перемен» Ремарк был достаточно глубоко знаком с проблемой (чтобы предвидеть возможный успех развития этой проблемы в своем собственном творчестве);
- за счет рецензий писатель сумел детально ознакомиться как с достоинствами, так и с недостатками существующих произведений, связанных с военной тематикой.

Отчасти именно опыт, полученный в результате анализа работ, посвященных войне (1927–1929), позволил Ремарку не только написать роман «На Западном фронте без перемен» с высокой степенью достоверности, но и дать ответы на возникшие в обществе вопросы о причинах кризиса в Германии. Ремарк, став профессиональным литературным редактором, был способен самостоятельно оценить достоинства и недостатки работ, внося в них существенную правку или вовсе отказываясь от какой-либо публикации.

Из отзывов, написанных Ремарком о других военных романах, становится понятным, что он был хорошо знаком с этим жанром. Это подтверждают его рецензии на военные романы, написанные им в 1927–1929 годах.

Писатель продолжил это направление в своем творчестве и придал ему новое качество. Одновременно с другим немецким писателем, Людвигом Ренном, антивоенный роман «Война» («Krieg») которого появился в 1928 году, Ремарк создает новую разновидность жанра военного романа (военный роман приобретает черты «фронтального романа», стиль которого в дальнейшем часто используется правыми политическими силами Германии [Rüter, 1980, с. 23]).

События в романе представлены с точки зрения «обычного солдата»; в фокусе оказываются эпизоды, происходящие на линии фронта, все прочие элементы романа привязаны к этим событиям.

Одним из вопросов, интересовавших исследователей романа «На Западном фронте без перемен», является его идентичность дневникам Георга Миддендорфа, фронтового товарища Ремарка. Дневники Миддендорфа имеют много общего с романом – описаны одни и те же события, много общих стилистических и языковых приемов.

Учитывая, что Ремарк не принимал никакого участия в обсуждении своего произведения и не давал комментариев, возникло большое количество предположений, в том числе и по поводу истории создания романа.

В интервью с А. Эггебрехтом Ремарк утверждал: «Вопрос: Почему вы до сих пор не участвовали в дискуссиях, связанных с вашим романом “На Западном фронте без перемен”? Ответ: Потому что не видел и не вижу в этом необходимости» [Ремарк, 2010, с. 100].

Ремарк не давал никаких комментариев о сходстве романа «На Западном фронте без перемен» и дневников Миддендорфа. Оказавшись в госпитале в конце июля 1917 года, Ремарк ведет переписку с Георгом, который остался на фронте. В одном из писем Эрих упоминает о своей идее написать роман о войне, а также просит Георга сообщать ему все последние новости. Таким образом, если Ремарк и использовал дневник Миддендорфа, то с его согласия.

В своей статье, посвященной влиянию дневника Миддендорфа на роман «На Западном фронте без перемен», Е. Доценко подчеркивает: «За все время Миддендорф никак не выразил своего отношения к истории с шумихой вокруг романа, видимо, как и Ремарк, он просто не считал нужным во все это вмешиваться. О личных отношениях между ними сегодня можно судить только на основании данного дневника, в котором Миддендорф называет Эриха Ремарка своим лучшим другом»⁴³.

⁴³ URL: http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil_2008_1_2/2008-26-06/012.pdf (дата обращения: 12.11.2011).

Говорить о литературном наследии Миддендорфа также не представляется возможным, поскольку кроме его дневника и переписки с Ремарком он не являлся автором или соавтором какого-либо литературного произведения.

Война как причина невозможности найти свое место в жизни – эта мысль, по утверждению Ремарка, поразила его внезапно. В интервью от 1929 года писатель говорил следующее: «Наше поколение выросло в иных условиях, нежели все прочие до него и после. Его самым сильным переживанием стала война, независимо от того, одобряла ее молодежь или отрицала, воспринимала ее с националистических, пацифистских, авантюристических, религиозных или стоических позиций. Наше поколение видело кровь, ужасы, уничтожение, сражения и смерть – то было всеобщее человеческое переживание. И я сознательно ограничился в своей книге этим единым для всех переживанием. Война – это данность, факт» [Ремарк, 2010, с. 103].

Ремарк представил свое собственное видение предпосылок написания «На Западном фронте без перемен». Он заявил, что страдал от серьезных приступов депрессии, первопричина которой оставалась ему непонятной, и самоанализ помог ему разобраться в себе: «Именно через эти преднамеренные акты самоанализа я вернулся назад, к военным событиям из моей жизни. Я мог наблюдать подобные явления среди многих моих друзей и знакомых. Тень войны нависала над нами, особенно когда мы попытались оградить наши умы от нее. Внезапно эта мысль поразила меня, и я начал писать, без особых предварительных идей» [Barker, Last, 2009, с. 13–14].

Из дневников Ремарка можно узнать, что работать над «романом о войне» он начал осенью 1917 года (что подтверждают архивные материалы, см. приложение 1). Однако намного раньше, еще до выхода «Приюта грез», писатель уже интересовался судьбой других пациентов госпиталя, а также просил своего друга и боевого товарища Георга Миддендорфа описать фронтовые события: «Ну, напиши о жизни, как там сейчас. Есть большой интерес, потому что пишется роман» [Remarque, 1998a, с. 25].

Важно отметить, что Ремарк сразу после войны предпринимал попытки зафиксировать свои воспоминания о войне на бумаге. Это были короткие заметки, напоминающие незаконченные рассказы или дневники, которые впоследствии стали частью романа «На Западном фронте без перемен».

Через полгода после смерти матери Ремарк приостановил эту работу, и возобновил ее лишь в середине 1928 года, сосредоточившись на идее о необходимости правдивого освещения военного прошлого. Работая по вечерам и в выходные, он, по его собственному утверждению, закончил произведение за шесть недель. Внезапное вдохновение, «быстрая» композиция и общая простота построения сюжета – все эти формальные признаки свидетельствуют о том, что произведение Ремарка не было результатом длительной работы.

Как утверждал писатель, готовая рукопись пролежала в ящике письменного стола шесть месяцев. В действительности, вероятнее всего, этот срок ограничился «лишь двумя месяцами» [Krell, 1961, с. 159].

Ремарк изначально даже не думал о том, чтобы попытаться представить свою рукопись общественности. Его нежелание остается тайной, которую он никогда публично так и не раскрыл.

Существует версия, согласно которой автор расценивал свою книгу как «личный обряд изгнания нечистой силы» [Tims, 2003, с. 51]. Также возможно, что неуверенность препятствовала объективной оценке истинных достоинств и потенциала произведения. В некоторых источниках приводится версия, согласно которой коллега Ремарка, журналист Билли Уайлдер, предупредил его (еще в процессе написания романа), что никто не захочет читать «мрачную часть антивоенного реализма», и убеждал его не спешить с публикацией своей работы [Tims, 2003, с. 46] (см. также [Zolotow, 1987]).

Через своего знакомого, который был лично знаком с Леопольдом Ульштайном (руководителем фирмы, уже имевшей опыт публикации романов о войне), рукопись Ремарка была направлена в издательство «Ullsteins Propyläen»; она вызвала в «Ullstein» необычайный ажиотаж: Макс Крелл был «захвачен необычным тоном»; Кирилл Сошка, глава производственного отдела «Ullstein»

(и ветеран войны), был убежден, что роман ждет большой успех, потому что в нем сказана «правда о войне» (именно эта фраза в дальнейшем стала основой многих противоречивых суждений о книге). В итоге Монти Якобс, редактор колонки фельетонов «Vossische Zeitung», получил текст романа для редактуры, связанной с поэтапной публикацией в газете [Tims, 2003, с. 53].

Несмотря на положительное впечатление редакторов, руководство издательства не было до конца уверено в том, что очередной роман о Первой мировой войне будет иметь успех. Это подтверждается тем фактом, что договор содержал оговорку, в соответствии с которой в случае неуспеха романа автор должен будет отработать затраты на публикацию в качестве журналиста. Для перестраховки издательство предоставило предварительные экземпляры романа различным категориям читателей, в том числе ветеранам Первой мировой войны. Результаты, полученные на основе отзывов, оказались положительными, и издательство «Ullstein» «поверило» в успех книги.

Началась рекламная кампания, масштаб которой был отмечен исследователями как важная веха в развитии печатного дела в Германии. На всех рекламных площадках Берлина были наклеены плакаты, посвященные роману «На Западном фронте без перемен». Каждую неделю они обновлялись. Использовался так называемый «тизер» – рекламная технология, построенная как загадка, вопрос, создающий интригу. Так, в первую неделю размещались объявления: «Он приходит»; во вторую – «Большой военный роман»; в третью – «На Западном фронте без перемен»; наконец, в четвертую неделю – «Erich Maria Remarque».

По распоряжению руководства компании текст романа был принят к печати, и 29 августа 1928 года был подписан контракт. По результатам замечаний читателей и литературоведов Ремарк частично переработал рукопись, устранив некоторые особо критические высказывания о войне.

Позднее, в интервью с Ф. Люфтом (1963), сам Ремарк утверждал, что правка его работ не осуществлялась: «Вопрос: <...> Каков ваш подход к роману? Выстраиваете ли сначала какой-то каркас или прописываете весь текст от первой

строки до последней? Ответ: Сначала каркас. Моя первая книга – это исключение. Записав текст, вечерами я просто *окончательно прописывал его, проделывая это всего один раз*. На этом все заканчивалось. Положенное на бумагу я уже никогда не правил, никогда больше не прикасался к тексту. Остальные книги я по нескольку раз, а некоторые даже по многу раз перерабатывал, переписывал заново...» [Ремарк, 2010, с. 205].

В этой рекламной кампании автор «На Западном фронте без перемен» был представлен читателю как «обычный», рядовой солдат без какого-либо литературного опыта; он описывает свои переживания войны с целью «выговориться», освободиться от душевной травмы.

Осенью 1928 года появляется окончательный вариант текста; 10 ноября 1928 года, накануне десятой годовщины перемирия, берлинская газета «Vossische Zeitung», входящая в концерн «Haus Ullstein», начинает публикацию отрывков романа в газете. Успех превысил самые смелые ожидания – тираж газеты увеличился в несколько раз. На момент выхода романа (29 января 1929 года) существовало приблизительно тридцать тысяч предварительных заказов, что заставило концерн печатать издание сразу в нескольких типографиях.

Роман был переведен на 26 языков, в том числе на русский, и стал самой продаваемой книгой в Германии за всю историю. На 7 мая 1929 года было издано 500 тысяч экземпляров книги.

Рынок книжной торговли, пострадавший во время войны и оказавшийся в сложной ситуации из-за общего экономического спада, был благодарен сложившейся ситуации. «Ремарк – наш хлеб насущный», – замечали продавцы книг в Берлине. К апрелю 1930 года продажи достигли приблизительно 2,5 миллиона экземпляров. В октябре 1930 года издание «Nouvelles Littéraires» уже называло Ремарка писателем с «самой многочисленной аудиторией в мире».

Реакция на роман в Германии была разной, мнения разделились на диаметрально противоположные. Политическая подоплека Версальского соглашения не позволяла большинству немецких критиков рассматривать «На Западном фронте без перемен» беспристрастно. За восторженными отзывами

критиков в Германии, где Карл Цукмайер написал первый обзор для «*Berliner Illustrierte Zeitung*» (и назвал книгу «военным дневником» [Zuckmayer, 1966, с. 359–360]), последовали статьи в английской и французской прессе.

«Самая лучшая из всех военных книг» – самая популярная фраза в многочисленных обзорах. Герберт Рид объявил произведение Ремарка «библией рядового»: «...книга прошла по Германии, как евангелие... роман должен нестись по целому миру, потому что это – первое полностью удовлетворительное выражение [войны] в литературе и самое большое событие нашего времени». Он также подчеркивал, что прочитал книгу «шесть или семь раз» [Read, 1929, с. 116].

Среди рецензентов были также Бруно Франк, Бернард Келлерман, Даниэль-Ропс, Льюис Дикинсон, Кристофер Морли и Генри Сейдел Кэнби. Поступали предложения наградить Ремарка Нобелевской премией по литературе. В первых обзорах романа «На Западном фронте без перемен» критики единодушно заявляли, что книга представляла «правду о войне», или, как писал журналист лондонской «*Sunday Chronicle*», «правдивую историю самого большого кошмара в мире» [Eksteins, 1980, с. 354].

Использование эпитетов в превосходной степени и постоянные упоминания о «книге, сказавшей правду», интерпретируются исследователями-ремаркистами (в частности, М. Экштейном) исключительно как свидетельство того, что «чувствительный нерв Ремарка оказал свое воздействие... много людей полностью разделили его печаль – его послевоенную тоску» [Eksteins, 1980, с. 354].

После того как Ремарк стал всемирно известен, он неохотно давал интервью, и, по сути, умалчивал о своей военной карьере. Также писатель не предпринимал усилий к опровержению всевозможных слухов о его прежней жизни, так что многим критикам его напускное равнодушие к собственной популярности показалось странным. Осуществлялись попытки, особенно в 1929 и 1930 годах, раскрыть «реальные» биографические данные Ремарка – прежде всего, для того, чтобы опровергнуть утверждение издателя романа «На Западном

фронте без перемен» о том, что писатель был опытным солдатом. Особняком в этом деле стоит история с Кроппом, о которой было рассказано ранее.

В своем письме к «Putnam Sons» (15 сентября 1929 года) Ремарк заявил следующее: «Когда я вижу, что делает из меня желтая пресса и “твердолобы”, я иногда вижу себя этаким монстром. Мой возраст, к примеру, колеблется между 22 и 55 годами, и я могу носить различные имена... различные бригады или подразделения, которым я могу принадлежать или не должен буду принадлежать. <...> За меня заявляют, что я украл свою рукопись у мертвого камрада, списал ее с других военных книг, или писал бы из-за заключенного соглашения. Новая информация обо мне появляется день ото дня. Все, что я могу ответить на это, – я желал, чтобы эти люди оказались бы правыми, по крайней мере, в том, что я никогда не был солдатом» [Remarque, 1998a, с. 86].

После коммерческого успеха романа весной и летом 1929 года противники романа «На Западном фронте без перемен» стали высказываться так же активно, как и ранее сторонники. Консерваторы и правые экстремисты были рассержены тем, что Ремарк показал «абсолютно односторонний портрет военного опыта <...> ужасающие изображения, частые обращения к естественным потребностям человека» ([Eksteins, 1980, с. 355]).

Британские критики стали называть Ремарка «первосвященником “туалетной школы” военных романистов» [Eksteins, 1980, с. 355]. В ноябре 1929 года «London Mercury» процитировал слова Анатоля Франса: «Критика является приключением души среди шедевров» и прокомментировал: «Приключение души среди туалетов непривлекательно: но это примерно то, какой должна быть критика недавно переведенных немецких романов... Современные немцы... предполагают, что туалеты сильно интересны. Они одержимы этим тоскливым предметом, и они одержимы жестокостью»⁴⁴.

Как похвала, так и атаки на Ремарка, связанные с романом «На Западном фронте без перемен», имели мало общего с художественной сущностью самой

⁴⁴ London Mercury, XXI. 1929, Nov.

работы. В то время как роман был отражением послевоенного ума, критика была отражением послевоенных политических и эмоциональных стремлений людей.

Находясь за чертой бедности, «потерянное поколение» не встречало понимания у общества; отказ от одной мысли о возвращении на войну назывался предательством, а стремление к отрицанию величия немецкой армии – трусостью. Выход романа «На Западном фронте без перемен» давал большому числу людей надежду на то, что общество прислушается к их проблемам.

Ремарк считал войну виновной в своей личной дезориентации; немецкая общественность также предполагала, что ее страдание было прямым наследством войны. Роман «На Западном фронте без перемен» фактически затронул проблематику войны как источника трудностей поколения Веймара.

Успех Ремарка, как становится понятным сейчас, пришелся на переходную эпоху между двумя войнами; в обществе происходило смешение двух настроений – надежды и страха. Видимость общего благополучия сопровождалась зарождающимся экономическим кризисом.

Большим открытием, сделанным благодаря роману Ремарка, стал тот факт, что военный опыт немецкого солдата не отличался от опыта солдат других стран. Оказалось, что немецкий солдат так же, как и все остальные, не хотел участвовать в войне, но был вынужден бороться. Роман «На Западном фронте без перемен» сделал очень многое для того, чтобы стереотип об особой, воинственной природе немецкого народа был разрушен.

Книга автора, написанная от первого лица, олицетворяла для всех судьбу «неизвестного солдата». Пауль Боймер стал «каждым человеком». В «страдающем, опустившемся фронтовом солдате» – а он вполне мог быть и английским рядовым, и французским, и американским пехотинцем – люди видели свою собственную «тень». Лишь немногие критики смогли тогда увидеть это в романе.

Какова была читательская аудитория Ремарка? Прежде всего, это были ветераны Первой мировой войны, а также молодое поколение. К концу десятилетия разочарование бывших солдат вылилось в презрение. Роман «На

Западном фронте без перемен» наиболее точно отражал позицию озлобленных и обезнадеженных ветеранов. Вместе с тем довольно часто бывшие солдаты расценивали успех романа как проявление «недуга», охватившего послевоенный мир, который предал поколение и его надежды. Подобное мнение базировалось, прежде всего, не на восприятии военного опыта, а на ощущениях послевоенного десятилетия.

Вершиной успеха романа «На Западном фронте без перемен» стала голливудская версия фильма режиссера Льюиса Майлстоуна, вышедшая в прокат в мае 1930 года. Показы прошли в течение года в Америке, Англии и Франции – в переполненных залах. Фильм был удостоен премий «Оскар» за лучший фильм и лучшую режиссуру. Картина была запрещена к показу в Италии, Германии и Австрии как «клеветническая» по отношению к отражению немецкой действительности (фактически же потому, что была расценена как угроза внутренней безопасности).

Повествование «На Западном фронте без перемен» представляет собой череду событий на фронте и в тылу; знакомство с французскими девушками, увольнение, «взятие» продуктового магазина; ранение и госпиталь. Быстрая смена сцен, а также относительная простота сюжетной линии – один из аспектов, вызывавших эффект реалистичности повествования.

В романе «На Западном фронте без перемен» Боймер комментирует каждый нюанс войны – так, как видит его сам. Война – это «убивать или быть убитым», или, что еще хуже, «калечить или быть искалеченным». «Erst das Lazarett zeigt, was der Krieg ist»⁴⁵ – говорит Боймер. Эта мысль трансформируется в следующий комментарий:

«Ich bin jung, ich bin zwanzig Jahre alt; aber ich kenne vom Leben nichts anderes als die Verzweiflung, den Tod, die Angst und die Verkettung sinnlosester Oberflächlichkeit mit einem Abgrund des Leidens. Ich sehe, daß Völker

⁴⁵ «Лишь лазарет показывает, что есть война».

gegeneinandergetrieben werden und sich schweigend, unwissend, töricht, gehorsam, unschuldig töten»⁴⁶ [Remarque, 2005, с. 192–193].

Выбор Ремарком формы повествования от первого лица неслучаен. Помимо чисто лингвистического признака («использование повествователем 1-го л. ед. ч. глаголов и местоимений там, где он говорит о себе...» [Атарова, Лесскис, 1980, с. 344]), повествование от первого лица часто подразумевает актуализацию автора в произведении; оно указывает на «наличие персонифицированного повествователя, находящегося в том же мире, что и другие персонажи» [Атарова, Лесскис, 1980, с. 345].

С точки зрения соотношения позиции повествователя и автора произведения повествование от первого лица есть «заявка тождества автора и повествователя» [Атарова, Лесскис, 1980, с. 346]. Еще одной особенностью данной формы повествования является возможность субъективировать взгляд на мир.

Ремарк начинает роман следующими словами:

«Dieses Buch soll weder eine Anklage noch ein Bekenntnis sein. Es soll nur den Versuch machen, über eine Generation zu berichten, die vom Kriege zerstört wurde – auch wenn sie seinen Granaten entkam»⁴⁷ [Remarque, 2005, с. 2].

Поскольку книга «не является обвинением», автор четко обозначает свое нежелание делать какое-либо политическое заявление либо пропагандировать пацифизм. Фраза «попытка рассказать», в свою очередь, подразумевает желание писателя донести до аудитории ряд *фактов*. С другой стороны, роман также «не является исповедью» – таким образом, Ремарк подчеркивает, что произведение не является *точной проекцией его военной биографии*, отражением его военного опыта.

Другой смысловой аспект, который содержится в эпиграфе, – заявление о поколении людей, ставших жертвой войны, даже если им удалось спастись от

⁴⁶ «Я молод – мне двадцать лет, но я не видел в жизни ничего, кроме отчаяния, смерти, страха и сплетения бессмысленного прозябания с бездной страданий. Я вижу, один народ натравливается на другой, убивают друг друга невежественно, глупо, послушно, ни за что».

⁴⁷ «Эта книга не является ни обвинением, ни исповедью. Это только попытка рассказать о поколении, которое погубила война, о тех, кто стал ее жертвой, даже если спасся от снарядов».

