

Поршнева А. С.

**ОБРАЗ ПАРИЖА В РОМАНЕ Э. М. РЕМАРКА "НЕБЕСА НЕ ЗНАЮТ ЛЮБИМЧИКОВ"**

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/1/2008/2-2/64.html](http://www.gramota.net/materials/1/2008/2-2/64.html)

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

**Альманах современной науки и образования**

Тамбов: Грамота, 2008. № 2 (9): в 3-х ч. Ч. II. С. 157-159. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/1.html](http://www.gramota.net/editions/1.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/1/2008/2-2/](http://www.gramota.net/materials/1/2008/2-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [almanac@gramota.net](mailto:almanac@gramota.net)

Париж неоднократно появляется в произведениях Э. М. Ремарка. Там происходит действие романов «Триумфальная арка», «Возлюби ближнего своего», «Ночь в Лиссабоне», «Небеса не знают любимчиков». Помещая действие своих произведений в Париж, Э. М. Ремарк тем самым обращается к пространственной структуре *города-Мира* - большого, открытого, динамичного города (в противоположность маленькому городу, или городу-Дому). На этой основе Ремарк моделирует различные образы Парижа, имеющие разный облик и разную ценностную окрашенность.

Пространственная структура романа «Небеса не знают любимчиков» образована противопоставлением пространства горного санатория для больных туберкулезом «Белла Виста» пространству всей остальной Европы. Санаторий концентрирует в себе негативные пространственные качества и наделяется статусом мира мертвых; открытое европейское пространство соотносится с миром живых и имеет позитивные характеристики. Покинув санаторий, героиня романа Лиллиан Дюнкерк говорит Клерфайту: «Ich mag alles. Alles hier unten!» [Мне все нравится. Все, что есть здесь внизу! - Remarque 2004: 122].

Открытое европейское пространство структурировано относительно своего центра - Парижа. Дорога из санатория в Париж становится ценностно ориентированной: Париж и санаторий «Белла Виста» образуют оценочную «шкалу», поскольку по мере приближения к Парижу сакральность окружающего героев пространства неуклонно возрастает. Париж предстает как центр того мира, который противопоставлен мертвому пространству санатория, и организует вокруг себя кольцеобразную топографию. Когда Клерфайт увозит Лиллиан из санатория, первую остановку они делают в горной деревне неподалеку. Между героями происходит разговор следующего содержания: «“Dies hier ist noch nicht Paris”, sagte er lächelnd. “Doch!” erwiderte Lillian. “Es ist der erste Vorort von Paris. Paris fängt bereits hier an”» [«Это еще не Париж», - сказал он улыбаясь. - «Ну почему же! - возразила Лиллиан. - Это первое предместье Парижа. Париж начинается уже здесь». - Remarque 2004: 122]. Париж является мощным центром, организующим и структурирующим пространство по образцу мифологических моделей мира, где в центре вселенной находится самая сакральная земля, по мере приближения к которой сакральность пространства неуклонно возрастает [Топоров 1983: 239; Мелетинский 2000: 216-217]. Путь героев по окрестностям Парижа и по самому городу описан так: «Je weiter sie in die Stadt kamen, umso mehr begann die Verzauberung» [Чем больше они углублялись в город, тем сильнее становилось его очарование. - Remarque 2004: 136].

Одно из ключевых свойств парижского пространства в романе «Небеса не знают любимчиков» - его непрерывность. Внутренние разграничители городского пространства, отделяющие комнаты и дома от улиц и площадей, не образуют непреодолимых преград.