снарядов. Так, Ремарк сообщает не об *индивидуальной трагедии*, но о *судьбе целого поколения*, затрагивая здесь уже тематику следующего романа.

Эпиграф также косвенно затрагивает тему выживания на войне. Ремарк подчеркивает, что любое выживание может быть в лучшем случае физическим, но никогда не будет эмоциональным либо психологическим.

Баракы и лазарет – это две различные альтернативы фронту, войне. Баракы – это локация *до* фронта, лазарет – одна из возможных локаций *после*. Лазарет – это «пространство в пространстве», символ смерти в романе, «филиал фронта» в тылу.

Рассматривая пространство и время в романе в целом, можно сделать вывод об их цикличности. Упрощенно пространственно-временную схему можно представить именно как последовательное чередование «фронт – тыл».

Время в романе коллективно, и его не существует вне событий коллективной жизни; индивидуум живет в коллективном целом, труд и потребление являются также коллективными.

Анализ пространственно-временной составляющей романа, а именно наличие ярко выраженной «коллективности» времени, – позволяет сделать заключение об отсутствии личностной дифференциации системы персонажей в произведении; в коллективном времени-пространстве не могут находиться персонажи с ярко выраженной личностной характеристикой.

Структурное разделение «фронт – тыл» подразумевает также разделение пространства на открытое и закрытое соответственно. Подобное противопоставление имеет художественное обоснование: действие в пространстве «тыла» обладает замедленной динамикой, ярко обозначенными границами.

Пространство может быть абсолютно замкнутым (барак) либо относительно замкнутым (двор). Пространство «тыла» заполнено материальными предметами, основную роль играет еда; пространство «фронта» чаще оперирует более абстрактными понятиями – природа, воздух, рельеф местности, небо. Основной характеристикой становится открытость, «просторность».

Существенно различается и временная характеристика. Пространство «тыла» характеризуется неподвижностью; движение в таком пространстве состоит из перехода от одной статической сцены к другой:

«In der Ferne donnert die Front. Die Wände der Baracken klirren.

Es wird mächtig geputzt. Ein Appell jagt den andern. Von allen Seiten werden wir revidiert. Was zerrissen ist, wird umgetauscht gegen gute Sachen. Ich erwische dabei einen tadellosen neuen Rock, Kat natürlich sogar eine volle Montur. Das Gerücht taucht auf, es gäbe Frieden, doch die andere Ansicht ist wahrscheinlicher: daß wir nach Rußland verladen werden»⁴⁸ [Remarque, 2005, с. 147].

Для «фронта» более характерна постоянная подвижность; еще одной характерной чертой является постоянная событийность:

«Einige zerschossene Wagen sind im Wege. Ein neuer Befehl. “Zigaretten und Pfeifen aus”. – Wir sind dicht an den Gräben. <...>

Wir umgehen ein Wäldchen und haben dann den Frontabschnitt vor uns. Eine Ungewisse, rötliche Helle steht am Horizont von einem Ende zum andern. Sie ist in ständiger Bewegung, durchzuckt vom Mündungsfeuer der Batterien»⁴⁹ [Remarque, 2005, с. 43].

Ограниченность первого и безграничность второго пространства имеют большое художественное значение, они вызывают эффект цикличности – одно постоянно сменяет другое (без всякой надежды покинуть этот замкнутый круг).

Сам Ремарк следующим образом определяет пространство «фронта»:

«Die Front ist ein Käfig, in dem man nervös warten muß auf das, was geschehen wird. Wir liegen unter dem Gitter der Granatenbogen und leben in der Spannung des Ungewissen. Über uns schwebt der Zufall. Wenn ein Geschöß kommt, kann ich mich

⁴⁸ «Вдалеке грохочет фронт. Стены барака дребезжат. <...> В полку усердно наводят чистоту и порядок. Начальство помешалось на смотрах. Нас инспектируют по всем статьям. Рваные вещи заменяют исправными. Мне удастся отхватить совершенно новенький мундир, а Кат – Кат, конечно, раздобыл себе полный комплект обмундирования. Ходит слух, будто бы скоро будет мир, но гораздо правдоподобнее другая версия – что нас повезут в Россию».

⁴⁹ «...Мы наткнулись на разбитые повозки. Новая команда: “Кончай курить!” Мы подошли вплотную к окопам. <...> Мы обходим лесок, и теперь перед нами открывается участок передовой. <...> Весь горизонт, от края до края, светится смутным красноватым заревом. Оно в непрерывном движении, там и сям его пререзают вспышки пламени над стволами батарей».

ducken, das ist alles; wohin es schlägt, kann ich weder genau wissen noch beeinflussen»⁵⁰ [Remarque, 2005, с. 74].

Говоря о двух типах пространств, следует отметить, что они не просто отличаются друг от друга, но являются по своей сути оппозиционными, и по-разному воздействуют на читателя.

1. «Wir liegen neun Kilometer hinter der Front»⁵¹ [Remarque, 2005, с. 3].

Роман начинается с описания солдатского быта – это подготавливает читателя к дальнейшему повествованию.

2. «Wir müssen nach vorn zum Schanzen»⁵² [Remarque, 2005, с. 38].

Время начинает свое движение; еще есть элементы хронотопа, свойственного предыдущему. Если рассматривать центр и периферию пространства в данном эпизоде, сразу становится понятно, что центр его занимает земля (окоп, укрытие).

3. «Es ist beschwerlich, die einzelne Laus zu töten, wenn man Hunderte hat»⁵³ [Remarque, 2005, с. 56].

Очевиден резкий возврат к хронотопу «тыла». Время и пространство снова останавливаются в одной точке, причем движение отсутствует полностью, за исключением передвижения персонажей в поисках пищи. Эпизод начинается с гротескно-физиологического процесса истребления вшей.

4. «Mitten in der Nacht erwachen wir. Die Erde dröhnt. Schweres Feuer liegt über uns. Wir drücken uns in die Ecken. Geschosse aller Kaliber können wir unterscheiden»⁵⁴ [Remarque, 2005, с. 77].

Динамике «движения» снарядов и огня противопоставляется статика солдат.

⁵⁰ «Фронт – это клетка, и тому, кто в нее попал, приходится, напрягая нервы, ждать, что с ним будет дальше. Мы сидим за решеткой, прутья которой – траектории снарядов; мы живем в напряженном ожидании неведомого. Мы отданы во власть случая. Когда на меня летит снаряд, я могу пригнуться, – и это все; я не могу знать, куда он ударит, и никак не могу воздействовать на него».

⁵¹ «Мы стоим в девяти километрах от передовой...»

⁵² «Мы едем к передовой на саперные работы...»

⁵³ «Хлопотно убивать каждую вошь в отдельности, если их у тебя сотни...»

⁵⁴ «Среди ночи мы просыпаемся. Земля гудит. Над нами тяжелая завеса огня. Мы жмемся по углам. По звуку можно различить снаряды всех калибров...»

5. «Man nimmt uns weiter als sonst zurück, in ein FeldRekrutendepot, damit wir dort neu zusammengestellt werden können»⁵⁵ [Remarque, 2005, с. 101].

6. «Wir fahren einige Tage. Die ersten Flieger erscheinen am Himmel»⁵⁶ [Remarque, 2005, с. 145].

7. «Die Dunkelheit wächst. Meine Aufregung legt sich, ich warte aus Vorsicht, bis die ersten Raketen steigen»⁵⁷ [Remarque, 2005, с. 166].

Пауль отправляется домой; своими свойствами пространство идентично пространству «тыла», но время и пространство в нем утрачивают свойства «коллективности».

Любое событие в романе «На Западном фронте без перемен», нарушающее цикл, т.е. отражающее случайное и не повторяющееся событие, является сюжетообразующим. С этой точки зрения важен анализ возвращения Пауля в родной город. Данный эпизод заканчивается следующим образом:

«Ich beiße in meine Kissen, ich krampfe die Fäuste um die Eisenstäbe meines Bettes. Ich hätte nie hierherkommen dürfen. Ich war gleichgültig und oft hoffnungslos draußen; – ich werde es nie mehr so sein können. Ich war ein Soldat, und nun bin ich nichts mehr als Schmerz um mich, um meine Mutter, um alles, was so trostlos und ohne Ende ist. Ich hätte nie auf Urlaub fahren dürfen»⁵⁸ [Remarque, 2005, с. 137].

Важность данного эпизода состоит в том, что возвращение в пространство «дома» принципиально невозможно; этот эпизод представляет собой основную мысль романа «Возвращение». В описании пространства «дома» прослеживается автобиографическая основа.

⁵⁵ «Нас отводят в тыл, на этот раз дальше, чем обычно, на один из полевых пересыльных пунктов, где будет произведено переформирование...»

⁵⁶ «Мы едем несколько дней. В небе появляются первые аэропланы...»

⁵⁷ «...Сумерки сгущаются. Мое волнение проходит, из осторожности я выжидаю, пока начнут подниматься первые ракеты...»

⁵⁸ «Я кусаю подушки, сжимаю руками железные прутья кровати. Не надо мне было сюда приезжать. На фронте мне все было безразлично, нередко я терял всякую надежду, а теперь я никогда уже больше не смогу быть таким равнодушным. Я был солдатом, теперь же все во мне – сплошная боль, боль от жалости к себе, к матери, от сознания того, что все так беспросветно и конца не видно. Не надо мне было ехать в отпуск».

Система персонажей в романе имеет прямую взаимосвязь с пространственно-временными отношениями. Так, анализ данной системы помогает раскрыть функциональное и художественное значение пространства.

Подлинным субъектом Первой мировой войны является не солдат, а военная техника. Слотердаик пишет об этом следующее: «Единичный субъект теперь явно выступает как нечто охваченное и вовлеченное, мобилизованное, одетое в одинаковую форму и находящееся в полном распоряжении, то есть субъект в первоначальном смысле этого слова нечто подчиненное и зависимое. Война исторгла из себя новый субъект эпохи – “фронт”, вооруженный народ; именно он стал многомиллионным субъектом мышления, на который наложила свой отпечаток война» [Слотердаик, 2009, с. 644].

Подобной концепции в литературе соответствует некий обобщенный персонаж, говорящий одновременно и от лица самого себя, и всех фронтовиков сразу. Таким образом, можно говорить о появлении в романе *общего типа* – солдата Первой мировой, персонажа, во многом лишенного индивидуальности.

Ремарк, безусловно, использует данный тип, но, вместе с тем, индивидуальные личностные характеристики у некоторых персонажей уже появляются. Очевидно, что эта персонификация является элементом автофикциональности, что подтверждается, прежде всего, дневниками писателя.

Поскольку роман написан от первого лица, необходимо разделять персонажа и автора (Боймера и Ремарка). Выбор нарратора обусловлен, прежде всего, тем, что Боймер, призванный на фронт со школьной скамьи, не нес никакой персональной ответственности за неудачи на войне.

Писатель не дает своему персонажу ни малейшего намека (кроме, разумеется, размышлений) на то, что будет происходить после войны. Таким образом, факты, нашедшие свое отражение в произведении, часто определялись критиками как «односторонние».

Но поскольку все они представлены с точки зрения одного человека – Пауля, стоит различать «фокусировку» внимания; например, фронтовые друзья находятся на одном уровне внимания, а майор или французская девушка – на

другом. С этой точки зрения жанровая структура приобретает некоторые свойства дневника – хронологически, а также способом подачи информации.

Основных действующих лиц романа Ремарк определяет уже в начале. Используемое нарратором (в большинстве случаев) местоимение «мы» обозначает чаще всего группу фронтовых камрадов. Ремарк практически не представляет этих солдат как самостоятельных персонажей, обладающих какими-либо индивидуальными личностными характеристиками.

Наиболее близкие друзья Пауля – бывшие одноклассники, Альберт, Мюллер и Леер, старшие товарищи – кузнец Тьяден, рабочий-торфяник Хайе Вестус, фермер Детеринг, а также 44-летний Станислав Катчинский (Кат) – обладают набором свойств, характеризующихся их профессиональными навыками.

Таким образом, Ремарк создал *коллективного героя* – т.е. группу «...главных персонажей, которые трактуются в произведении равноценно и представляют обычно определенную общественную среду» [Sierotwiński, 1966, с. 47].

Система персонажей имеет четкое разделение. При структурном анализе выделяется основная бинарная оппозиция: «фронтовое товарищество» – «вне фронтового товарищества» (внешний мир).

Так, Б.В. Томашевский пишет, что простейший пример группирования персонажей – это разделение персонажей на два лагеря (бинарная оппозиция, напр. «друзья – враги»; см. [Томашевский, 1999]). Вместе с тем в рамках «фронтового товарищества» существует несколько оппозиций: близкие друзья (бывшие одноклассники и т.д.) и «братья по несчастью», «вынужденные друзья», камрады. Наконец, поскольку повествование ведется от лица Пауля Боймера, его необходимо отнести к отдельной категории, так как он в наибольшей степени отражает авторскую позицию и является автобиографическим персонажем.

Рядовой Пауль Боймер в течение всего романа воспринимает себя как часть группы; то, что в конце романа он обретает значимость именно как отдельный персонаж, является важным моментом, поскольку это служит одним из способов,

которыми Ремарк связывает романы «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение» (из этого также следует, что Ремарк во время создания работы планировал ее продолжение).

Второстепенные персонажи романа необходимы для полноценного раскрытия образа Боймера, и их необходимо интерпретировать именно как «зеркала» протагониста: «второстепенные персонажи нередко являют собой искусно организованную систему “зеркал”, отражающих основные душевные стихии, запечатленные в центральных героях» [Грехнев, 1997, с. 130].

То, что повествование романа ведется от первого лица, характерно для всего текста, за исключением двух последних абзацев двенадцатой главы:

«Er fiel im Oktober 1918, an einem Tage, der so ruhig und still war an der ganzen Front, daß der Heeresbericht sich nur auf den Satz beschränkte, im Westen sei nichts Neues zu melden.

Er war vornübergesunken und lag wie schlafend an der Erde. Als man ihn umdrehte, sah man, daß er sich nicht lange gequält haben konnte; – sein Gesicht hatte einen so gefaßten Ausdruck, als wäre er beinahe zufrieden damit, daß es so gekommen war»⁵⁹ [Remarque, 2005, с. 213–214].

В романе не наблюдается высокой степени проработки персонажей с психологической точки зрения. Каждый персонаж обладает набором характеристик, свойственных только ему: Тьяден – самый большой едок в компании; Кат имеет «шестое чувство» на появление всевозможных опасностей, хорошей еды и легкой работы; Хайе постоянно думает о женщинах; Детеринг мечтает о ферме.

Персонажи делятся на две группы: бывшие студенты и люди, которые уже нашли себя в этой жизни (имеющие дом, работу и т.д.). Обращаясь к тематике

⁵⁹ «Он был убит в октябре 1918 года, в один из тех дней, когда на всем фронте было так тихо и спокойно, что военные сводки состояли из одной только фразы: “На Западном фронте без перемен”. Он упал лицом вперед и лежал в позе спящего. Когда его перевернули, стало видно, что он, должно быть, недолго мучился, – на лице у него было такое спокойное выражение, словно он был даже доволен тем, что все кончилось именно так».

«потерянного поколения», Ремарк имеет в виду именно первую группу – солдат, у которых нет профессии и семьи, которым некуда вернуться после войны.

Изображенная в романе группа фронтовых камрадов не имеет представителей из всех слоев населения; с социологической точки зрения все персонажи принадлежат к так называемому классу ниже среднего, как и сам Ремарк.

Для определения роли персонажей в повествовании необходимо обратиться к событийности. Ю.М. Лотман определяет событие как «перемещение персонажа через границу семантического поля» или как «пересечение запрещающей границы» [Лотман, 1970, с. 282–288]. Граница может быть как пространственной (топографической), так и этической, психологической, прагматической либо познавательной. Таким образом, суть события заключается в отклонении от «нормативов», правил данного мира.

В свою очередь В.И. Тюпа отмечает: «...принципиальным свойством события, отсутствующим у процесса, является его интенциональность, неотделимость от соответствующей точки зрения на него...» [Тюпа, 2006, с. 39].

Первым условием событийности является «*фактичность* или *реальность*... изменения» [Шмид, 2003, с. 16]. С фактичностью также связана *результативность* изменения. С точки зрения В. Шмида, «Событийность повышается по мере того, как то или иное изменение рассматривается как существенное... в масштабах данного фиктивного мира» [Шмид, 2003, с. 17].

Шмид выделял следующие критерии, позволяющие говорить о *степени событийности* [Шмид, 2003, с. 7–17]:

1. Релевантность изменения (степень событийности зависит от аксиологии переживающего изменение субъекта).
2. Непредсказуемость изменения (событийность повышается по мере неожиданности).
3. Консекутивность (последствия в мышлении субъекта).
4. Необратимость (чем ниже вероятность обратимости, тем более повышается событийность).
5. Неповторяемость (повторяющиеся изменения не вызывают событийности).

Анализируя роман «На Западном фронте без перемен» в соответствии с вышеуказанными критериями, обнаруживается следующее:

1. В ходе повествования ставшее обыденностью пространство «фронта» не вызывает никаких существенных изменений в системе ценностей персонажей.

2. В романе практически полностью отсутствует фактор неожиданности (за исключением эпизода убийства Паулем французского солдата в окопе).

3. Говоря о последствиях в мышлении персонажей, необходимо отметить, что сами последствия уже изначально заданы – и неизменны в течение всего повествования.

4. Понятие обратимости в романе отсутствует, это вызвано тем, что солдаты, являясь «боевой машиной», не могут выйти за рамки пространства «фронта», не подчиниться приказу и т.д.

5. Роман «На Западном фронте без перемен» построен на принципе повторяемости, пространство «тыла» сменяет собой пространство «фронта»; цикл не прекращается даже в конце произведения.

Уровень событийности в романе является крайне низким. Несмотря на то, что представляется возможным разделить персонажей по различным критериям (одноклассники, фронтовые друзья, второстепенные персонажи), повествование строится как воспоминания одного человека.

При этом нужно отметить, что хотя многие элементы романа «На Западном фронте без перемен» имеют форму воспоминаний, время описания существенно не отдалено от времени описываемых событий. Данная особенность обуславливается неопределенным временем и строгой «циклическостью» повествования, что позволяет рассматривать любой выход за рамки цикла как событие.

Таким образом, система персонажей иерархична и организована только вокруг центрального героя. Это позволяет говорить о сходстве точек зрения нарратора и автора.

Роман начинается с описания фронтового быта, а именно – жизни солдат в перерыве между боями.

Можно выделить следующие аспекты, принадлежащие хронотопу романа «На Западном фронте без перемен»:

– «остановившееся», неподвижное время, затишье во время «тыла» и хаос, движение во время боя;

– диалоги, связанные в основном с едой и физиологическими процессами; специфическая лексика (напр., «Bouillonkeller» – «обжорка», большой солдатский полевой котел);

– анатомическая точность описания физиологических процессов как художественный прием, направленный на достижение реалистичности повествования.

Культ вещей и еды в этой части романа иногда принимает несколько абсурдное выражение, вытесняя все остальное, включая смерть:

«Sie würden mir tadellos passen. In diesen Kähnen laufe ich mir Blasen über Blasen. Glaubst du, daß er durchhält bis morgen nach dem Dienst? Wenn er nachts abgeht, haben wir die Stiefel gesehen»⁶⁰ [Remarque, 2005, с. 15].

В определенной степени «карнавализация» фронтового быта – это защитная реакция на трагизм и бессмысленность происходящего. Важно то, зачем создается ряд физиологического у Ремарка: это очевидное противопоставление «живого» – «мертвому»: солдаты, вернувшиеся с фронта, наслаждаются жизнью в той доступной для них форме, которой являются все возможные физиологические процессы. Используя данный прием, Ремарк добивается реалистичности описания и подготавливает читателя к последующим эпизодам войны.

В первой главе с поля боя возвращаются только 80 из 150 человек, и оставшиеся в живых солдаты рады получить больше еды. Так, «желудок» и «пищеварение» становятся двумя наиболее важными мотивами этой части романа.

Одна из сцен (исключенная из ранней англоязычной редакции романа), подробно описывает нахождение солдата в отхожем месте в течение двух часов.

⁶⁰ «Они бы мне были как раз впору. В моих штиблетах я себе все ноги изотру. Как ты думаешь, он до завтра еще протянет, до того времени, как мы освободимся? Если он помрет ночью, нам ботинок не видать как своих ушей».

Уборная представлена как место, где он может отдохнуть и пообщаться с товарищами.

Проблема индивидуальной смерти в данной части романа представляется несущественной – и это является в определенной степени частью «карнавализации». Смерть воспринимается не в общем временном ряду, а на границе времени; не в ряду жизни, а на границе этого ряда.

Так, смерть Франца неразрывно связана с его ботинками, а смерть солдат – с удвоением порции еды:

«– Nimm dein Kochgeschirr.

Wir folgen neugierig. Er führt uns zu einer Tonne neben seinem Strohsack. Sie ist tatsächlich halb voll weißer Bohnen mit Rindfleisch. Katczinsky steht vor ihr wie ein General und sagt:

– Auge auf, Finger lang! Das ist die Parole bei den Preußen»⁶¹ [Remarque, 2005, с. 28].

Время в романе «На Западном фронте без перемен» статично, пространство – замкнуто, и данным приемом автор подчеркивает трагедию, несвободу, обреченность, «брошенность» своих персонажей.

Война состарила молодых людей раньше времени: она лишила их юности. Этот мотив повторяется в начале второй главы; нарратор указывает на то, что разница между бывшими школьниками и более старшими по возрасту солдатами на поле боя отсутствует. Но разница все же есть – в том, что последние имеют возможность вернуться к своим семьям, фермам и т.д.

Весь роман «На Западном фронте без перемен» фактически построен на серии антитез, которые отражают различные уровни «отчуждения в сознании» маленькой и истощающейся «группы товарищей» [Barker, Last, 2009, с. 31]). Впервые это становится очевидным в рассуждениях Боймера – уже в первой главе:

⁶¹ «– Бери котелок... Мы с любопытством идем за ним. Он подводит нас к бочонку, стоящему возле его тюфяка. Бочонок и в самом деле почти заполнен фасолью с говядиной. Катчинский стоит перед ним важный, как генерал, и говорит: – А ну, налетай! Солдату зевать не годится!»

«Während sie noch schrieben und redeten, sahen wir Lazarette und Sterbende; – während sie den Dienst am Staate als das Größte bezeichneten, wußten wir bereits, daß die Todesangst stärker ist. Wir wurden darum keine Meuterer, keine Deserteure, keine Feiglinge – alle diese Ausdrücke waren ihnen ja so leicht zur Hand – wir liebten unsere Heimat genauso wie sie, und wir gingen bei jedem Angriff mutig vor; – aber wir unterschieden jetzt, wir hatten mit einem Male sehen gelernt. Und wir sahen, daß nichts von ihrer Welt übrig blieb. Wir waren plötzlich auf furchtbare Weise allein; – und wir mußten allein damit fertig werden»⁶² [Remarque, 2005, с. 12].

Из этого рассуждения можно сделать ряд выводов.

Во-первых – солдаты формируют закрытую и отделенную группу, они приобретают и воспитывают чувство товарищества, которое определяет каждый аспект их существования⁶³.

Во-вторых – разделение на «своих» и «чужих»: солдаты утратили чувство принадлежности к тому обществу, в котором они выросли: отец, мать, учитель – все они потеряли смысл в окружающей действительности; социальная группа актуализировалась в пределах границ закрытой группы фронтовых камрадов.

В романе «На Западном фронте без перемен» роль наставника играет Кат: он – источник власти, лидер; Боймер воспринимает его смерть так же остро, как смерть своей матери, ведь теперь оба родителя для него потеряны. Данный мотив является глубоко автобиографичным: отец Ремарка и отец Боймера – переплетчики по профессии – были заменены в их жизни авторитетными наставниками (Херстемайер и Кат соответственно).

Эпизод, в котором на больничной койке умирает Кеммерих, содержит сравнение с фотографией:

⁶² «Они все еще писали статьи и произносили речи, а мы уже видели лазареты и умирающих; они все еще твердили, что нет ничего выше, чем служение государству, а мы уже знали, что страх смерти сильнее. От этого никто из нас не стал ни бунтовщиком, ни дезертиром, ни трусом (они ведь так легко бросались этими словами): мы любили родину не меньше, чем они, и ни разу не дрогнули, идя в атаку; но теперь мы кое-что поняли, мы словно вдруг прозрели. И мы увидели, что от их мира ничего не осталось».

⁶³ Товарищество не в том значении этого слова, в котором его использовали национал-социалисты: это не «Frontgemeinschaft» (фронтовое общество), являвшееся ключевым понятием в их интерпретации роли Первой мировой войны, а, скорее, «отрицательное государство» в пределах «кокона» интенсивной близости с соратниками как средство самосохранения.

«Dort liegt unser Kamerad Kemmerich, der mit uns vor kurzem noch Pferdefleisch gebraten und im Trichter gehockt hat; – er ist es noch, und er ist es doch nicht mehr, verwaschen, unbestimmt ist sein Bild geworden, wie eine fotografische Platte, auf der zwei Aufnahmen gemacht worden sind»⁶⁴ [Remarque, 2005, с. 13].

Автор показывает, что перед нарратором – туманная тень ранее живого человека. Это же сравнение используется еще раз, когда Боймер вспоминает события, связанные с детством, и признает, что для него они безвозвратно потеряны:

«Aber es wäre das gleiche, wie wenn wir nachdenklich werden vor der Fotografie eines toten Kameraden; es sind seine Züge, es ist sein Gesicht, und die Tage, die wir mit ihm zusammen waren, gewinnen ein trügerisches Leben in unserer Erinnerung; aber er ist es nicht selbst»⁶⁵ [Remarque, 2005, с. 90].

Разрыв с прошлым является одной из доминирующих тем романа Ремарка: неоднородность жизни, постоянный переход от одного существования к другому (к чему человек оказывается неподготовленным).

Роман «На Западном фронте без перемен» представляет войну как реальную действительность, с элементами яркого реализма. Повествование (как и во многих военных романах того времени) является квазидокументальным, и стиль здесь выступает лишь как один из элементов «объективной подлинности».

Важной характеристикой романа является также эпизодическая структура – художественная особенность большинства романов писателя: постоянно поддерживая интерес читателя, автор быстро перемещается от одной сцены к другой, и затрагивает одни и те же темы в различных эпизодах, различающихся по содержанию, акценту и длине. Данный прием позволяет представить широкий диапазон событий войны в романе: солдаты в лазарете, связные, патруль разведки, ураганный огонь, траншейный бой, увольнение. В свою очередь

⁶⁴ «Вот лежит Кеммерих, наш боевой товарищ, который еще так недавно вместе с нами жарил конину и лежал в воронке, – это еще он, и все-таки это уже не он; его образ расплылся и стал нечетким, как фотографическая пластинка, на которой сделаны два снимка».

⁶⁵ «Мы испытали бы то же самое чувство, которое испытываешь, задумавшись над фотографией убитого товарища: это его черты, это его лицо, и пережитые вместе с ним дни приобретают в памяти обманчивую видимость настоящей жизни, но все-таки это не он сам».

переходы от непосредственного настоящего к прошлому (воспоминаниям) Боймера позволяют показать сцены начальной подготовки к войне.

Роман «На Западном фронте без перемен» разделен на двенадцать глав переменной длины. Данное деление не является аспектом базовой структуры произведения, Ремарк применяет технику, которую он значительно усовершенствовал в своих последующих работах: использование серии небольших эпизодов как структурных элементов, не обязательно связанных друг с другом причинно (т.е. фабула как таковая не играет существенной роли), но создающих в совокупности единое композиционное пространство.

Повествование Боймера похоже на дневник, поскольку состоит в основном из описания последовательности событий или внутреннего монолога, при видимом отсутствии связи между этими элементами. Данный прием можно обозначить как «Stationenroman» («роман состояния»), по аналогии с приемом, используемым Брехтом в театральном искусстве – «Stationendramen» («драма состояния»).

Роман начинается с инцидента (представленного автором как очевидно тривиальный), в котором Боймер и его товарищи получают двойную порцию еды. Однако вскоре читатель узнает, что стало причиной этому: лишь небольшое число солдат вернулось с поля боя.

Первая, условная, часть романа (главы 1–6) показывает события из жизни рядового на фронте и в тылу и включает в себя размышления о доме, школьных днях и жизни в учебных бараках.

Действие первых трех глав происходит за линией фронта. Однако в начальных главах заявлены различные ключевые темы, определяющие характер всего произведения.

Товарищество не является, с точки зрения Ремарка, оправданием войны. Война, как экстремальная ситуация, лишь способствует его развитию. Товарищество в романе «На Западном фронте без перемен» рождается в процессе взаимопомощи на фронте, и уже в «Возвращении» писатель ясно показывает – то,

что во время войны является потребностью, не обязательно «выживает» в мирном времени.

Важный мотив, появляющийся в конце третьей главы, обозначен критиками как «*eiserne Jugend*» («железная молодежь») [Murdoch, 2006, с. 191]. Боймер сетует, что ни один из солдат, прошедших фронт, уже не является молодым, даже если им только девятнадцать или двадцать. У них *отняли юность*, и они чувствуют это.

Критика «На Западном фронте без перемен» всегда с готовностью поддерживает мнение, что роман является последовательностью «кошмарных ситуаций и невыносимого мрака» [Barker, Last, 2009, с. 29], но это далеко не так. Ремарк, следуя за действием романа, использует сцены «счастья и удовлетворенности» [Barker, Last, 2009, с. 29], некоторые из них содержат чрезвычайно ироничные эпизоды. Комизм, который, согласно терминологии В.Я. Проппа, можно обозначить как «комизм еды» [Пропп, 2007, с. 40], является в романе существенным элементом стилистики.

Так, в одном из эпизодов Кат сворачивает гусю шею, избавляя его от «страданий», и собирается его зажарить:

«Kat rupft die Gans und bereitet sie zu. Die Federn legen wir sorgfältig beiseite. Wir wollen uns zwei kleine Kissen daraus machen mit der Aufschrift: “Ruhe sanft im Trommelfeuer!”»⁶⁶ [Remarque, 2005, с. 70].

Другой эпизод, также касающийся комизма еды, но уже с несколько иной точки зрения – как неизбежный результат гастрономического избытка: Кату удастся заполучить двух свиней, после чего те были пожарены и съедены солдатами. Ремарк особенно акцентирует внимание на последствиях этого «пиршества» и связанные с ними физиологические процессы.

Эпизоды не расположены в романе хаотически. Писатель обращает значительное внимание на подробную организацию материала. Интенсивность смены «темных» и «светлых» эпизодов нарастает от начала к концу произведения.

⁶⁶ «Кат ощипывает гуся и подготавливает его. Перья мы заботливо откладываем в сторону. Из них мы собираемся сделать для себя две подушечки с надписью: “Спокойно спи под грохот канонады!”».

Так, например, в первой главе фронтовые товарищи сидят под открытым небом в кругу в уборной, играют в карты и т.д., после чего следует сцена посещения умирающего Кеммериха. Пятая глава содержит эпизод с гусем, после чего солдаты видят гробы, приготовленные для жертв будущего наступления. Наконец, в десятой главе отражена последовательность: за жизнью в эвакуированной деревне, «идиллией питья и сна» следуют боевые действия, в которых Боймер и Кропп получают ранения.

Ремарк также усиливает нагнетание между «фронтовыми» сценами – война становится более «темной», и число фронтовых товарищей нарратора постепенно уменьшается.

Характерным для повествования является и постепенное уменьшение «свободы действия», растущего чувства клаустрофобии. Этот мотив наиболее полно отражен в эпизодах, связанных с ботинками Кеммериха. В начале романа он находится при смерти, одна из его ног ампутирована, и Мюллер одержим желанием забрать эти ботинки себе. Когда Кеммерих понимает, что он умирает, он отдает их Мюллеру. Мюллер умирает в одиннадцатой главе, и владельцем ботинок становится Боймер. Таким образом, Ремарк дает понять читателю, что теперь умрет сам Пауль.

Из всей группы, состоящей из восьми товарищей, в живых остается лишь Тьяден: в свою очередь он также унаследует ботинки, но «Тьяден как всегда удачлив», поэтому, несмотря на злополучный «трофей», он действительно остается жив – и появляется в романе «Возвращение».

Самая небольшая по объему глава романа – последняя, двенадцатая. Для всей главы характерны короткие предложения, и у читателя складывается ощущение документальности повествования. Вместе с тем именно в этой части романа Ремарк наиболее часто использует местоимение «я» вместо более характерного для романа «мы». Интенсивность этого употребления нарастает в самом конце главы, когда писатель использует его в каждом предложении. Таким образом Ремарк глубже раскрывает личность протагониста, не только персонифицируя его, но и отождествляя себя с ним.

2.2. «Возвращение»

Для того чтобы определить художественные особенности романа «Возвращение», представляется необходимым выявить причины, побудившие Ремарка написать продолжение романа «На Западном фронте без перемен», выделить основные этапы истории его написания и степень автобиографичности; выполнить анализ структуры хронотопа в романе, рассмотреть произведение с точки зрения структуры персонажей как одного из жанрообразующих факторов; выявить особенности сюжетно-композиционной структуры романа и определить его основные отличия от предшествующей работы автора.

Успех романа «На Западном фронте без перемен» привел к двум противоположным результатам. С одной стороны, благодаря публикации романа Ремарк обеспечил себе финансовую независимость и относительную свободу в выборе – как последующих тематик, так и издателей. С другой стороны, рекламная кампания издательства имела серьезные последствия для политической репутации писателя, и он фактически возглавил черный список национал-социалистской партии, результатом чего стала вынужденная эмиграция Ремарка в 1931 году.

Одной из причин, побудивших автора написать роман-продолжение, стала неоднозначная реакция читателей на его предыдущую книгу – «На Западном фронте без перемен». Рекламная стратегия издательства «Ullstein» подразумевала «молчание» Ремарка с целью укрепления имиджа «писателя-новичка». Вместе с тем работы, относящиеся к малой прозе писателя, вышедшие в свет в 1928–1929 годах – незадолго до романа «На Западном фронте без перемен» (или одновременно с ним), также обращались к теме возвращения солдата с фронта. Написанию романа «Возвращение» предшествовали и журналистские работы, в которых на передний план выходит проблема «потерянного поколения».

26 января 1931 года Немецкая лига по правам человека организовала собрание «Ремарк и окружающая действительность» – в связи с тем, что Германский совет по контролю над книжной продукцией запретил демонстрацию фильма, снятого по роману «На Западном фронте без перемен». В зале имени

Баха в Берлине собрались как видные деятели искусства, так и представители рейхстага. Были зачитаны послания Л. Ренна, А. Цвейга, К. Тухольского, А. Фрея, А. Эйнштейна. Основным результатом дебатов стало единодушное заключение: кинофильм «На Западном фронте без перемен» «дает лишь слабое представление о фактически происходивших на фронте событиях» ([Ремарк, 2010, с. 67–68]) – основной упрек Ремарку в то время.

Сенсацией на собрании стало письменное обращение писателя, ранее не высказывавшего свою точку зрения по поводу развернувшихся вокруг романа дискуссий и слухов. Ремарк писал, что он не понимает, как люди, прошедшие войну всего двенадцать лет назад, настолько кардинально могут разойтись в ее оценке. Подчеркивая в обращении «заслуги немецкого солдата», он, тем не менее, считает неверным «прославлять войну» за счет этих заслуг. Обращение завершилось цитатой из только что вышедшего романа «Возвращение».

С точки зрения корреспондента столичного журнала «Lichtbild-Bühne», послание Ремарка имело событийное значение, поскольку писатель дал публичную оценку «милитаристской ностальгии», стремлению к романтизации войны.

Ремарк находился в сложном положении, прежде всего из-за рекламной политики своего издателя, концерна «Ullstein», позиционировавшего «На Западном фронте без перемен» как рассказ рядового и аполитичного участника войны, что позволяло сделать роман популярным как среди его противников, так и сторонников. В рамках рекламной кампании писатель был представлен как непосредственный участник и свидетель событий, описанных в книге, который написал ее всего за несколько недель.

Т. Шнайдер называет ситуацию, сложившуюся вокруг Ремарка, «трагическим раздвоением личности»: с одной стороны, Ремарк был представлен рядовым солдатом, желающим выразить свои переживания в литературной форме, с другой стороны, общественность стремилась видеть Ремарка либо «адептом пацифизма», либо «сторонником морального перевооружения» [Ремарк, 2010, с. 69]. В целом аполитичное повествование романа «На Западном фронте без перемен» воспринималось как тенденциозно артикулированное.

В интервью с Ф. Люфтом в 1963 году можно прочесть следующее высказывание Ремарка: «Мне кажется, что это волнение (речь идет о публикации «Возвращения». – М.М.) как-то обошло меня стороной. Просто мне намекнули, что надо бы написать и вторую книгу. Я уже и собирался было этим заняться, настроился, должен вам сказать. Просто в душе созрело желание. Мне казалось, что вторая написанная мною книга нужна, и все тут... Я горел желанием ее написать. И, в конце концов, добился своего. Но я не сомневался, даже предполагал, что ее разнесут в пух и прах, поэтому меня страшно удивило, что она получила значительно более позитивные оценки прессы, чем я ожидал. Разумеется, я понимал, что отныне буду жить в тени собственного романа “На Западном фронте без перемен”» [Ремарк, 2010, с. 195–196].

Высказывание Ремарка является важным, поскольку он, во-первых, подтвердил свою зависимость от решений «Ullstein», а во-вторых – явно дал понять, что не рассчитывал на успех продолжения. «Намек» со стороны издательства говорит о том, что оно предвидело коммерческие перспективы романа «Возвращение». Вместе с тем финансовая независимость, обретенная автором в результате успеха его бестселлера, позволила ему стать более самостоятельным и начать диктовать свои условия «Ullstein». В связи с этим первое публичное обращение Ремарка к читателям прозвучало лишь после выхода романа «На Западном фронте без перемен».

Тематика «потерянного поколения» становится актуальной в литературе конца 1920-х годов. Ремарк последовательно придерживается этой тематики, его работы наполнены духом трагизма и безысходности – прежде всего, от бессмысленности жертв, понесенных Германией во время Первой мировой войны, и неизбежности повторения этой ситуации. Отчасти это связано с мировоззрением писателя, отчасти – с эпохой Веймара.

Одновременно с заключением договора на издание романа «На Западном фронте без перемен» издательство «Ullstein» купило тогда еще безымянный роман-продолжение, а в конце лета 1929 года было заключено соглашение с зарубежными агентами издателей, согласно которому они получали права на

серию статей, каждая по 1500–2000 слов, тематикой которых стали сражения во Франции. Соглашение сопровождалось правом на всемирную публикацию романа «Возвращение», находящегося в процессе написания.

В 1930–1931 годах Ремарк также написал несколько рассказов, частично опубликованных в американской газете «Collier's Weekly», а позже, спустя 60 лет, – в сборнике «Враг» («Der Feind»): «Враг» («Der Feind»), 1930–1931; «Безмолвие вокруг Вердена» («Schweigen um Verdun»), 1930; «Карл Брегер во Флери» («Karl Bröger in Fleury»), 1930; «Жена Йозефа» («Josefs Frau»), 1931; «История любви Аннеты» («Die Geschichte von Annettes Liebe»), 1931; «Странная судьба Иоганна Бартока» («Das seltsame Schicksal des Johann Bartok»), 1931; «Ночью я видел сон...» («Ich hab die Nacht geträumet...»), 1930–1932. Рассказы объединяет тема Первой мировой войны и ее последствий. В определенной степени их следует считать переходом от романа «На Западном фронте без перемен» к роману «Возвращение».

«Враг» – воспоминания Людвиг Брайера, школьного товарища нарратора, о фронтовых событиях. Произведение тесно связано с романом «На Западном фронте без перемен», по сути, воспроизводя в краткой форме рассказа один из наиболее важных эпизодов романа – гибель французского солдата.

Система персонажей и хронотоп рассказа повторяют таковые в романе, образ лейтенанта Людвиг Брайера без изменений перенесен в новый текст. Сам рассказ построен в форме ответа на вопрос о том, какой военный эпизод остался «самым живым в памяти»:

«Als ich meinen Schulkameraden Leutnant Ludwig Breyer fragte, welches Kriegserlebnis ihm am lebhaftesten in Erinnerung wäre, erwartete ich, von Verdun, von der Somme oder von Flandern zu hören; denn er war in den schlimmsten Monaten an allen drei Fronten gewesen. Aber statt dessen erzählte er mir Folgendes...»⁶⁷
[Remarque, 1998b, с. 324].

⁶⁷ «Когда я спросил своего школьного товарища, лейтенанта Людвиг Брайера, какой военный эпизод остался самым живым в его памяти, то ожидал услышать что-нибудь про Верден, про Сомму или про Фландрию; ибо в месяцы самых тяжелых боев он побывал на всех этих трех фронтах. Но вместо этого он рассказал мне следующее...»

Художественная композиция рассказа напоминает малую прозу 1920-х годов – в этот период было написано несколько рассказов-воспоминаний, стилистически пересекающихся с рассказом «Враг».

«Враг» – это еще одна попытка писателя (после романа «На Западном фронте без перемен») раскрыть читателю свое видение проблемы «потерянного поколения».