В первой же главе романа, где действие происходит в Париже (глава VIII), Лиллиан Дюнкерк поселяется в отеле «Биссон»: «Das Zimmer war klein und sparsam möbliert; aber das Bett schien gut zu sein, und ein Badezimmer war da. Die Möbel waren modern, bis auf einen kleinen Barocktisch, der wie ein Prinz zwischen Sklaven stand» [Комната была маленькая, скромно обставленная; но кровать, кажется, была хороша, и ванная была тут же, в номере. Мебель была современной, кроме маленького столика в стиле барокко, который стоял как принц среди рабов. - Remarque 2004: 137]. Размещая посреди комнаты «маленький столик в стиле барокко», Ремарк тем самым придает ей индивидуальность и вещьность, что маркирует комнату как дружественное человеку пространство. И эта комната органично интегрирована в городское пространство. В тексте романа подробно описан путь к отелю: «Sie fuhren über die Brücke des Boulevard St.-Michel in den Quai des Grands-Augustins und hielten vor dem Hotel Bisson» [Они проехали мост на бульваре Святого Мишеля, выехали на набережную Святого Августина и остановились перед отелем Биссон. - Remarque 2004: 137]. Далее, прописывается путь от входа в отель до комнаты: «Das Hotel hatte keinen Aufzug, aber das Zimmer lag zum Glück im ersten Stock. Die Treppen waren ausgetreten und alt» [В отеле не было лифта, но комната, к счастью, располагалась на втором этаже. Ступеньки были старые и выбитые. - Remarque 2004: 137]. Наконец, улица как бы проникает в комнату: «...dafür aber leuchtete vor dem Fenster der Fluss mit der Conciergerie, den Quais und den Türmen von Notre-Dame» [...но зато перед окном светилась река, и стоящая рядом будка консьержа, и набережные, и башни Нотр-Дама. - Remarque 2004: 137]. Из комнаты Лиллиан слышит шум мотора автомобиля «Джузеппе». Через окно Лиллиан осуществляет коммуникацию со стоящим на улице торговцем устрицами и с находящимся в соседней комнате Клерфайтом [см.: Remarque 2004: 180-181]. Однако такое проникновение улицы в комнату не несет в себе негативных коннотаций, агрессии и деструктивных элементов. Пространство комнаты Лиллиан настолько вписано в парижское макространство, что составляет с ним единое целое, обеспечивая его непрерывность.

Париж в романе «Небеса не знают любимчиков» - пространство *светлое*; причем по мере развития действия света в нем становится все больше и больше. В первый вечер пребывания Лиллиан в Париже ее комната представлена читателю как «de<г> schwachbeleuchtet<е> Raum» [слабо освещенная комната. - Remarque 2004: 140]. Вскоре после поселения в отель Клерфайт - человек, ответственный за интеграцию Лиллиан в жизнь за пределами санатория, - присылает ей цветы, шерстяное покрывало и электрические лампы, сообщая: «Französische Hoteliers sparen immer an Licht. Ersetzen Sie ihre Birnen durch diese Lampen - sie machen die

Welt sofort doppelt so hell» [Владельцы французских гостиниц всегда экономят на свете. Замените лампы в вашей комнате на эти - тем самым вы сразу же сделаете мир вдвое светлее. - Remarque 2004: 140].

Живя в Париже, Лиллиан заказывает себе платья в модном доме Баленсьяга, и это занятие настолько поглощает ее, что она почти полностью растворяется в парижском пространстве: «Sie lebte in einer schwere-losen, grauen und silbernen Welt. Vormittags schlief sie lange, dann ging sie zu Balenciaga, hinterher wandelte sie ziellos durch die Straßen, und abends aß sie allein im Restaurant des Hotels. <...> Das anonyme Leben, das von den Straßen, den Cafés und den Restaurants auf sie von allen Seiten masslos eindrang, war stark genug und noch so neu für sie, dass die ein persönliches Leben darunter noch nicht sehr vermisste» [Она жила в невесомом, сером и се-ребряном мире. По утрам она долго спала, потом шла к Баленсьяга, затем бесцельно бродила по улицам, а по вечерам ужинала в одиночестве в ресторане отеля. <...> Анонимная жизнь, которая непомерно осаждала ее со всех сторон - с улиц, кафе и ресторанов, - была достаточно сильной и еще настолько новой для нее, что среди всего этого она особенно не скучала лично о своей жизни. - Remarque 2004: 151].