Рассказы, написанные в 1930–1931 годах, являются глубоко автобиографичными. Описание событий в них, так же как и в романе «На Западном фронте без перемен», во многом основывается на личном опыте писателя. С первых месяцев войны немецкие солдаты укрепляли сооружения, в итоге превратив лес в неприступную крепость, испещренную траншеями и пулеметными «гнездами». По сей день запрещено заходить далеко в лес из-за оставшихся со времен войны боеприпасов. Этот факт используется Ремарком в рассказе «Безмолвие вокруг Вердена». Рассказ начинается с описания природы, которая «пережила» одну из самых кровопролитных войн в истории человечества:

«...denn bisher hat in allen Kämpfen am Ende die Natur die Oberhand gewonnen; das Leben wuchs wieder aus der Vernichtung, Städte wurden wieder aufgebaut, Wälder gediehen wieder, und innerhalb weniger Monate wogte wieder junges Getreide auf den Feldern. Aber in diesem letzten, schrecklichsten der Kriege hat zum ersten Mal die Vernichtung den Sieg errungen»⁶⁸ [Remarque, 1993, с. 16].

В описании пейзажей Ремарк использует такие эпитеты, как «растрепанный», «жухлый», «замусоренный», «неказистый», «гнетущий» и т.д. Время рассказа статично, писатель подчеркивает неизменность природы после войны:

«In den Granattrichtern dieses zerlöcherten Landes wächst allerdings tatsächlich zerzaustes, mattes Wildgras. <...> Es ist, als ob an diesem Ort ein Loch im Laufband der Ereignisse sei, als ob die Zeit hier stillstehe; als ob die Zeit, die nicht nur

⁶⁸ «...до сих пор во всех сражениях в конечном итоге природа одерживала верх; из уничтожения вновь возникала жизнь, вновь воздвигались города, вновь разрастались леса, и после немногих месяцев вновь колыхалась молодая пшеница. Но в этой последней, самой страшной из всех войн, впервые победило уничтожение».

Vergangenes mit sich führt, sondern auch Zukünftiges, hier aus Mitgefühl ihren Motor abstelle»⁶⁹ [Remarque, 1993, с. 17].

Тематика «остановившегося времени» войны затрагивается писателем в рассказе «Карл Брегер во Флери». Карл Брегер – персонаж, имя которого Ремарк упоминает уже в романе «Возвращение». Вместе с тем в ранней прозе 1920-х годов можно обнаружить эссе «Флирт с Карлом», где возникает образ «человека-автомобиля» (а позднее, в романе «Три товарища», так будет называться и «четвертый товарищ»).

В рассказе «Карл Брегер во Флери» автомобиль перемещает героев в пространстве, «мчится дальше», останавливаясь лишь там, где из бывшего театра военных действий сделали туристическую площадку – т.е., по сути, формируя мотив машины времени.

Карл – успешный банкир, бизнесмен, который пережил войну, и сумел, на первый взгляд, адаптироваться к реалиям мирной жизни. Оказавшись во Флери, он меняется, «идет в атаку», оказавшись во власти земли, полей сражений. Вместе с нарратором они оказываются во Флери – «деревне ужаса», развалины которой они брали штурмом шесть раз.

Мотив возвращения, затронутый в рассказе, показывает, что человек, внешне адаптировавшийся к пространству «мира», внутренне все равно никогда не станет прежним. Это важно, поскольку в дальнейших работах (особенно это очевидно в романе «Три товарища») писатель наглядно демонстрирует, что «призрак войны» всегда преследует бывших солдат.

Рассказы «Жена Йозефа» и «История любви Аннеты» связаны между собой тем, что центральными персонажами в них являются женщины – Анна, жена Йозефа Тидемана, и Аннета Штоль соответственно.

Эпизод свадьбы в «Истории любви Аннеты» перекликается с эпизодом, в котором Эрнст Биркхольц, протагонист романа «Возвращение», посещает банкет (там он особенно остро ощущает возникшее непонимание между ним и обществом).

⁶⁹ «Правда, в воронках от снарядов – а ими здесь почти сплошь продырявлена земля – пробились растрепанные, жухлые сорняки. <...> И кажется, будто в конвейере событий жизни образовалась дыра и время остановилось; будто само Время, несущее в себе не только прошлое, но и будущее, из сострадания заглушило здесь свой мотор».

Продолжая тематику разрушенных войной судеб, рассказ «Странная судьба Иоганна Бартока» представляет собой жизнеописание Иоганна, жестянщика и слесаря-водопроводчика. Ремарк раскрывает в этом рассказе причину одного из самых больших страхов фронтовика, из-за которого большинство из них не хотело возвращаться домой – никто не знал, к чему они вернуться, но все прекрасно понимали, что «как прежде» уже не будет.

Последний, седьмой рассказ – «Ночью я видел сон...», написанный ориентировочно в 1930–1931 годах, скорее всего, так и не был опубликован при жизни писателя. Тематически и композиционно рассказ построен как один из эпизодов романа «На Западном фронте без перемен», связанный с посещением протагонистом лазарета. Пространство лазарета является идентичным таковому в романе. Хотя рассказ и напоминает эпизод романа «На Западном фронте без перемен», но структура персонажей, включая нарратора, соответствует роману «Возвращение». Таким образом, рассказ «Ночью я видел сон...» является связующим звеном между двумя произведениями, что однозначно подчеркивает преемственность «Возвращения» на художественном уровне.

Рассказы, написанные Ремарком в 1930–1931 годах, являются переходными между двумя романами. Смысл, который вкладывал писатель при их создании, состоял, с одной стороны, в том, чтобы завершить некоторые не до конца раскрытые темы в романе «На Западном фронте без перемен», а с другой – подготовить читателя к роману «Возвращение». Сюжет каждого рассказа, так или иначе, используется в романе – например, возвращение Бетке домой к жене, которая изменяла ему; описание природы на полях сражений в мирное время, и т.д.

Поскольку Ремарк воздерживался от комментариев к роману «На Западном фронте без перемен», это служило поводом для многочисленных дискуссий о достоверности описываемых в романе событий. Поэтому настоящей сенсацией стало письменное обращение писателя: «Я долго искал объяснение тому, как стало возможным, что люди, прошедшие войну, спустя двенадцать лет могут так решительно разойтись в оценке реальности войны. Даже самые тяжелые

переживания, основанные на уже пройденном и пережитом, несут в себе отблеск героического авантюризма. Никто не захочет и не сможет преуменьшить огромные заслуги немецкого солдата. Однако необходимо со всей решительностью противиться тому, чтобы теперь односторонне цепляться за воспоминания об этих заслугах, прославлять войну и преуменьшать порожденные ею беды» [Ремарк, 2010, с. 68].

Это «программное заявление» заканчивается цитатой из только что вышедшей книги «Возвращение». Ремарк впервые дает собственную *публичную оценку* данному явлению, но это уже не является достаточным. Возможно, именно необходимость «связать» между собой два произведения не только на идейном, но и на художественном уровне, побудила писателя обратиться к малой прозе и раскрыть отдельные «связующие» темы.

В период с 7 декабря 1930 года по 29 января 1931 года роман «Возвращение» по частям печатался в берлинской газете «Vossische Zeitung». Чуть позже, 30 апреля 1931 года, появилось книжное издание, которое в этом же году было переведено на 25 языков (в том числе на русский). В Германии за первые недели было продано более 180 тысяч экземпляров, продажи сопровождалась обширной рекламной кампанией (которая, впрочем, была уже не столь масштабной, как перед выходом в свет романа «На Западном фронте без перемен»).

Большинство немецких критиков положительно отзывались о романе; однако были и те, кто в очередной раз упрекнул автора в недостаточном раскрытии политической ситуации в Германии послевоенного периода. Американские критики особо отмечали «гуманистическое послание» романа «Возвращение» [Schneider, Wagener, 2003, с. 45].

В писательской среде роман был воспринят по-разному: одни считали его еще одной книгой, относящейся к тривиальной литературе, другие отмечали его литературные достоинства (напр., Г. Манн). В целом же он был оценен как

«исключительно аутентичный, захватывающий, с изрядным количеством юмора»⁷⁰.

Успех романа «Возвращение» не был таким же громким, как в случае с романом «На Западном фронте без перемен». Отчасти это было связано и с особой позицией Ремарка, все еще неохотно комментировавшего многочисленные слухи, появившиеся после публикации его первого антивоенного романа и биографии (он был по-прежнему связан условиями рекламной кампании издательства). Популярность романа «На Западном фронте без перемен» была во многом основана на интриге, связанной с личностью автора, и во второй раз этот прием уже не был столь же эффективен – читатели романа «Возвращение» рассчитывали, прежде всего, получить ответы на вопросы о военном опыте писателя и его политических предпочтениях.

Обсуждение романа «Возвращение», как и ранее романа «На Западном фронте без перемен», практически не касалось художественных достоинств произведения, критика имела ярко выраженную *политическую* и *националистическую* окраску. В газетах того времени появились заметки, посвященные роману, – либо крайне возмущенные, либо столь же однозначно восторженные.

Пессимистическая тенденция в романе «Возвращение» относится, прежде всего, к неизбежности еще одной войны, а пацифистская – к яростному нежеланию Ремарка повторения событий Первой мировой войны (в то время многие, прежде всего националистически настроенные политики, всерьез рассматривали такую возможность как благо для страны).

Как и в случае романа «На Западном фронте без перемен», многие эпизоды романа «Возвращение» являются автобиографичными. Исходя из этого, представляется необходимым кратко рассмотреть основные эпизоды из биографии Ремарка, связанные с романом.

В январе 1919 года, сразу после возвращения с фронта, Ремарк возобновил свои занятия в подготовительных классах. Однако преподавательский состав не учитывал разрушенную войной психику студентов, и занятия проводились по той

⁷⁰ URL: <http://www.remarque.uos.de/dwz.htm> (дата обращения: 11.02.2012).

же методике, что и до войны. В результате учителя, постоянно демонстрировавшие свое высокомерие по отношению к студентам и не желавшие воспринимать их как взрослых, стали для бывших фронтовиков символом послевоенного общества. Слова о величии Германии, восхваление немецкой армии и войны как таковой уже не являлись частью парадигмы сознания молодого поколения, и это означало, что программы таких предметов, как история и военная подготовка, требовали серьезного пересмотра.

Беспорядки, охватившие Германию во всех сферах социальной и политической жизни, сопровождались, в том числе, восстаниями бывших солдат против существующей системы образования. В них участвовал и Ремарк. Сформированные студенческие отряды требовали признания особого статуса, а также создания отдельных классов для вернувшихся с фронта солдат. Ремарк был назначен лидером католической протестной группы, Ханс-Герд Рабе – его лучший друг в то время – возглавил протестантскую группу. Кампания оказалась успешной: семинария была вынуждена создать отдельный класс для бывших военнослужащих. Также была разработана новая образовательная система, выделявшая ветеранов войны в отдельную социальную группу с соответствующими привилегиями и льготами.

После окончания семинарии в июле 1919 года Ремарк был отправлен для работы по специальности в город Лоне (60 км на север от Оснабрюка). Его утешало только то, что его работа в качестве учителя начальных классов должна была продлиться недолго. Писатель принялся за дело, стараясь стать лучшим в своей профессии. Однако спустя четыре месяца после прибытия Ремарк получил вызов от муниципального совета Оснабрюка, обвинявшего его в «том, что он принял участие в подрывной деятельности спартаковцев»⁷¹ в семинарии. Соответствующая отметка появилась в его личном деле, и власти не были склонны оставить этот вопрос без внимания.

⁷¹ Участники немецкого социалистического революционного движения (которое затем было преобразовано в немецкую коммунистическую партию), основанного в 1916 году, устроившие большую часть волнений после перемирия.

Романы «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение» взаимосвязаны не только хронологически, но и содержательно. Они объединены тематикой Первой мировой войны и ее последствий. «Возвращение» является описанием послевоенной жизни персонажей «На Западном фронте без перемен»: совпадают их возраст, жизненный опыт, окружение, описание жилищ, а имена имеют сходную словообразовательную модель.

Название романа «Возвращение», так же как и название его предшественника, помимо прямого – сюжетного – значения подчеркивает противоречивость послевоенного бытия: рассказчик, бывший солдат Эрнст Биркхольц, обнаруживает, что вернувшиеся домой фронтовики не могут найти «обратную дорогу» к своей довоенной жизни.

Первая часть романа начинается с описания того, как рота солдат движется назад – домой. Описание постепенно замедляется, и, наконец, время останавливается в одной точке пространства – на эпизоде встречи с американскими солдатами. Встреча происходит на том месте, где дорога переходит в шоссе. Символ дороги в данном случае не играет особой роли, так как изменения пространства не происходит; исходной точкой являются Биркхольц и его друзья, все остальное перемещается относительно этой точки:

«Die Straßen gehen lang durch die Landschaft, die Dörfer liegen in grauem Licht, die Bäume rauschen, und die Blätter fallen, fallen.

Über die Straßen aber ziehen Schritt um Schritt, in ihren fahlen, schmutzigen Uniformen, die grauen Kolonnen. <...>

Die Landstraße entlang kommen Amerikaner. Sie lachen und schwatzen miteinander. Es ist die Spitzengruppe, die uns eingeholt hat»⁷² [Remarque, 2002, с. 69–70].

Благодаря такому приему читатель мгновенно переносится из первой локации во вторую. Подобная хаотическая трансформация пространства не дает

⁷² «Дороги бегут через леса и поля, селенья лежат в серой мгле, деревья шумят, и листья падают, падают. А по дорогам, шаг за шагом, в вылинявших грязных шинелях тянутся серые колонны. <...> По шоссе, болтая и смеясь, идут американцы. Это догнал нас их передовой отряд».

читателю ощутить какого-либо «движения» персонажей. Движение солдат не просто замедленно, оно практически отсутствует. Ремарк передает описание пространства короткими предложениями.

Можно предположить, что в романе «Возвращение» писатель сознательно использует особый стиль повествования, создавая эффект воспоминаний. Это существенно, поскольку именно хронотоп является одной из важнейших характеристик в описании персонажей: «...в художественной модели мира “пространство” подчас метафорически принимает на себя выражение совсем не пространственных отношений в моделирующей структуре мира» [Лотман, 1988, с. 251].

Все события в романе происходят в вечернее (наибольшая частотность), дневное время либо в «неопределенное» время.

Соотнося время суток, продолжительность и пространство, представляется возможным сделать следующие выводы:

- дневное время соотносится с их коммуникацией с внешним миром;
- вечернее время соотносится с их коммуникацией друг с другом;
- неопределенное время соотносится с перемещениями персонажей;
- время и пространство в первой части циклично – персонажи движутся из точки А в точку В, но обе точки находятся в одном макропространстве;
- время перемещения персонажей в пространстве не превышает нескольких дней.

Как было отмечено ранее, рассмотрение характеристик персонажей является важным для анализа пространственно-временных отношений в литературном произведении. В связи с этим необходимо описать структуру персонажей романа «Возвращение».

М. Парванова отмечает, что и Биркхольц, и Боймер – «статические герои», поскольку они мало «действуют» самостоятельно, но связаны с событиями, происходящими непосредственно с ними [Parvanova, 2003, с. 32–33].

Г. Ледлофф трактует имя и фамилию «Paul Bäumer» (центрального персонажа романа «На Западном фронте без перемен»), разделяя ее на составляющие («Baum» – дерево и «Träumer» – мечтатель); таким образом, он

объясняет ключевые элементы характера Боймера: его «тоску по красоте», заключенную в скорлупу «органического роста» дерева (подробнее см. [Liedloff, 1968]). С другой стороны, имя «Пауль» содержит прямую отсылку ко второму имени самого Ремарка (что предполагает определенную степень автобиографичности романа). Фамилии «Birkholz» (центральный персонаж романа «Возвращение») и «Bäume» содержат в себе родственные элементы («Baum» – дерево, «Birke» – береза, «Holz» – дерево).

Фон, на котором происходит действие, также идентичен: схожи описания пространства дома, родного города и т.д. Более того, есть много общего и в жизненном опыте персонажей: по ходу повествования становится известно, что Биркхольц, как и Боймер, убил французского солдата. Некоторые эпизоды романа «Возвращение» также ссылаются на эпизоды романа «На Западном фронте без перемен» [Antkowiak, 1965, с. 52]. Вместе с тем воспоминания Биркхольца указывают на сознательную связь, созданную писателем между двумя романами.

Ремарк использует в качестве художественного приема дискуссию протагониста и других персонажей, прежде всего – чтобы раскрыть проблему влияния военного опыта на жизнь солдат. Это делает роман «Возвращение» более «политическим», что тесно связано со временем его написания. В то время как у Боймера нет явно выраженного «политического мышления», Биркхольц получает его в той степени, в которой вся Веймарская республика была погружена в политику.

«Возвращение» содержит в себе несколько смысловых уровней, которые включают в себя:

- процесс становления, адаптации и обучения индивидуальной личности после войны;
- осмысление политических событий, революционных конфликтов сквозь призму этой личности;
- «обвинительный акт войне», мотив, пришедший из романа «На Западном фронте без перемен».

Адаптация к мирной жизни у персонажей романа происходит по-разному. Уже по пути назад, в Германию, некоторые из них заключают коммерческую сделку с американскими военными, которые хотят купить сувениры (этот эпизод снова встретится в более позднем романе «Искра жизни»). Ремарк показывает, что многие из фронтовиков, несмотря на пережитые ими ужасы войны, способны быстро приспособиться к новой действительности.

Так же как и в романе «На Западном фронте без перемен», основных действующих лиц «Возвращения» Ремарк определяет в самом начале повествования. Автор представляет их читателю не с позиции центрального персонажа, Эрнста Биркхольца, а в контексте их собственных действий. Данный факт позволяет сделать вывод о том, что персонажи «Возвращения» изначально представлены с «расширенным», по сравнению с предыдущим романом, набором личностных характеристик. Ю.М. Лотман, говоря о понятии границы семиосферы, писал, что «всякая культура начинается с разбиения на внутреннее (“свое”) пространство и внешнее (“их”»)» [Лотман, 1996, с. 176]. В романе «Возвращение» эта граница отделяет солдат, вернувшихся с фронта («свое»), от тех, кто остался в тылу («их»).

Роман «Возвращение» построен по схеме оппозиции: те, кто в большей степени сумел адаптироваться к реалиям гражданской жизни, отдаляются от пространства «фронта» и боевых товарищей.

Первая группа. Эрнст, Вилли, Фердинанд и Валентин – неудачная попытка адаптации к «их»-пространству: солдаты не могут найти ни работы, ни смысла жизни; движение вперед, к неизвестности.

Вторая группа. Адольф переместился из пространства «свое» в изувеченное войной пространство «дома»; не сумев адаптироваться в нем, он далее переходит в общее пространство «их».

Третья группа. Людвиг и Альберт не прекращают попыток к адаптации и поиска своего места в жизни.

Четвертая группа. Артур адаптируется к пространству «их» (как «успешный делец»), но затем совершает трагическую ошибку, убивая из-за вспыльчивости («как солдат») любовника своей девушки.

Пятая группа. Тьяден находит смысл жизни в «сытом желудке», но не отдаляется вместе с тем от группы товарищей.

Таким образом, система второстепенных персонажей романа «Возвращение» представлена намного шире, чем в романе «На Западном фронте без перемен». Этот факт позволяет говорить о более сложной структуре взаимодействия героев между собой и о расширении границ пространства и времени.

Системы персонажей двух антивоенных романов тесно связаны между собой. Чаще всего эта связь проявляется на уровне эпизодов-воспоминаний. Людвиг Брайер и Артур Леддерхозе вспоминают погибших на фронте боевых товарищей:

«Liegt mancher da von uns, sagt Ludwig.

Ja – Brandt, Müller, Kat, Haie, Bäumer, Bertinck – Sandkuhl, Meinders, die beiden Terbrüggen, Hugo, Bernhard...»⁷³ [Remarque, 2002, с. 21].

Эрнст Биркхольц в своих воспоминаниях называет имена друзей, погибших на войне:

«In Flandern war das zum letztenmal – da hatten wir zwei Ferkel gefangen – wir fraßen sie an einem wunderbar milden Sommerabend bis zum Gerippe auf – damals lebte Kaczinsky noch, ach Kat, und Haie Westhus, das waren andere Kerle, als die hier in der Heimat – ich stütze die Arme auf und vergesse alles um mich herum, so nahe sehe ich sie vor mir. Die Tiere waren sehr zart – Kartoffelpuffer hatten wir dazu gebacken – und Leer war dabei und Paul Bäumer – ja, Paul – ich höre und sehe nichts mehr, ich verliere mich ganz in Erinnerungen...»⁷⁴ [Remarque, 2002, с. 107].

⁷³ «Кой-кого оставили здесь, – говорит Людвиг. – Да, немало народу... Брандт, Мюллер, Кат, Хайе, Боймер, Бертинк... – Зандкуль, Майндерс, оба Тербрюгена – Гуго и Бернгард...»

⁷⁴ «В последний раз это было во Фландрии. Чудесным летним вечером мы поймали двух поросят и сожрали их, обглодав до костей... Тогда еще жив был Катчинский... Ах, Кат... И Хайе Вестус... То были настоящие ребята, не такие, как здесь, в тылу... Я ставлю локти на стол и забываю все окружающее, я весь переносюсь в столь близкое еще прошлое. Поросята на вкус были очень нежные... К ним мы напекли картофельных оладий... И Леер был тогда с нами, и Пауль Боймер, да, Пауль...»

В романе «На Западном фронте без перемен» этому воспоминанию однозначно соответствует следующий эпизод с поросятами, над которыми «священнодействовал» Кат. Эрнст Биркхольц не только вспоминает имена персонажей предыдущего романа Ремарка, но и указывает на определенные эпизоды и события, связанные с ними.

Для определения роли персонажей в повествовании необходимо обратиться к событийности романа. В соответствии с пятью критериями, предложенными В. Шмидом⁷⁵, в романе «Возвращение» обнаруживается следующее:

1. Изменения, произошедшие в пространстве «мира», оказывают существенное влияние на систему ценностей героев; привычный «фронт» кажется им чем-то идеализированным. Отсутствие объективных ценностей окончательно разочаровывает их.

2. В отличие от романа «На Западном фронте без перемен», где практически полностью отсутствует фактор неожиданности, роман «Возвращение» имеет более сложную сюжетную структуру; отсутствие цикличности пространства и времени (кроме вступления) является фактором, повышающим событийность.

3. Как и в романе «На Западном фронте без перемен», консекитивность также задана изначально и неизменна в течение повествования.

4. Роман «Возвращение» построен на принципе линейного сюжета, одно событие последовательно сменяет другое.

5. В то время как роман «На Западном фронте без перемен» фактически построен на принципе повторяемости (т.е. ограничен событийным циклом «фронт – тыл»), роман «Возвращение» не имеет циклической событийной структуры повествования.

Таким образом, событийность романа «Возвращение» существенно более динамична, чем в романе «На Западном фронте без перемен». Структура персонажей расширена, но повествование все еще во многом строится как воспоминания одного человека. По сравнению с романом «На Западном фронте

⁷⁵ Об этих критериях – релевантность изменения, непредсказуемость изменения, консекитивность, необратимость, неповторяемость – было подробно сказано ранее (см. [Шмид, 2003, с. 7–17]).

без перемен» пространство романа «Возвращение» эволюционирует, более четко выстроена оппозиция «свое – их», на основе которой, в свою очередь, строится сюжетная линия романа (попытка адаптации персонажей к новому пространству).

Учитывая вышеперечисленные особенности, представляется возможным определить тематическую функцию некоторых персонажей романа.

Георг Рахе, который последние полгода войны был пилотом и подбил четыре английских самолета, спустя год оказался на «голых полях сражений» – после того как разочаровался в пространстве «мира» и не смог «найти дорогу домой». На «полях сражений» он хочет найти ответ на вопрос о смысле жизни – и находит его в своей собственной смерти. Данный эпизод обращается к тематике, затронутой писателем в рассказе «Карл Брегер во Флери», – возвращение на поле брани и влияние этого события на психику солдата.

В октябре 1929 года Ремарк вместе с Георгом Миддендорфом также предпринял подобное путешествие по местам фронтовых событий близ Вердена, поэтому мотив возвращения, использованный автором в рассказах 1930–1931 годов и романе «Возвращение», является автобиографическим [Remarque, 1998b, с. 536–537]. Вместе с тем Ремарк не дословно передает этот эпизод в романе, а подвергает его серьезной литературной обработке, что свидетельствует об изменении парадигмы автобиографичности в творчестве писателя – с «буквальной» на «тематическую».

Лейтенант Людвиг Брейер, который также пытается «найти дорогу домой» – и не находит ее, – перерезает себе вены. До самоубийства Людвиг обсуждает с Георгом возможность возвращения в армию, где он надеется найти утраченный дух товарищества, но после разочаровывается в этой идее. Таким образом, его смерть символизирует в романе *полную безысходность* – мотив, так или иначе используемый Ремарком практически во всех произведениях.

Макс Вайль, санитар, «тихий человек, который вечно сидит и читает книги», сообщает командиру роты, «сорвиголове» Хеелю, о бегстве кайзера Вильгельма II в Голландию – и это полностью разрушает его картину мира.

Рахе и Брейер погибают, но Хееля ждет блестящая карьера. «Возвращение» для него – возможность снова оказаться на фронте (как и для многих реваншистов, в которых Ремарк видел угрозу возникновения еще одной войны).

Альберт Троске застрелил из солдатского револьвера Юлиуса Бартшера, любовника своей девушки Люси. Эта девушка символизировала для него надежду на возвращение к жизни, а ее измена означала невозможность «возвращения». На вопрос судьи, жалеет ли он о содеянном, тот отвечает: «Нет»; судья замечает, что он убил человека, на что обвиняемый отвечает: «Я убил много людей». Суд шокирован заявлением Троске, ведь, с их точки зрения, убийство во имя борьбы за отечество несравнимо с убийством человека. Но бывший солдат смотрит на это иначе: «...Люди, которых я тогда застрелил, ничего мне не сделали».

Вопрос о том, кто был настоящим врагом для фронтовиков – те, кого они *вынуждены* были убивать, исполняя приказы, или те, кто отдавал им эти приказы, – поднимается в творчестве писателя не впервые. К подобной тематике Ремарк обращается в малой прозе 1930–1931 годов – например, в рассказе «Враг», написанном до романа «Возвращение»; очевидно, что эпизод является развитием данной тематики в рамках романного творчества.

В эпизоде с судом над Троске Ремарк апеллирует к цитате Курта Тухольского, бывшей у всех на устах в 1931 году: «Солдаты – это убийцы».

Сквозь призму восприятия действительности Эрнстом Биркхольцом Ремарк затрагивает проблему реваншизма, неумение (либо нежелание) ответственных за разжигание войны не повторять своих ошибок.

Школьный учитель Биркхольц не имеет права преподавать ученикам историю иначе, чем это продиктовано школьной программой, и как следствие – не может продолжать педагогическую деятельность.

Второй причиной, по которой Эрнст не может работать учителем, является неумение научить школьников чему-либо, кроме своего военного опыта.

Тема школы является важной в романе «Возвращение». Прежде всего, Ремарк затрагивает проблему оппозиции: «школа» как социальный институт и «школа жизни», которую нарратор и его товарищи получили, пройдя сквозь

горнило войны. Этот мотив является глубоко автобиографичным, поскольку Ремарк, так же как и Биркхольц, разочаровался в своей профессии учителя.

В том, что опыт Первой мировой войны не окажется достаточным для немцев-милитаристов, находящихся у власти, Ремарк не сомневался. В романе «Возвращение» он создает образ Бруно Мюкенхаупта – «лучшего снайпера батальона», «не давшего ни одного промаха». Главный герой навещает его дома незадолго до суда над Троске. Бруно играет с дочкой в бумажные кораблики и мирно курит фарфоровую трубку. Ремарк акцентирует внимание читателя на надписи, выполненной на трубке: «Тренируй глаза и руки для своей страны!»

Пространству «дома» бывшего снайпера писатель уделяет особое внимание, описывая интерьер в деталях: чистота, порядок и обилие красного цвета повсюду. Биркхольц просит Мюкенхаупта показать ему тетрадь, в которую бывший снайпер скрупулезно записывал все попадания из своей винтовки:

«Im Sommer war natürlich immer meine beste Zeit, weil man da abends so lange sehen konnte. Hier – warte mal – Juni – 18. vier Kopfschüsse, 19. drei, 20. einer, 21. zwei, 22. einer, 23. keiner, Fehlanzeige. Da hatten die Schweinehunde nämlich was gemerkt und waren vorsichtig geworden – aber hier, paß mal auf, 26. da war die neue Ablösung gerade angekommen, die von Bruno noch keinen Dunst hatte, neun Kopfschüsse, was sagst du nun?»⁷⁶ [Remarque, 2002, с. 287].

Бруно с гордостью рассказывает о своих «подвигах», он смотрит «сияющими глазами». На вопрос, не жалко ли ему «этих малых» – убитых им солдат, Мюкенхаупт отвечает:

«Mensch, du bist wohl Bolschewist, was? War doch Pflicht! Befehl! So was»⁷⁷ [Remarque, 2002, с. 288].

Затем Бруно рассказывает Эрнсту о клубе стрелков, которые собираются в ресторане, чтобы выпить пива, играют в кегельбан, устраивают балы. К тематике

⁷⁶ «Лето для меня было, конечно, самым благоприятным сезоном – темнеет поздно. Вот, гляди-ка сюда. Июнь. 18-го – четыре попадания в голову; 19-го – три; 20-го – одно; 21-го – два; 22-го – одно; 23-го – ни одного противника не оказалось. Почуяли кое-что, собаки, и стали осторожны. Но зато вот здесь, погляди: 26-го (в этот день у противника пришла новая смена, которая еще не подозревала о существовании Бруно) – девять попаданий в голову!»

⁷⁷ «Мужик, ты что, подался в большевики, а? Это был долг! Приказ! Тоже мне...»

клубов и собраний, бывших крайне популярными в эпоху Веймара, Ремарк с определенной долей сатиры возвращается в романе «Черный обелиск», время действия которого идентично показанному в «Возвращении».

После ухода Биркхольца Ремарк сквозь призму нарратора дает понять, что такие люди, как Бруно – вспоминающие о фронтовой жизни как о «славном времени», – способны привести Германию к следующей войне.

Повествование романа «квазидокументально», но эпизодическая структура уже не является таким же ярко выраженным художественным приемом, как в предыдущем произведении. Сюжет становится более линейным, автор перемещается от одной сцены к другой, и излагает события по большей части последовательно. Это связано со сменой ракурса: в романе «На Западном фронте без перемен» для Ремарка в первую очередь было важно представить широкий диапазон событий войны, в центре же структуры следующего произведения – движение (либо его отсутствие), и собственно «возвращение».

Роман «Возвращение» состоит из вступления, семи частей (разделенных на главы) и заключения. Опубликованный в газете текст романа завершается сценой смерти Рахе на полях битвы во Франции. В книжной версии данная сцена уже не является финальной, Ремарк меняет текст, в результате чего в произведении появляется заключение.

Сцены, описанные во вступлении и заключении, не были заново созданы автором, он использует фрагменты из других глав романа, и, по сути, лишь меняет местами несколько частей текста:

– во вступление переходят воспоминания Эрнста в комнате родного дома из второй части газетной публикации;

– в заключении оказывается ряд сцен после главы, посвященной суду над Троске, а также последней части газетной публикации (встреча с националистически настроенной молодежью и т.д.).

С одной стороны, это свидетельствует о том, что Ремарк не прекращал работу над произведением даже после первоначальной публикации, и вносил в структуру существенные правки. С другой стороны, смена структуры была

необходима для лучшей связки двух антивоенных романов между собой, чтобы читатели могли воспринимать «Возвращение» как продолжение романа «На Западном фронте без перемен».

Вступление фактически представляет собой связующее звено между двумя романами. Хронологически действие происходит сразу после смерти Боймера (центрального персонажа романа «На Западном фронте без перемен»), незадолго до того, как был объявлен мир.

На фронте ходят слухи, что война подходит к концу. Что характерно, в диалогах между персонажами нельзя обнаружить даже намека на то, кто, с их точки зрения, одержит победу. Это неважно, поскольку единственное, чего по-настоящему хотят фронтовики, – это вернуться домой.

Рассказывая о боевых действиях, Ремарк постоянно использует два мотива: неуклонно приближающийся «мир» и собственно «возвращение», показанное здесь как отступление, движение назад: «Вестовой приносит приказ: продолжать отступление». Война должна закончиться со дня на день, но читатель узнает еще об одной смерти – крестьянина Веслинга. Умирая, он просит Эрнста вернуть личные вещи домой, жене – так возникает еще один аспект «возвращения» в романе, связанный с особым трагизмом смерти «по пути домой». Похожим образом представлена смерть Ката в романе «На Западном фронте без перемен».

Мотив физиологических потребностей человека, и, в частности, мотив еды и питья, переходит во вступление романа «Возвращение» в неизменном виде. Приемы комического, свойственные роману «На Западном фронте без перемен», используются Ремарком в полной мере и в «Возвращении».

Во вступлении Ремарк часто использует выражение «в последний раз», причем с различной коннотацией: с одной стороны – «в последний раз» на фронте, война заканчивается; с другой стороны – «в последний раз» видеть окружающую их реальность (как в эпизоде с умиранием Веслинга).

Неопределенность будущего страшит фронтовиков, возвращение к мирной жизни внезапно начинает казаться им «мерзостью»:

«Ledderhose sieht ihn verwundert an. – Jetzt kommt doch der Frieden. – Ja, eben der Dreck»⁷⁸ [Remarque, 2002, с. 21].

Этот эпизод важен, поскольку Ремарк впервые в романе показывает, что фронт для солдат – это не только ужасы войны, но и фронтовое братство, товарищество. Предстоящий распад этого товарищества и является «мерзостью».

«Мы трогаемся в путь» – Ремарк завершает этой фразой не только вступление, но и ту часть романа, которая тематически и стилистически близка к роману «На Западном фронте без перемен»: солдаты переходят через некий рубеж, «точку невозврата», после чего пути назад уже нет.

По дороге солдаты встречают множество раненых и изувеченных товарищей. Здесь Ремарк, безусловно, поднимает тему, связанную с историческим контекстом Веймарской республики, – утраченная надежда на реабилитацию у бывших фронтовиков, вынужденных доживать свой век без возможности вернуться к полноценной мирной жизни, т.е. изначально не имеющих возможности «возвращения». В то же время дальнейшее «движение» Эрнста и его товарищей домой – надежда стать прежними (мотив, затронутый Ремарком еще в эпиграфе). Глава отчасти строится на этом контрасте – люди, искалеченные физически, и люди, искалеченные духовно.

Бегство кайзера было воспринято фронтовиками как «обесценивание» войны как таковой. Кайзер был для многих фронтовиков символом государственности, одной из причин, по которой многие пошли воевать за свою страну. Предательство со стороны монарха, таким образом, представлялось им предательством со стороны родины.

Третья глава первой части начинается с «последнего построения», где Хеель, командир части, пытается сказать напутственные слова, но у него это не получается – он испытывает личную ответственность за произошедшее и не готов признать поражение.

⁷⁸ «Леддерхозе удивленно смотрит на него: – Почему мерзость, когда мир? – Вот именно, это и есть мерзость».

Солдаты, привыкшие действовать, исполнять приказы, а не рассуждать – разговоры им «ни к чему», – не могут понять, зачем нужны какие-то речи, ведь это никак не может изменить действительность.

В конце третьей главы фронтовики прощаются друг с другом, таким образом, остается лишь небольшая группа близких товарищей. Именно от лица этой группы (центральной точкой отсчета в которой для читателя является нарратор, Эрнст Биркхольц) ведется дальнейшее повествование, построенное на антитезе «свои – чужие».

Первая глава второй части начинается с эпизода, в котором с Людвига сдирают погоны солдаты последнего призыва. Они окружают товарищей, дело доходит до драки.

После того как товарищи расходятся по домам, Эрнст впервые остается один. Это очень важный момент в повествовании, поскольку в романе «На Западном фронте без перемен» нарратор всегда представлял *группу*, некое общее «мы». Эрнст отвык быть один, ему сложно теперь представить свою жизнь без фронтовых товарищей. Но тяжесть «возвращения» ложится теперь на него одного, и он осознает, насколько изменилась жизнь вокруг.

Новости, которые Эрнст узнает от своей семьи, кажутся ему незначительными, не заслуживающими внимания, он постоянно сравнивает окружающую его действительность с военным опытом.

Эрнст встречается с товарищами, и понимает, что их реакция похожа на его собственную; сравнив действительность с фронтом, они желают вернуться обратно: несмотря на ужасы войны, солдаты привыкли к ней, и фронт, в конечном счете, стал частью их самих. Концентрируя внимание на таких моментах, Ремарк показывает себя настоящим профессионалом: в мелких деталях кроется весь трагизм «потерянного поколения».

Важным мотивом является процесс адаптации к абсолютно новой для фронтовиков мирной жизни, в которой недопустимы многие из тех поступков, которые на войне казались нормальными. Причем до войны те же самые поступки

были бы для солдат тоже непозволительными – потому что они были как все. Но за годы войны они забыли об этом, фактически, разучившись нормально жить.

Уже во второй главе второй части представлен эпизод, в котором Вилли Хомайер приносит своей матери огромного петуха. На вопрос о том, где он его взял, Вилли с гордостью отвечает, что поймал за сараем. Эрнст добавляет, что этому они научились на фронте. Реакция фрау Хомайер непонятна товарищам. Когда мать Вилли говорит, что он украл птицу, тот «разражается хохотом», утверждая, что птицу он «реквизировал».

Эпизод важен тем, что Ремарк впервые в романе обозначает появление у бывших солдат морально-этических норм, несовместимых с пространством «мира», но, вместе с тем, являющихся для пространства «фронта» совершенно нормальными. Далее подобный мотив многократно проявляется во всем романе, в том числе в кульминационной его части (суд над Альбертом). Эпизод также показывает, насколько трудным оказывается адаптация к внефронтной действительности.

С точки зрения социологии морали происходит конфликт между несколькими социальными группами: бывшими солдатами – с одной стороны, и буржуазным обществом, в которое им приходится интегрироваться, – с другой. Причина конфликта состоит не только в несовпадении моральных ценностей групп, но и в сложной социально-политической ситуации Веймара. Моральные нормы, усвоенные бывшими солдатами на войне (напр., «украсть петуха – общественно полезное действие»), не находят понимания у социальной группы, частью которой вновь хотят стать бывшие фронтовики.

Эрнст снова остается один, и Ремарк показывает его личное пространство – пространство «дома», описание которого перекликается с соответствующим пространством в романе «На Западном фронте без перемен». Разница в пространстве «дома» в текстах обоих романов объясняется тем, что персонаж романа «На Западном фронте без перемен» каждый раз вынужден возвращаться на фронт (пространство «вне дома» для него циклично), в то время как в романе «Возвращение» пространство «дома» – лишь одна из нескольких возможных

локаций. Вместе с тем пространство «дома» для Боймера и Биркхольца является практически идентичным, что позволяет говорить об их общности (как для этих персонажей, так и для романов в целом).

Следующий эпизод – посещение питейного заведения, где находится фельдфебель Зеелинг, – перекликается с эпизодом мести фельдфебелю Химмельштосу в романе «На Западном фронте без перемен». Эрнст вспоминает об истории конфликта между Вилли и Зеелингом, и данный эпизод без всякого логического перехода передан в романе полностью. Недоумение Эрнста и его товарищей вызывает тот факт, что Зеелинг смог успешно адаптироваться в пространстве «мира».

Нагнетание отчужденности между «миром» фронтовиков и тем пространством, в котором они оказались после войны, происходит в четвертой главе второй части. Прием у дяди Эрнста, Карла, демонстрирует не только общую отчужденность людей, но и непонимание между ними. Биркхольц пытается шутить, но то, что вызывает смех у него, не кажется смешным другим. Единственное, что вызывает у героя радость на приеме у Карла, – это еда. Он рассуждает о том, что одни лишь свиные котлеты способны примирить его «со всеми неприятностями». Однако и здесь Эрнста постигает неудача: не сумев соблюсти столовый этикет, он становится объектом всеобщего внимания и насмешек. Композиционно данный отрывок усилен при помощи эффекта пауз (похожий прием используется в «Приюте грез»).

С точки зрения композиции пятая глава строится на антитезе «школы» как социального института и «школы жизни», которую каждый фронтовик прошел на войне. На торжественную речь директора о «воинском долге» солдаты реагируют с неодобрением, она вызывает у них злость и негодование. Советы учащихся, выбираемые для того, чтобы организованно сдать школьные экзамены и получить аттестат, – еще один автобиографический момент в романе.

Третья часть романа начинается с визита Эрнста к Адольфу Бетке. Нарратор становится свидетелем семейной драмы: Адольф узнает об изменах жены – и готов простить ее, но Анна не может простить саму себя.

Подобный мотив был затронут Ремарком в малой прозе 1930–1931 годов, в период между выходом романов «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение». Пересечения существуют как на композиционном, так и на стилистическом уровнях. Рассказ «Странная судьба Иоганна Бартока» повествует о том, как после возвращения с фронта главный герой обнаруживает, что жена снова вышла замуж, считая его погибшим. Интересно, что мотив возвращения в данном случае показан уже в совсем иной плоскости: меняются не только сами солдаты, вернувшиеся домой, но разрушается также сама концепция их «дома» как таковая.

Основная тема четвертой части романа – профессиональная ориентация бывших солдат. Карл Брегер, который до войны коллекционировал книги, решает распродать их, чтобы начать торговлю водкой. Друзья не осуждают его, но и не приветствуют подобное решение. Равнодушие – характерная реакция на большинство событий, происходящих с бывшими фронтовиками в пространстве «мира».

Вернувшись с войны, товарищи стремятся держаться друг друга, так же как они делали это на фронте. Отход от фронтового товарищества – фактически перемещение из пространства «своих» в пространство «чужих». В данном случае Ремарк строит композицию на антитезе: рассказывая об успехах Карла в поисках его будущей профессии, он показывает, как бывшие фронтовики ходят по деревням. Мешочничество – историческая реалья Веймара, характерная также и для других стран (включая Россию) в условиях гиперинфляции и финансового кризиса. В Германии 1918–1920 годов превалировал «социальный хаос» – нищета, инфляция, голод, мешочничество, безработица [Лукинова, 2009, с. 173]; этот исторический факт и отражен в «Возвращении».

В романе также показана борьба жандармов с мешочничеством. Фронтовым товарищам приходится преступить закон и поколотить жандармов, когда те пытаются отобрать у Вилли свиную голову. Реакция людей, которым возвращены продукты, непонятна солдатам. Здесь Ремарк намеренно использует местоимение «им», снова противопоставляя группы «своих» и «чужих».

Разрушение самого духа товарищества – самое трудное для бывших солдат. Во второй главе Ремарк окончательно определяет пространство «своих», перечисляя имена: Людвиг, Альберт, Карл, Адольф, Валентин, Вилли. Дальнейшее повествование романа строится на противопоставлении этой группы персонажей действительности. Очевидно, что писатель намеренно разделяет структуру персонажей на группы и четко определяет роли, относящиеся к каждой из них.

Еще один мотив, связанный с общей тематикой возвращения, – возвращение на фронт. Георг Рахе снова отправляется «в солдаты». Он не считает революцию выходом из сложившейся ситуации, поскольку ее делали «секретари различных партий». Ремарк последовательно показывает невозможность «возвращения», демонстрируя сквозь призму рассуждений нарратора безысходность и неосуществимость каждого из вариантов.

Эрнст Биркхольц становится школьным учителем (как и Ремарк в 1919–1920 годах), он преподает в сельской школе. Ему кажется невыносимым, что образование построено таким образом, будто не было никакой войны.

Пятая часть «Возвращения» посвящена пребыванию Эрнста в сельской школе, и фактически является одной из наиболее автобиографичных. Взаимодействие с фронтовыми товарищами, свойственное другим частям, практически отсутствует. Этим обусловлено большое число монологов в пятой части, особенно в третьей главе.

Шестая и седьмая главы являются кульминационными.

С точки зрения структуры шестая часть разделяется на пять глав, каждая из которых в той или иной степени посвящена судьбе каждого из товарищей Эрнста. Все события представлены максимально кратко и емко, так что у читателя возникает ощущение стремительного движения. Ремарк возвращается к приему «кадрирования», который применялся им в романе «На Западном фронте без перемен».

Незадолго до самоубийства Людвиг произносит фразу, которая служит своеобразным «итогом» романа:

«Wir sind kaputt, aber die Welt geht weiter, als wenn der Krieg nicht dagewesen wäre. Es wird nicht lange mehr dauern, und unsere Nachfolger auf den Schulbänken werden mit gierigen Augen den Erzählungen aus dem Kriege lauschen und sich aus der Langeweile der Schule heraus wünschen, auch dabei gewesen zu sein»⁷⁹ [Remarque, 2002, с. 270].

Это – еще один манифест «потерянного поколения», представленный Ремарком в «Возвращении».

Вторая глава седьмой части целиком посвящена суду над Альбертом, который в итоге превращается в суд над всеми фронтовиками. Это – открытое столкновение двух пространств, «своих» и «чужих». Ремарк дает понять читателю, что поступок Альберта является оправданным с точки зрения морали фронтового товарищества, но недопустим с точки зрения морали общественной.

Третья глава седьмой части во многом перекликается с рассказом «Карл Брегер во Флери». Георг Рахе под видом иностранца переезжает за границу, в стремлении «еще раз стать лицом к лицу со своим прошлым».

Данный эпизод (и вместе с ним роман) заканчивается самоубийством Георга. Явно прослеживается аллюзия на мотив блудного сына. С точки зрения композиции является важным то, что Ремарк выбирает именно этот мотив для окончания произведения – таким образом, начиная и заканчивая действие «Возвращения» на поле сражения. Так, А. Чернов отмечал: «Им (архетипом блудного сына) задан ритм не только отдельной частной жизни, но и всей мировой истории. Все человечество, весь “многообразный” Адам – это блудный сын, отошедший после грехопадения от Отца и возвращающийся к нему через мучения, страдания, заблуждения...» [Чернов, 1994, с. 152]. Исходя из данной интерпретации архетипа, очевидно, что Ремарк придал его воплощению в романе гротескный характер.

Заключение состоит из двух эпизодов, структурно разделенных на две главы.

⁷⁹ «Все наши усилия напрасны, Эрнст. Мы люди конченные, а жизнь идет вперед, словно войны и не было. Пройдет немного времени, и наша смена на школьных скамьях будет жадно, с горящими глазами, слушать рассказы о войне, мальчики будут рваться прочь от школьной скуки и жалеть, что они не были участниками героических подвигов».

Первая глава – встреча Эрнста, Валентина, Вилли и Фердинанда с «будущими фронтовиками» – марширующими мальчиками лет по пятнадцати-семнадцати.

С одной стороны, Ремарк показывает, что следующая война неизбежна, с другой – то, что фронт сам возвращается к бывшим солдатам, даже если они этого не желают; таким образом, в романе представлен еще один вариант «возвращения».

Вторая глава – самая короткая во всем произведении – посвящена «возвращению» Биркхольца. Последний абзац заключения связан с мотивом возрождения природы. Ремарк лишь кратко обращается к этому мотиву в последнем абзаце.

В эпилоге романа «На Западном фронте без перемен» автор использует осень как символ смерти Боймера:

«Die Bäume hier leuchten bunt und golden, die Beeren der Ebereschen stehen rot im Laub...»⁸⁰ [Remarque, 1998b, с. 213].

Так, осень – символ *смерти* Боймера, а весна – символ *жизни*, шанса Биркхольца на *возвращение*. Ремарк обращается к мотиву уробороса, символизирующему цикличность природы: созидание и разрушение, жизнь и смерть, перерождение и умирание.

2.3. Выводы

Популярность романа «На Западном фронте без перемен» привела к целому ряду последствий в профессиональной карьере Ремарка.

Успешная журналистская карьера, приносившая писателю стабильный доход, была фактически завершена еще до выхода антивоенного романа. Ремарк пошел на очевидный риск, поскольку произведение, интерпретирующее войну в обвинительном ключе, безусловно, было бы отвергнуто его работодателем – националистически настроенной империей прессы Хугенберга. Фактически, через два дня после того как в «Ullstein» был опубликован первый фрагмент рукописи,

⁸⁰ «Деревья здесь сверкают всеми красками и отливают золотом, в листве рдеют алые кисти рябины...»

Ремарк без предупреждения был уволен из редакции «Sport im Bild» (владельцем которого являлся Хугенберг).

Риск понимали и в издательстве «Ullstein», поэтому в договор с автором была внесена оговорка, согласно которой в случае провала романа Ремарк должен был отработать затраты издательства (учитывая масштаб рекламной кампании, речь могла идти о значительной сумме). В случае если бы роман «На Западном фронте без перемен» был принят читателями прохладно (или имел небольшой успех), Ремарк был бы связан контрактом с «Ullstein», и, вероятнее всего, был бы вынужден вернуться к карьере журналиста, но уже не на таких выгодных условиях, как в «Sport im Bild».

Почему Ремарк все-таки пошел на этот риск? Являясь специалистом в области рекламы, писатель чутко угадывал возникавшие тенденции в общественном сознании, о чем свидетельствуют, в том числе, его работы в сфере малой прозы 1920-х годов. Безусловно, малая проза и журналистские работы Ремарка *тенденциозны*, хотя сам автор и отрицал это (прежде всего, в статье «Тенденциозны ли мои книги?» (1931–1932), а также ранее в нескольких интервью). Бум милитаристской литературы казался писателю важной тенденцией, которая могла бы оправдать финансовые риски, связанные с потерей постоянного места работы.

Очевидно, что с точки зрения структуры и композиции «Возвращение» намного сложнее романа «На Западном фронте без перемен». Тем не менее можно наблюдать преимущество второго романа по отношению к первому.

Схематически «Возвращение» имеет следующую структуру:

1. Вступление – часть, непосредственно связанная с романом «На Западном фронте без перемен», необходима как связующее звено между двумя произведениями. И хотя в этой части происходит обозначение структуры персонажей, она не является важной, поскольку сам автор изначально опубликовал роман без вступления.
2. Попеременное чередование состояний «один – вместе» демонстрирует стремление Ремарка индивидуализировать каждого персонажа и отойти

от концепции «мы», показанной через призму нарратора в романе «На Западном фронте без перемен». Эрнст, главный герой, то остается наедине (в эти моменты роман наполнен его внутренними монологами), то взаимодействует со своими товарищами (и тогда непосредственно происходит фабульное действие романа). Подобная цикличность схожа с чередованием «фронт – тыл» в романе «На Западном фронте без перемен».

3. «Возвращение» представляет собой *попытку* адаптации каждого персонажа к пространству «мира», и собственно *результат* этой попытки. Так, наиболее близкие товарищи Эрнста погибают (напр., Людвиг и Георг), другие смогли адаптироваться лишь частично.
4. Вставки, технически оформленные как воспоминания нарратора, стилистически схожи с некоторыми эпизодами романа «Возвращение». Этот же прием в дальнейшем используется Ремарком в романах, относящихся к тематике «потерянного поколения» (напр., в «Трех товарищах»).
5. Заключение связывает между собой оба романа, обращаясь, в частности, к тематике уробороса.

Анализ структуры показывает, что «Возвращение» – это не только продолжение романа «На Западном фронте без перемен», но и существенный эволюционный этап в творчестве писателя.

В контексте анализа принципов формирования поэтики двух романов необходимо показать, как связаны первые два антивоенных романа с третьим романом – «Три товарища», а также с произведением, написанным значительно позже, – «Черным обелиском».

Так, Т. Шнайдер, известный исследователь-ремаркист, разделяет произведения Ремарка на две условные части. Работы, оставшиеся малоизвестными широкому кругу читателей и написанные до романа «На Западном фронте без перемен» в 1929 году, Шнайдер обозначает как «Frühwerk» («ранние работы»). Последующие произведения (включая роман «На Западном

фронте без перемен») исследователь называет «Hauptwerk» («главные работы») [Schneider, 2001, с. 305].

Основным критерием данного разделения является успех романа «На Западном фронте без перемен». Однако подобная классификация не учитывает параметры эволюции творчества писателя и исторический контекст написания романов.

Несомненным является тот факт, что эпоха, в которой создавались первые произведения писателя, оказала на него непосредственное влияние. В творчестве Ремарка можно выделить четыре романа, действие которых происходит в различные периоды существования Веймарской республики:

- «На Западном фронте без перемен», время действия (1917–1918) соответствует наиболее раннему этапу формирования будущей республики – Германия находится на грани поражения в Первой мировой войне;
- «Возвращение», время действия (1918–1919) соответствует начальному этапу существования Веймара, период политической и социальной нестабильности;
- «Черный обелиск», время действия (1923) – первый экономический кризис, сопровождаемый гиперинфляцией, является одним из главных мотивов произведения;
- «Три товарища», время действия (1928–1929) – второй экономический кризис; постепенный захват власти национал-социалистами и атмосфера «начала конца» являются *контекстом* произведения.

Таким образом, повествование романов «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение» связаны с периодом возникновения Веймара. Два более поздних романа Ремарка – «Три товарища» и «Черный обелиск» – посвящены непосредственно самой республике (хотя и были написаны тогда, когда Веймар прекратил свое существование).

Роман «Три товарища» был опубликован на немецком языке лишь в 1938 году. Стремление критиков рассматривать его как заключительную часть трилогии (состоящей также из романов «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение») обусловлено несколькими факторами.

Сам Ремарк заявлял о трилогии в предисловии к самой ранней, неопубликованной версии текста «Трех товарищей» (эта рукопись датируется 1932 годом).

Рукопись 1932 года имела рабочее название «Пат». На структурном уровне эта черновая версия произведения была связана с предыдущим романом: Ремарк использовал тот же художественный прием для связи двух произведений, что и в случае романов «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение» (вступительная часть, вставки-«воспоминания» и т.д.). Однако в версии, опубликованной в 1936 году, фактическая межтекстуальная связь отсутствует.

Роман «Три товарища» содержит лишь незначительные отсылки к событиям войны и намеки на персонажей из других романов, включая Кеммериха и Ката.

Если первые два романа полностью (с точки зрения сюжета и фабулы) сосредоточены на тематике войны и ее последствий, то этого же сказать о романе «Три товарища» в полной мере нельзя.

С точки зрения хронологии и тематики роман «Три товарища» в какой-то мере ближе к более позднему произведению писателя, которое также посвящено жизни в Веймарской республике, – роману «Черный обелиск».

В изданном в 1956 году романе есть подзаголовок: «Geschichte einer verspäteten Jugend» («История опоздавшей молодежи»). Действие романа начинается в апреле 1923 года, во время гиперинфляции, первого экономического кризиса в Веймарской республике, и заканчивается в том же году, когда кризис завершился. Повествование романа «Три товарища», в свою очередь, находится в исторических рамках второго экономического кризиса в Веймарской республике (1928–1929).

Таким образом, исторический фон романа «Три Товарища» более соответствует «Черному обелиску», а не «Возвращению». Последовательность группирования произведений с точки зрения хронологии действия могла бы быть следующей: диалогия «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение», диалогия «Черный обелиск» и «Три товарища».

Еще одним существенным отличием «Трех товарищей» от ранних романов является его поэтика. Жанр романа уже нельзя определить как военный или антивоенный. В обзоре книги, представленном в газете «New York Times» (2 мая 1937 года), Д. Адамс пишет: «Один из самых захватывающих романов о любви нашего времени» [Remarque, 1991, с. 566]. Данное определение наиболее соответствует жанру «Трех товарищей» – это, прежде всего, *любовный роман*, а лишь потом (косвенно) – книга о последствиях войны.

Как было сказано ранее, мотив любви и отношений с противоположным полом персонажей романов «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение» был затронут поверхностно, и с точки зрения хронотопа имеет, прежде всего, отношение к физическим потребностям человека. Во многом это было связано с особенностями рекламной кампании «Ullstein», нацеленной на создание целостного имиджа «простого солдата», и возникновение мотива духовной любви в романе «На Западном фронте без перемен» могло бы иметь негативные последствия для продаж книги.

Адамс сравнивает любовную историю Робби и Пат с любовной историей в романе Хемингуэя «Прощай, оружие» (1929) и приходит к выводу, что книга Ремарка «больше чем лишь “немного лучше”» [Remarque, 1991, с. 566].

Ремарк показал «большее сочувствие и более охватывающее понимание любви». Адамс хвалит «чуткий и уверенный характер» центральных персонажей и видит отчетливый «прогресс творческого стиля» автора по сравнению с предшествующими романами «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение» [Remarque, 1991, с. 566–567].

Несомненно, что любовная история является центральной в романе «Три товарища», но, вместе с тем, Ремарк во многом затрагивает и другие темы, среди которых – «потерянное поколение» ([Поршнева, 2009, с. 98–106], [Герасимова, 2001, с. 76–81]), фронтовое товарищество, безработица и экономический кризис, угрожающие политические события и нацизм, нищета. Многие из этих тем перекликаются с темами романов «Возвращение» и «Черный обелиск».

Роман «Черный обелиск», в свою очередь, принадлежит к позднему периоду творчества Ремарка. Вступительное слово к книге содержит явное указание на

время действия романа, а заключительная часть повествует о судьбе некоторых его персонажей (уже после Второй мировой войны). Подобная структура в определенной степени напоминает структуру романа «На Западном фронте без перемен».

Обстановка провинциальной Германии в «Черном обелиске» представляет собой еще одно связующее звено с романом «Три товарища». В своем изображении Веймарской республики 1923 года Ремарк сознательно разъяснил некоторые события в романе «Три товарища», и эти параллели между двумя произведениями усиливают важность их совместного рассмотрения.

Нарраторы романов «Три товарища» и «Черный обелиск» – молодые люди, побывавшие на войне; оба были школьными учителями; оба являются продолжением образов Боймера и Биркхольца. В то же время центральный персонаж «Черного обелиска» – Людвиг Бодмер – человек, неплохо разбирающийся в политике, а Роберт Локамп – ближе к проблемам «потерянного поколения», аполитичного по своей сути.

Практически все работы Ремарка так или иначе связаны с проблемой «потерянного поколения», однако в позднем творчестве прослеживается тенденция отстранения от проблем, связанных с Первой мировой войной и ее последствиями, происходит актуализация новых тем.

С этой точки зрения роман «На Западном фронте без перемен», безусловно, ближе к роману «Три товарища» (несмотря на определенный разрыв в хронологии повествования). Персонажи «Трех товарищей» – это люди, прошедшие войну и пытающиеся уйти от своего прошлого. Локамп, Кестер и Ленц – не просто товарищи, а *камрады*.

Вопрос о группировании произведений Ремарка остается открытым. Если исходить только из тематической составляющей, все творчество писателя, относящееся к позднему периоду (т.е. начиная с романа «На Западном фронте без перемен»), связано между собой, в той или иной степени, тематикой «потерянного поколения».

Заключение

Э.М. Ремарк – всемирно известный немецкий писатель XX века, внесший значительный вклад в мировую литературу; его книги переведены более чем на 50 языков мира. Ремарк считался (и считается) представителем «другой Германии», его называют одним из главных представителей сопротивления «культу войны», диктатуре и ограничению права на свободу.

Раннее творчество Ремарка приобретает особую популярность в конце XX века в связи с публикацией ряда неизданных произведений. Так возникает новая волна исследовательского интереса: критики начинают обращаться к интерпретации творчества писателя, а не только к тем или иным аспектам его биографии.

Каким образом Ремарк пришел к всемирной известности, на чем строится его популярность – все это отчасти оставалось вопросом не только для массового читателя, но и для литературоведения в целом; были недостаточно изучены вопросы: какие черты поэтики переходили из одного романа в другой, следуя каким принципам формировалась поэтика раннего творчества, что оказало влияние на становление писателя.

1. В настоящей работе впервые подробно проанализировано раннее творчество Ремарка с позиции принципов формирования поэтики ранних художественных произведений.

Благодаря проведенному исследованию можно утверждать, что доминантными принципами формирования поэтики ранней прозы Ремарка являлись социокультурный контекст Веймарской республики и профессиональная деятельность писателя в качестве журналиста.

Эти факторы нашли свое отражение в особенностях поэтики таких романов, как «Гэм» и «Станция на горизонте». По сути, данные романы являлись своеобразными «контрольными точками», фиксирующими уровень мастерства автора. В период между публикацией романов им было написано большое количество статей, эссе и рассказов, и рассмотрение их особенностей позволяет

сделать вывод о том, что развитие писательского мастерства Ремарка имело не революционный, но эволюционный характер.

Поэтика раннего творчества Ремарка не содержит в себе отличительных особенностей, которые могли бы говорить об уникальном, индивидуальном авторском стиле. Романы писателя, такие как «Приют грез», «Гэм» и «Станция на горизонте», достаточно типичны для своего времени, и во многом именно их можно было бы отнести к категории тривиальной литературы (с точки зрения поэтики).

Поэтика этих произведений построена на основе стандартных для данных жанров средств художественной выразительности, поэтому в первой главе настоящей работы большее внимание уделяется таким аспектам, как автобиографический и социокультурный.

Влияние культуры Веймара на творчество Ремарка не следует недооценивать. Писатель находился в центре культурной жизни эпохи, и события, происходившие в период с 1919 по 1931 год, во многом определили как вектор его творчества в частности, так и поэтику в целом.

Факторы, определившие тему и структуру романа «На Западном фронте без перемен», находились не столько в плоскости литературных интенций самого Ремарка, сколько в потребности создать еще один роман о войне, который был бы способен показать всю правду о ней – с учетом того, что для разных категорий читателей эта «правда» была своя. Ремарк использовал не только все навыки и умения, которыми обладал, но и возможности, предоставляемые одним из крупнейших издателей тривиальной литературы, – «Ullstein».

Критические статьи и эссе Ремарка, посвященные творчеству многих писателей Веймара, свидетельствуют о хорошем знании актуальных тенденций книжного рынка, а также об умении анализировать (и в определенной степени прогнозировать) *тенденции* эпохи в сфере литературы. Следование этим тенденциям – еще один принцип формирования поэтики ранней прозы Ремарка.

2. Представляется, что изучение раннего творчества Ремарка позволило более объективно оценить, насколько важным является исследование произведений, ранее серьезно не рассматриваемых большинством исследователей ввиду низкого уровня их художественности.

Т. Шнайдер разделял произведения Ремарка на две условные части: «Frühwerk» («ранние работы», до романа «На Западном фронте без перемен») и «Hauptwerk» («главные работы», после романа «На Западном фронте без перемен»). Подобное разделение основывается на мнении, что антивоенный роман Ремарка – его первая «серьезная» литературная работа, однако это утверждение не является абсолютно верным.

Настоящая диссертация дает возможность в полной мере опровергнуть две ранее сформировавшиеся устойчивые точки зрения: 1) принадлежность ранней прозы Ремарка к тривиальной литературе и 2) с романа «На Западном фронте без перемен» началась писательская карьера Ремарка.

Первое утверждение возникло по причине того, что писатель использовал рекламные приемы, свойственные маркетингу тривиальной литературы, а также из-за выбора издательства, в котором вышел роман, – «Ullstein»; анализ поэтики романа «На Западном фронте без перемен» показал ошибочность данного утверждения.

Второе утверждение также представляется неверным: рассмотрение ранней прозы Ремарка, включающей в себя значительное число как художественных, так и журналистских работ, наглядно показывает, что творческий путь писателя – это, прежде всего, *эволюция*, а роман «На Западном фронте без перемен» – вершина *эволюционного процесса*, творческого и профессионального роста.

Исследование показало, что роман «Возвращение», который формально является продолжением романа «На Западном фронте без перемен», отчасти утратил такие уникальные особенности поэтики, как «перспектива из окопа», элементы фронтового дневника и т.д. «Возвращение» в полной мере обращается к тематике «потерянного поколения».

3. Раннее творчество Ремарка изучалось немногими исследователями, среди которых можно отметить А. Антковиака, С. Фридлендера и Т. Шнайдера. Однако в своих работах они больше внимания уделяли роману «На Западном фронте без перемен».

- Антковиак посвятил роману «Приют грез» всего лишь один абзац: «...[роман написан] в невыносимом немецком стиле, расплывчато, неряшливые чувства выливаются в прозе с завитушками и мыльными пузырями» [Antkowiak, 1965, с. 9].
- Роману «Гэм» Шнайдер посвятил раздел в комментариях к сборнику изданий «Неизвестный труд» («Das unbekannte Werk»), опубликованному в 1998 году [Schneider, 1998, с. 571–575]. Критик отмечает важность романа и его перспективность по отношению к позднему творчеству Ремарка, однако практически полностью игнорирует поэтику и художественное своеобразие работы.
- Роман «Станция на горизонте» упоминается С. Фридлендером в эссе «В действительности ли жил Эрих Мария Ремарк? Человек. Труд» («Hat Erich Maria Remarque wirklich gelebt? Der Mann. Das Werk») [Friedlaender, 2010]; в своем эссе Фридлендер заочно полемизирует с издательством «Ullstein» о «неопытности» Ремарка как писателя, однако не затрагивает особенностей поэтики произведения и его роли в творческой эволюции писателя.

После успеха романа «На Западном фронте без перемен» сам Ремарк придерживался мнения, что его ранние романы – это своеобразные «грехи молодости». Существует утверждение, не имеющее, однако, документального подтверждения: издательство «Ullstein» скупило все доступные экземпляры опубликованного еще под именем Erich Remark романа «Приют грез» и уничтожило их. Причиной тому было несоответствие тематики «Ein Künstlerroman» («Роман о жизни и формировании художника») и реалистичных описаний войны в романе «На Западном фронте без перемен», что могло исключительно негативно сказаться на легенде о «писателе-новичке» и «солдате из окопа», каковым был представлен Ремарк.

Незаслуженно мало внимания уделяется роману «Гэм», который не был опубликован при жизни писателя и не удостоился никаких упоминаний в критике вплоть до его публикации в конце XX века. Принимал ли Ремарк решение о публикации романа, и если да, то по каким причинам отказался от этой затеи – остается неизвестным. Ни в одном источнике, включая личный дневник писателя, нет упоминания этих причин.

Ремарк считал «Гэм» своим первым романом, о чем свидетельствует надпись на папке с печатной версией романа, сделанная, ориентировочно, в 1942 году: «Первый роман». Иначе говоря, есть все основания считать «Гэм» подлинным началом романного творчества писателя. Однако публично, в интервью журналистам, таким как Х. Липман, Ремарк всегда говорил о романе «На Западном фронте без перемен» как о своей первой книге [Ремарк, 2010, с. 185] – что убедительно доказывает, прежде всего, тот факт, что Ремарк осознанно пошел на сокрытие своего реального писательского опыта в угоду успеху антивоенного романа.

Имена персонажей «Гэм» переходят из романа в роман вплоть до последней книги Ремарка, «Земля обетованная»: писатель разработал инструментарий имен, с которым работал и в дальнейшем. Интересен тот факт, что Ремарк использовал псевдоним Лавалетт для многих текстов, созданных в 1920-е годы. В переписке с Марлен Дитрих фигурирует имя Равик, которое позже появится в романе «Триумфальная арка».

Продолжением «Гэм» можно считать роман «Небо не знает фаворитов», и не только из-за совпадения имени центрального персонажа; в своих заметках к рукописи романа Ремарк делает многочисленные отсылки к «Гэм». Писатель также тем или иным образом обращается к своему «первому роману» в таких произведениях, как «Искра жизни» (1952), «Время жить и время умирать» (1954), «Черный обелиск» (1956), «Последняя остановка» (1956), а также в сценарии к фильму «Последний акт» (1955). Это еще раз подчеркивает перспективность романа к последующему творчеству писателя и исключительную

важность рассмотрения его ранних произведений для анализа позднего периода творчества.

Роман «Станция на горизонте» также не был опубликован в виде книги, что было, прежде всего, связано с маркетинговой стратегией издательства «Ullstein», не желавшем создавать никаких помех успешности антивоенного романа Ремарка. С точки зрения поэтики «Станция на горизонте» – сложное, серьезно проработанное произведение, однако говоря именно об *особенностях* поэтики, следует отметить, что это достаточно типичный роман о богемной жизни и автоспорте, который вряд ли мог сделать писателя таким же известным, как роман «На Западном фронте без перемен».

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод о том, что неохваченной в литературоведении оказалась такая область, как *принципы формирования поэтики* ранних романов (а не сама поэтика, которая также наиболее детально была изучена исследователями лишь относительно первого антивоенного романа писателя).

В настоящей работе прослежена *тенденция*: формирование поэтики Ремарка осуществлялось под влиянием культуры Веймара. Например, на пике популярности романов, связанных с «экзотической» тематикой (начало 1920-х годов), Ремарк пишет «Гэм» (приблизительно в 1924 году). Анализ поэтики этого романа выявляет как черты философского романа, так и многочисленные отсылки к восточной культуре и буддизму, что являлось исключительно «модным» в то время.

Показательно также время написания антивоенного романа: в 1927 году в Германии и Великобритании появилось большое количество романов о Первой мировой войне. Рынок оказался перенасыщен, и издатели неохотно принимали решение о публикации того или иного произведения, посвященного Первой мировой. В подобной ситуации Ремарк понимал, что выход «еще одной книги о войне» – проект потенциально провальный, если только поэтика книги не приобретет уникальные черты, не свойственные другим романам, и не удовлетворит запросы и потребности максимально широкого круга читателей.

Ремарк категорически отрицал *тенденциозность* романа «На Западном фронте без перемен»; в своей статье «Тенденциозны ли мои книги?» (1931–1932) он писал, что «воспоминания о масштабной войне просто отражают то, что видел и пережил я сам, как и миллионы моих камрадов, на протяжении пяти лет этой кровавой бойни» [Ремарк, 2010, с. 122].

Тем не менее выводы, сделанные в настоящей работе, позволяют утверждать, что в публикации «На Западном фронте без перемен» (равно как и всех ранних романов писателя) прослеживается совершенно определенная *тенденция* – популярность романов о войне, а ее отрицание Ремарком могло также быть частью маркетинговой стратегии, в которой писатель принимал непосредственное участие.

4. Решение проблемы формирования принципов поэтики ранней прозы Ремарка стало возможным благодаря изучению взаимосвязи биографического, автобиографического и социокультурного аспектов в творчестве писателя, а также их влияния на генезис его ранней прозы.

Одной из ключевых особенностей поэтики раннего творчества Ремарка можно считать высокую степень автобиографичности его произведений. В большей степени это относится к ранним романам, в которых многие факты биографии писателя раскрываются сквозь призму художественного текста.

Изучение архивных материалов, в том числе доступных черновиков и набросков, дало возможность автору настоящего исследования на фактическом материале изучить то, как менялся роман до публикации в газете и после, что доказывает сознательную правку рукописи автором (то, что сам Ремарк отрицал). Разница между исходной рукописью, газетной публикацией и книжной версией романа показывает, что Ремарк подверг рукопись романа правке, убирая из нее наиболее острые моменты.

До 1995 года, когда рукопись романа «На Западном фронте без перемен» была выставлена на продажу на аукционе «Сотби», существовала точка зрения, согласно которой роман был опубликован именно таким, каким Ремарк передал его издательству. В выставленной на аукционе рукописи присутствовала целая

глава, не вошедшая в печатный текст романа, в которой протагонист романа, Пауль Боймер, рассказывал о своем доме и своей семье.

Т. Шнайдер указывает на тот факт, что существует по меньшей мере три различных варианта рукописи романа «На Западном фронте без перемен» [Schneider, 1998, с. 27–39]. Проследить изменения в различных рукописях можно уже начиная с эпиграфа романа (удаленный текст отмечен курсивом; пер. автора настоящего исследования. – М.М.):

«Dieses Buch [*vor allem aber kein Erlebnis sein; denn der Tod ist kein Erlebnis mehr für den, der ihm gegenübersteht*] soll weder eine Anklage noch ein Bekenntnis sein. Es soll nur den Versuch machen, über eine Generation zu berichten, die vom Kriege zerstört wurde – auch wenn sie seinen Granaten entkam»⁸¹.

Эпиграф в исходном варианте присутствует в англоязычном переводе романа «На Западном фронте без перемен», поскольку перевод основан на ранней версии рукописи. В англоязычной версии также подвергнуты цензуре некоторые эпизоды, связанные с излишне натуралистичным описанием солдатского быта (эпизод в уборной и т.д.).

Все вышесказанное позволяет сделать следующие выводы:

- объявленное время написания романа (6 недель) является частью рекламной кампании издательства «Ullstein» и не соответствует действительности;
- роман не был написан «спонтанно», а был тщательно продуман и отредактирован;
- вероятно, правка романа осуществлялась не только с учетом отзывов рецензентов, но и с учетом особенностей читательской рецепции в каждой отдельной стране (для которой осуществлялся перевод с немецкого языка).

⁸¹ «Эта книга [*не является переживанием, поскольку смерть не может быть переживанием для того, кто ей противостоит*] не является ни обвинением, ни исповедью. Это только попытка рассказать о поколении, которое погубила война, о тех, кто стал ее жертвой, даже если спасся от снарядов».

5. Предложенная в настоящем исследовании методика анализа позволяет рассмотреть всю раннюю прозу в ее совокупности, отчасти определить причины и мотивы, побудившие Ремарка написать ту или иную работу. В диссертации убедительно показано, что и тематика малой прозы, и тематика романов Ремарка была тесно связана с профессиональными аспектами его журналистской деятельности.

Возможность командировок в разные страны, постоянное нахождение в светском, богемном обществе в итоге отразились на выбираемых писателем темах, среди которых главное место занимала автомобильная тематика. Именно автоспорт был настоящей, подлинной страстью писателя – и в большей или меньшей степени стал частью всех его романов, что показывает вышедший уже в 1936 году роман «Три товарища», в котором автомобиль занимает одну из ключевых позиций.

Ранняя проза легко дифференцируется по четырем тематическим группам, которые в настоящей работе условно обозначены как «романтическая», «экзотическая», «автомобильная» и «военная». Каждой группе соответствуют не только журналистские работы и малая проза, но и романы. Появление той или иной тематики в творчестве Ремарка было обусловлено как личными увлечениями писателя (*автобиографический* аспект), так и возникавшими на литературном рынке трендами (*социокультурный* аспект).

Б. Мердок обращает особое внимание на то, что дневниковые записи Ремарка часто находили отражение в его творчестве [Murdoch, 1998, с. 9]. Это является важным для определения жанровых характеристик романа «На Западном фронте без перемен», ранняя версия рукописи которого называлась «Im Westen nichts Neues: Aus den Tagebüchern des Freiwilligen Georg Bäumer»⁸².

Малая проза часто становилась частью романного творчества писателя (что доказывается многочисленными примерами: рассказ «Гроза в степи», предположительно, стал отдельной главой в романе «Гэм», а рассказ «Трофей Вандервельде» – эпизодом в романе «Станция на горизонте», и т.д.). Образы

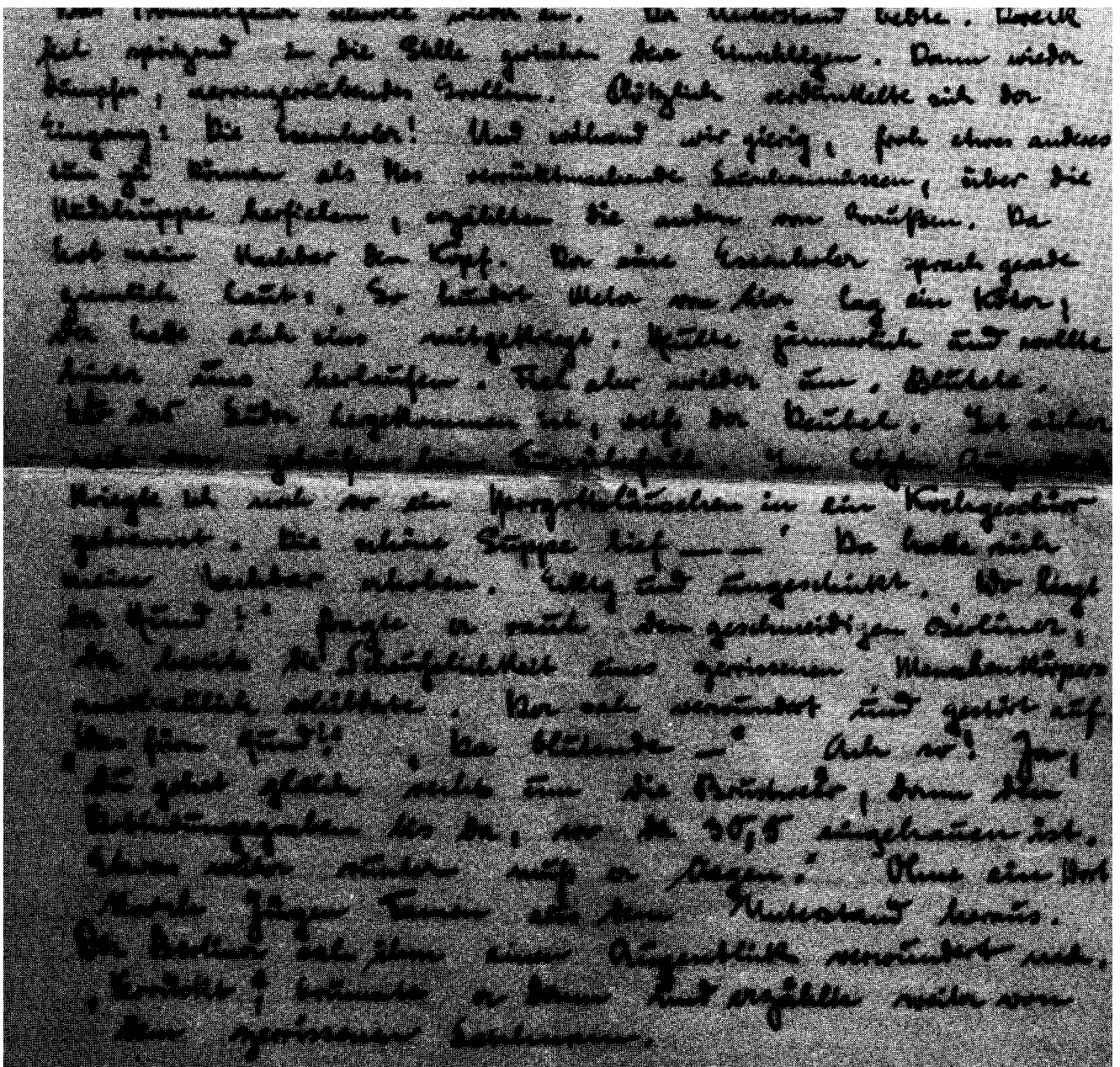
⁸² «На Западном фронте без перемен: из дневников добровольца Георга Боймера».

персонажей рассказов часто появляются – практически дословно – в романах, создавая, таким образом, общую для всего творчества Ремарка систему.

Результаты проведенного исследования позволяют очертить круг идей для дальнейшего изучения как раннего, так и более позднего творчества Ремарка. Рассмотрение позднего творчества в его взаимосвязи с ранними романами писателя позволит по-новому взглянуть на поэтику произведений Ремарка, выделить доминирующие принципы ее формирования. Возможно, будущее исследование позволит поставить точку в данной проблематике.

Ранняя рукопись романа «На Западном фронте без перемен» (фрагмент)

Наиболее ранний доступный фрагмент рукописи романа «На Западном фронте без перемен», ориентировочно написанный почти сразу после окончания Первой мировой войны, в 1917–1918 годах. Данный фрагмент изначально был написан как рассказ, затем он в переделанном виде стал частью романа.



2

Damals fiel mir fingen Tannen zum erstenmal auf. Wir waren der Kompagnie erst 14 Tage zugehört, und ich hatte mich ihm den langen, schlüssigen Ostfriesen noch nicht recht gekümmert, er saß immer still in der Ecke und beläugte sich nicht an den allgemeinen Gesprächen.

Nach einer halben Stunde kam er wieder, den Hund im Arm. Ohne sich ihm des Geschehens da außen zu kümmern, kroch er in seine Ecke und beschäftigte sich mit seinem Hund. Nur als der Berliner so ein arg machte, sagte er kurz und hart: "Halt Maul!", und sah ihn so an, daß dem das Schlucken verging. Ich hatte still zugehört. Um halb Nacht sah ich ihn hinter

seinem schlafenden Hund verbunden kommen. Er sah mich etwas länger an. Dann sagte er kurz: "Halt Maul abgetrieben, Amos Vahr." Ich half ihm beim Verbunden. Da fing er langsam an aufzustehen. Auf welchem Fuß habe ich auch so ein ähnliches Vahr, sagte er so geschwehentlich, geht aballes auf, gut fahrer so drückt, jetzt - ja, jetzt ist er vier. Ob er nicht größer geworden ist & dich ja - er sprach ganz in Trümmern, sein kantiges Gesicht wurde einem tiefen Blick selbst und jung. Meine Frau mag ja ganz. Ich nicht davon zu kommen. Wie lange soll ich verheiratet & sagte ich. Er wollte mit Antwort fort aufständlich mit diesem Gesicht: "Vahrjahr" - Dann

Список литературы

Научная литература по истории и теории литературы

1. Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986. – С. 104–116.
2. Аскольдов С. Форма и содержание в искусстве слова // Литературная мысль. Альманах III, 1925. – С. 305–341.
3. Атарова К.Н., Лесскис Г.А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Известия АН СССР, серия литературы и языка. – 1980. – Т. 35, № 4. – С. 343–356.
4. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975а. – 504 с.
5. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975b. – С. 234–407.
6. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 7–180.
7. Бахтин М.М. К методологии литературоведения // Контекст-1975. – М.: Наука, 1975. – С. 198–276.
8. Богомолов Н.А. Литературная репутация и эпоха // Михаил Кузмин: Статьи и материалы. – М.: НЛО, 1995. – С. 57–66.
9. Бор Н. Атомная физика и человеческое познание. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. – 151 с.
10. Бурдые П. Поле литературы // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 45. – С. 22–87.
11. Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1971. – 239 с.
12. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М.: Художественная литература, 1959. – 656 с.

13. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980. – 366 с.
14. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. – М.: Наука, 1961. – 616 с.
15. Виноградов В.В. Сюжет и стиль. – М.: Наука, 1963. – 194 с.
16. Винокур Г.О. Слово и стих в «Евгении Онегине». – В кн.: Пушкин. Сб. статей. – М.: Художественная литература, 1941. – С. 155–213.
17. Гадамер Х.Г. Истина и метод. Основные черты философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
18. Гинзбург Л.Я. О лирике. – М.; Л.: Советский писатель, 1964. – 406 с.
19. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. – Л.: Советский писатель, 1979. – 221 с.
20. Грехнев В.А. Словесный образ и литературное произведение. Книга для учителя. – Нижний Новгород: Нижегородский гуманитарный центр, 1997. – 200 с.
21. Григорьева А.Д. Слово в поэтическом тексте // Известия АН СССР ОЛЯ. – 1976. – № 3. – С. 252–259.
22. Грифцов Б.А. Теория романа. – М.: Государственная академия художественных наук, 1927. – 152 с.
23. Громов П.Т. К вопросу о становлении жанра повести в древнерусской литературе / О жанрах и жанровых системах: сб. статей // Весы: Альманах гуманитарных кафедр БФСГУ им. Н.Г. Чернышевского. – Балашов, 2004. – № 29. – С. 40–44.
24. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. – М.: Художественная литература, 1959. – 1263 с.
25. Гюйо М. История и критика современных английских учений о нравственности. – М.: Либроком, 2011. – 464 с.
26. Дубин Б.В. Обращенный взгляд // Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. – М.: НЛЮ, 2001. – 416 с.
27. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций / под ред. З.И. Плавскиной, В.В. Жирмунской. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1996. – 440 с.

28. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977. – 405 с.
29. Кодуэлл К. Иллюзия и действительность. – М.: Прогресс, 1969. – 368 с.
30. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М.: Просвещение, 1972. – 113 с.
31. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е годы. – Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во, 1982. – 256 с.
32. Леонтьев К. Анализ, стиль и веяние: О романах гр. Л.Н. Толстого. Критический этюд // Вопросы литературы. 1988. – № 12. – С. 201–247.
33. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
34. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
35. Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры / Ю.М. Лотман. – Тарту: ТГУ, 1973. – 95 с.
36. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
37. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Книга для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – С. 251–292.
38. Лукинова Е.М. Формирование образа человека в периодической печати и литературе Германии Веймарского периода // Вестник ВГУ. – 2009. Сер. «Филология. Журналистика». – № 2. – С. 170–175.
39. Максимов Д. О лирическом герое // Литературная газета. – 1954. – № 5. – 15 мая. – С. 5.
40. Неклюдов С.Ю. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тезисы докладов II Летней школы по вторичным моделирующим системам, 16–22 авг. 1966 г. – Тарту: Тартуский ун-т, 1966. – С. 41–45.

41. Николаева Т.С. Творчество Ремарка-антифашиста. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1983. – 134 с.
42. Потехня А.А. Из записок по теории словесности. – Харьков, 1905. – 651 с.
43. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. – М.: Лабиринт, 2007. – 256 с.
44. Пятигорский А.М. Миф как время, событие, личность: Лекция 5 // Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. – М., 1996. – С. 200–275.
45. Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – С. 98–107.
46. Розанов И.Н. Литературные репутации: Работы разных лет. – М.: Советский писатель, 1990. – 462 с.
47. Слотердаик П. Критика цинического разума / пер. с нем. А. Перцева. – Екатеринбург: У-Фактория, 2009. – 800 с.
48. Солонин Ю.Н. Эрнст Юнгер: от воображения к метафизике истории. – СПб.: Владимир Даль, 2000. – С. 11–34.
49. Степанов Н.Л. Лирика Пушкина: очерки и этюды. – М.: Советский писатель, 1959. – 414 с.
50. Тамарченко Н.Д. Теория литературы: в 2 т. Т. 1. – М.: Академия, 2004. – 512 с.
51. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Б. Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. – 144 с.
52. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против»: сб. статей. – М., 1975. – С. 37–113.
53. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / вступ. статья Н.Д. Тамарченко; коммент. С.Н. Бройтмана. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
54. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227–284.
55. Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. – Л.: Прибой, 1929. – 596 с.
56. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 575 с.

57. Тэн И. Философия искусства. – М.: Республика, 1996. – 351 с.
58. Тюпа В.И. Коммуникативные стратегии теоретического дискурса // Критика и семиотика. – Вып. 10. – Новосибирск, 2006. – С. 36–45.
59. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.
60. Успенский Б.А. Семиотические проблемы стиля в лингвистическом освещении // Труды по знаковым системам. – Вып. IV. – Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1969. – С. 487–501.
61. Фокс Р. Роман и народ. – М.: Художественная литература, 1939. – 232 с.
62. Фрадкин И. Ремарк и споры о нем: К оценке творчества немецкого писателя советской критикой // Вопросы литературы. – 1963. – № 1. – С. 92–119.
63. Хюльзенбек Р. Альманах дада: пер. с нем. / под общ. ред. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 2000. – 208 с.
64. Чайковский Р.Р., Фадеева О.М. Век Ремарка: сб. эссе / отв. ред. Р.Р. Чайковский. – Магадан: Кордис, 1998. – 78 с.
65. Чернов А.В. Архетип «блудного сына» в русской литературе XIX века // Проблемы исторической поэтики. Вып. 3: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: сб. науч. трудов. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. – С. 151–158.
66. Чупринин С. Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям. – М.: Время, 2007. – 766 с.
67. Шихобалов Л.С. Время: субстанция или реляция?.. Нет ответа // Вестник Санкт-Петербургского отделения Российской Академии естественных наук. – 1997. – № 1 (4). – С. 369–377.
68. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 311 с.
69. Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. – 352 с.
70. Allen R. Bursting bubbles: «Soap opera» audiences and the limits of genre // E. Seiter, H. Borchers, G. Kreutzner, E.M. Warth (Eds.): Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power. – London: Routledge, 1989. – P. 44–55.

71. Benjamin W. *Gesammelte Schriften. Band I, Werkausgabe Band 2*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. – 1272 p.
72. Beutin W. *A history of German literature. From the beginnings to the present day.* – Fourth Edition. – New York: Routledge, 1993. – 374 p.
73. Cassagne A. *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes.* – Geneva: Slatkin Reprints, 1979. – 487 p.
74. Fiedler L. *Das Zeitalter der neuen Literatur. Die Wiedergeburt der Kritik.* In: *Christ und Welt*, 13.11.1968. – S. 9.
75. Gay P. *Weimar Culture: The Outsider as Insider.* – London: Penguin, 1988. – 240 p.
76. Grosz G. *Ein kleines Ja und ein großes Nein.* – Hamburg: 1974. – 416 s.
77. Henig R.B. *The Weimar Republic, 1919–1933.* – New York: Routledge, 1998. – 87 p.
78. Hermand J. *Neue Sachlichkeit: Ideology, Lifestyle, or Artistic Movement? // Dancing on the Volcano: Essays on the Culture of the Weimar Republic / S. Brockmann, T.W. Kniesche.* – Columbia: Camden House, 1994. – P. 57–68.
79. Jung C.G. *Psychology and Alchemy // Collected Works. Vol. 12.* – Princeton: Princeton University Press, 1980. – 467 p.
80. Kubly H. *The Vanishing Novel // Saturday Review.* – 1964. – № 2. – P. 12–14, 26.
81. Kayser W. *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft.* – Bern: Francke Verlag, 1961. – 445 s.
82. Kesten H. *Vierundzwanzig neue deutsche Erzähler.* – Berlin: G. Kiepenheuer, 1929. – 421 s.
83. Krell M. *Das gab es alles einmal.* – Frankfurt am Main, 1961. – 361 s.
84. Kubly H. *The Vanishing Novel // Saturday Rev.* – 1964. – № 2.
85. Linder A. *Princes of the Trenches: Narrating the German Experience of the First World War.* – Columbia: Camden House, 1996. – 205 p.
86. McCormick R.W. *Gender and sexuality in Weimar modernity: film, literature, and «new objectivity».* – New York: Palgrave, 2001. – 240 p.

87. McDonough S.P. How to Read Autofiction. – Middletown: Wesleyan University, 2011. – 96 p.
88. Müller H.H. Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik. – Stuttgart: Metzler, 1986. – 398 s.
89. Murry J.M. Between Two Worlds. – London, 1935. – 500 p.
90. Read H. A Lost Generation // Nation and Athenaeum. – Vol. 45. – 1929, 27 Apr. – P. 116.
91. Sainte-Beuve C.A. Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVIIe siècle... – USA; Paris: Nabu Press, 2012. – 512 p.
92. Schleiermacher F. Hermeneutik und Kritik, hg. v. m. Frank. – Frankfurt am Main, 1977. – 422 s.
93. Walter H.-A. Deutsche Exilliteratur. – Darmstadt: Luchterhand, 1972. – 842 s.
94. Willett J. The Weimar Years: A Culture Cut Short. – London: Thames and Hudson, 1984. – 160 p.
95. Zolotow M. Billy Wilder in Hollywood. – New York: Proscenium Publications, 1987. – 396 p.
- Zuckmayer C. Als war's ein Stück von mir. – Frankfurt am Main, 1966. – 575 s.

Научная литература о творчестве Э.М. Ремарка

96. Бабенко В. Долгое одночасье // Эпизоды за письменным столом. – М.: Вагриус, 2003. – С. 5–10.
97. Борозняк А.И. «Мертвые будут обвинять вас...». Роман Э.М. Ремарка «Время жить и время умирать» в контексте дискуссий о преступлениях нацизма [Текст] / А.И. Борозняк // Новая и новейшая история. – 2008. – № 1. – С. 185–200.
98. Герасимова И. «Мы не можем оглянуться на наше прошлое. Оно еще здесь...» («Потерянное поколение» вчера и сегодня: по творчеству Э.М. Ремарка) // Актуальные проблемы региональных исследований. – Барнаул, 2001. – С. 76–81.
99. Доценко Е.Ю. Роман Э.М. Ремарка «На Западном фронте без перемен» и фронтовой дневник Георга Миддендорфа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil_2008_1_2/2008-26-06/012.pdf.

100. Затонский Д.В. Эрих Мария Ремарк, или Двадцать лет спустя // Художественные ориентиры XX века. – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.
101. Зачевский Е. Эрих Мария Ремарк – наш современник // Э.М. Ремарк. Три товарища. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – С. 682.
102. Поршнева А.С. Опыт Первой мировой войны и мироощущение «потерянного поколения» в раннем и зрелом творчестве Э.М. Ремарка («На Западном фронте без перемен», «Небеса не знают любимчиков») // Альманах европейских исследований. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2009. – С. 98–106.
103. Пронин В. Время помнить // Э.М. Ремарк. Собр. соч. в 7 т. Т. 1: На Западном фронте без перемен. Возвращение. – М.: Профиздат, 1993. – С. 3–8.
104. Свердлов М. Потерянное поколение «На Западном фронте без перемен» Э.М. Ремарка [Текст] / М. Свердлов // Литература. Приложение к газете «Первое сентября». – 2004. – № 32. – С. 26–28.
105. Сучков Б.Л. О книгах Э.М. Ремарка. – В кн.: Сучков Б. Л. Лики времени. – Т. 2. – М., 1976. – С. 139–174.
106. Antkowiak A. Erich Maria Remarque: Leben und Werke. – East Berlin: Volk und Wissen, 1965. – 157 p.
107. Bance A.F. Im Westen nichts Neues: A Bestseller in Context // Modern Language Review, 1977. – S. 359–373.
108. Barker C.R., Last R.W. All Quiet on the Western Front // Erich Maria Remarque's All Quiet on the Western Front Bloom's Modern Critical Interpretations. – New Edition. – New York, 2009. – P. 12–49.
109. Baumer F. Erich Maria Remarque. – Berlin: Morgenbuch Verlag Volker, 1984. – 95 s.
110. Bloom H. Bloom's Modern Critical Interpretations: All Quiet on the Western Front. – New Edition. – New York: Infobase Publishing, 2009. – 233 p.
111. Dietrich M. Zeugnisse einer Leidenschaft / W. Fuld, T.F. Schneider. – Cologne: Kiepenheuer und Witsch, 2001. – 224 s.
112. Eggebrecht A. Interview mit E.M. Remarque // Lit. Welt. – 1929. – № 14, June.

113. Eksteins M. All Quiet on the Western Front and the Fate of a War // J. Contemp. Hist. – Vol. 15, No. 2. – 1980, Apr. – P. 345–366.
114. Eksteins M. Memory // Erich Maria Remarque's All Quiet on the Western Front Bloom's Modern Critical Interpretations. New Edition. – New York, 2009. – P. 66–88.
115. Friedlaender S. Hat Erich Maria Remarque wirklich gelebt? // Der Holzweg zurück: Gesammelte Schriften, Band 11. – Berlin: Books on Demand, 2010. – 506 s.
116. Gilbert J. Erich Maria Remarque und Paulette Goddard: Biographie einer Liebe. – München: List, 1997. – 680 s.
117. Kloiber H. Struktur, Stil und Motivid in Remarques Im Westen nichts Neues // Erich Maria Remarque Jahrbuch/Yearbook 4. – Osnabrück, 1994. – S. 65–78.
118. Koch M. Der Weg zurück [Электронный ресурс]. URL: <http://www.remarque.uos.de/dwz.htm>.
119. Kropp P. Endlich Klarheit über Remarque und sein Buch «Im Westen nichts Neues». Hamm, Eigen-Verlag, 1930.
120. Leeuw H.M. The function of simile in Remarque's Im Westen nichts Neues. – Arizona: U.M.I., 1989. – 65 p.
121. Liedloff H. Two War Novels: a critical Comparison // Erich Maria Remarque's All Quiet on the Western Front Bloom's Modern Critical Interpretations. – New York, 2009. – P. 23–38.
122. Marton R. Mein Freund Boni: Erinnerungen an Erich Maria Remarque. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993. – 211 s.
123. Murdoch B. Paul Bäumer's Diary: Im Westen nichts Neues, the War Diary and the Fictionality of the War Novel // Remarque Against War: Essays for the Centenary of Erich Maria Remarque 1898–1970. – Glasgow: Scottish Papers in Germanic Studies, 1998. – 169 p.
124. Murdoch B. The novels of Erich Maria Remarque: sparks of life. – Rochester: Camden House, 2006. – 245 p.
125. Owen C.R. Erich Maria Remarque: A Critical Bio-Bibliography. – Amsterdam: Rodopi, 1984. – 364 p.

126. Parvanova M. «...das Symbol der Ewigkeit ist der Kreis». Eine Untersuchung der Motive in den Romanen von Erich Maria Remarque. – Berlin: Tenea, 2003. – 300 s.
127. Rüter H. Erich Maria Remarque: Im Westen nichts Neues. Ein Bestseller der Kriegsliteratur im Kontext. – Paderborn: Schöningh, 1980. – 236 s.
128. Schlosser I. Die Darstellung des Exils bei Erich Maria Remarque [Examensarbeit]. – Köln, 2001.
129. Schneider T. Die andere Liebe. Anmerkungen zu den Erzählungen und Essays von Erich Maria Remarque // Herbstfahrt eines Phantasten: Erzählungen und Essays, edited by Thomas F. Schneider. – Cologne: Kiepenheuer und Witsch, 2001. – 314 s.
130. Schneider T.F. «Am Besten nichts neues?» Zum Stand der Remarque-Forschung // Erich Maria Remarque Jahrbuch/Yearbook (1998): Erich Maria Remarque. Leben, Werk und weltweite Wirkung. – Osnabrück: Rasch, 1998. – 588 s.
131. Schneider T.F. Erläuterungen // Erich Maria Remarque. Das unbekannte Werk. Band I: Frühe Romane. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998. – S. 11–16.
132. Schneider T. Remarque E.M. Ein militanter Pazifist: Texte und Interviews, 1929–1966. Edited by Thomas F. Schneider. – Cologne: Kiepenheuer and Witsch, 1994. – 160 s.
133. Schneider T.F., Wagener H. Von Richthofen bis Remarque: deutschsprachige Prosa zum I. Weltkrieg. – New York: Rodopi, 2003. – 421 s.
134. Sternburg W., von. Als wäre alles das letzte Mal. Erich Maria Remarque: Eine Biographie. – Cologne: Kiepenheuer und Witsch, 2000. – 528 s.
135. Tims H. Erich Maria Remarque: The Last Romantic. – London: Constable, 2003. – 288 p.

Справочные издания

136. Айхенвальд Ю. Поэтика // Словарь литературных терминов: в 2-х т. – М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. – Т. 2. – Стлб. 633–636.
137. Гаспаров М.Л. Поэтика // Литературный энциклопедический словарь (ЛЭС). – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 295–296.

138. Зоркая М.В. Боймер Пауль // Энциклопедия литературных героев: Зарубежная литература XX века. – М., 1998. – С. 455.
139. Иванов В.В. Поэтика // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. – С. 936–943.
140. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: REFL-book, 1994. – 608 с.
141. Подольский Ю. Стиль // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: в 2 т. – М.; Л., 1925. – Т. 1. – Стлб. 867–870.
142. Ремизова Н.А. Библиографический указатель по проблеме автора в художественной литературе: в 2 ч. / сост.: Н.А. Ремизова (ч. I), А.Ю. Чикурова (ч. II); отв. ред. Д. И. Черашняя; предисл. Е. А. Подшиваловой. – 2-е изд., расш. – Ижевск, 2010. – 269 с.
143. Тamarченко Н.Д. Литературоведческие термины (Материалы к словарю) / ред.-сост. Г.В. Краснов. – Вып. 1–2. – Коломна: Академия, 1997–1999.
144. Тamarченко Н.Д. Поэтика: словарь терминов и понятий. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
145. Тamarченко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия для студентов филологических факультетов. – М.: РГГУ, 1999. – 286 с.
146. Тюнькин К.И. Вид литературный // Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ): в 9 т. – М., 1962. – Т. 9. – Стлб. 954.
147. Myers J., Simms M. The Longman Dictionary of Poetic Terms. – New York; London, 1989. – 384 p.
148. Shaw H. Dictionary of Literary Terms. – New York, 1972. – 402 p.
149. Sierotwiński S. Słownik terminów literackich. – Wrocław, 1966. – 411 p.
150. Testi G. Dizionario di Alchimia e di Chirnica antiquaria. – Rome, 1950. – 304 p.
151. White A.D. Weimar Republic // Encyclopedia of German Literature / Edition by M. Konzett. – Chicago/London: Fitzroy Dearborn, 2000.
152. Wilpert G. Sachwörterbuch der Literatur. 7., verbesserte und erweiterte Auflage. – Stuttgart, 1989. – 925 s.

Художественные тексты Э.М. Ремарка на немецком и русском языках

153. Ремарк Э.М. На Западном фронте без перемен. – М.: АСТ, Астрель, 2008а. – 320 с.
154. Ремарк Э.М. Приют грез. – М.: Вагриус, 2008b. – 224 с.
155. Ремарк Э.М. Тот час // От полудня до полуночи (сборник). – М.: АСТ, 2014а. – С. 41–43.
156. Ремарк Э.М. Цезура // От полудня до полуночи (сборник). – М.: АСТ, 2014b. – С. 21–23.
157. Ремарк Э.М. От полудня до полуночи. – М.: АСТ, 2014с. – 512 с.
158. Ремарк Э.М. Финал // От полудня до полуночи (сборник). – М.: АСТ, 2014d. С. 26–27.
159. Ремарк Э.М. От Кнолля до Миньон // От полудня до полуночи (сборник). – М.: АСТ, 2014е. – С. 72–73.
160. Ремарк Э.М. Трагический разговор // От полудня до полуночи (сборник). – М.: АСТ, 2014f. – С. 74–75.
161. Ремарк Э.М. Трофей Вандервельде // От полудня до полуночи (сборник). – М.: АСТ, 2014g. – С. 57–60.
162. Remarque E.M. Das unbekannte Werk. Band V: Briefe und Tagebücher. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998a. – 727 s.
163. Remarque E.M. Das unbekannte Werk. Band IV: Kurzprosa und Gedichte. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998b. – 551 s.
164. Remarque E.M. Die Traumbude // Erich Maria Remarque. Das unbekannte Werk. Band I: Frühe Romane. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998c. – S. 19–174.
165. Remarque E.M. Gam // Erich Maria Remarque. Das unbekannte Werk. Band I: Frühe Romane. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998d. – S. 175–362.
166. Remarque E.M. Station am Horizont // Erich Maria Remarque. Das unbekannte Werk. Band I: Frühe Romane. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998e. – S. 363–554.
167. Remarque E.M. Am Georg Middendorf, Res. I.R. 15, II. Komp., Schanztrupp Bethe, Thorhut // 1917.
168. Remarque E.M. Der schwarze Obelisk. – Kiepenheuer & Witsch, 1971. – 500 s.

169. Remarque E.M. Drei Kameraden. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1991. – 595 s.
170. Remarque E.M. Der Feind. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993. – 77 s.
171. Remarque E.M. «Sag mir, dass du mich liebst»: Erich Maria Remarque – Marlene Dietrich: Zeugnisse einer Leidenschaft. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2001. – 214 s.
172. Remarque E.M. Im Westen nichts Neues. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2005. – 368 s.
173. Remarque E.M. Der Weg zurück. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2002. – 336 s.
174. Ремарк Э.М. Гэм. – М.: Вагриус, 2007. – 240 с.
175. Ремарк Э.М. История любви Аннеты: Рассказы. Публицистика. – М.: АСТ, Астрель, 2010. – 256 с.
176. Ремарк Э.М. Станция на горизонте. – М.: Вагриус, 2009. – 255 с.
177. Ремарк Э.М. Эпизоды за письменным столом. – М.: Вагриус, 2003. – 367 с.

Художественные тексты других авторов

178. Вринг Г. Солдат Зурен. – М.; Л.: Земля и фабрика, 1930. – 248 с.
179. Кестнер Э. Фабиан. История одного моралиста. – М., 1975. – 192 с.
180. Юнгер Э. В стальных грозах. – СПб.: Владимир Даль, 2000. – 328 с.
181. Renn L. Krieg. – Berlin: Das neue Berlin, 2002. – 300 s.
182. Zweig A. Der Streit um den Sergeanten Grischa. – Berlin: Aufbau Verlag, 2004. – 480 s.