Метаморфозы, происходящие с Лиллиан и с окружающим ее пространством, достигают своей кульминации в эпизоде посещения ею часовни, расположенной недалеко от отеля «Биссон». Пассаж, посвященный этому событию, чрезвычайно насыщен лексикой, обозначающей **свет**: «Am ersten Tag, als die **Sonne** voll **schien**, ging sie hinein. Es war fast Mittag, und der Raum mit den hohen, bunten Fenstern war vom **Licht** völlig **durchleuchtet**, als wäre er ein durchsichtiger Turm von **Strahlen**. Er schien nur aus Fenstern zu bestehen, voll Ma-donnenblau und **glühendem** Rot und Gelb und Grün. Das **Leuchten** war so stark, dass man die Farben auf der Haut fühlte, als nähme man ein Bad im bunten **Licht**. <...> Sie saß auf einer Bank, umhüllt von **Licht** wie vom leichtesten und königlichsten aller Kleider... Es war ein Sturz von **Licht**... Sie schien **Licht** zu atmen...» [В первый же день, когда **солнце светило** в полную силу, она вошла туда. Был почти полдень, и все помещение с высокими пестрыми окнами было полностью **просвечено светом насквозь**, как будто это была прозрачная башня из **лучей**. Казалось, оно состоит только из окон, оно было полно голубым цветом Мадонны, и **пылающим** красным, и желтым, и зеленым. **Свечение** было настолько сильным, что можно было чувствовать цвета у себя на коже, как будто принимая ванну из пестрого **света**. <...> Она сидела на скамье, окутанная **светом**, как самым легким и самым королевским из всех платьев... **Свет** как будто обрушился на нее... Казалось, она вдыхает **свет**... - Remarque 2004: 156-157]. В эпизоде пребывания в часовне Лиллиан начинает ощущать свое гармоническое единство с окружающим ее миром, которое не может омрачить даже ее болезнь (туберкулез). Мир обретает целостность: «Es war das Leben selbst, und während sie so dasaß, still, ohne sich zu regen, und das Licht auf sich und in sich hineinregnen ließ, gehörte sie ganz dazu und *war eins damit*, sie war *nicht mehr ein isoliertes Einzelnes*, sondern das Licht nahm sie auf und schützte sie, und sie hatte plötzlich das mystische Gefühl, dass sie nie sterben könne, solange es sie so hielt, und dass etwas in ihr nie sterben würde - das, was zu diesem magischen Licht gehörte. <...> Hass war nicht mehr da; nur Glück» [Это была сама жизнь, и, пока она сидела вот так, тихо, не двигаясь, сидела и позволяла свету пролиться на себя и в себя, - она полностью принадлежала ему и *была с ним одним целым*, она больше *не была чем-то изолированным, отдельным* - свет брал ее и защищал, и внезапно у нее возникло мистическое чувство, что она никогда не сможет умереть, пока свет так держит ее, и что что-то в ней не умрет никогда - то, что принадлежало к этому магическому свету. <...> Ненависти здесь больше не было; только счастье. - Remarque 2004: 157-158].

Приведенные фрагменты текста наглядно иллюстрируют одну из важнейших закономерностей происходящих в романе пространственных метаморфоз: **чем органичнее Лиллиан Дюнкерк интегрируется в окружающее ее пространство, обеспечивая тем самым его целостность, - тем больше степень его освещенности**. В текстах Э. М. Ремарка количество света оказывается неким ценностным индикатором художественного пространства: пространства темные - враждебны человеку, агрессивны и часто дискретны; пространства освещенные - целостны и дружелюбны человеку, примером чего может служить рассмотренное выше пространство часовни, которое не только само по себе является целостным и благостным пространством, но и интегрировано в парижское макропространство благодаря своей неоднократно подчеркиваемой прозрачности, условности своих внешних границ.

Условность границ, отделяющих пространство комнаты, отеля и часовни от парижской улицы, обеспечивает исключительную однородность парижского пространства, его внутреннее гармоничное единство. Такая трактовка Парижа Э. М. Ремарком примыкает к одной из сложившихся традиций восприятия этого города, которую А. Бикбов описывает следующим образом: «Прибывающий в Париж москвич оказывается захвачен ощущением спокойствия и одомашненности городского пространства» (о дружелюбности человеку), «Улица, по неокончательно разгороженным, прозрачным или открытым отсекам, плавно перетекает в дом. Нередко в парижской квартире не нужно менять уличную обувь. <...> Визуальная проницаемость, которая оставляет иллюзию возможного физического проникновения, выступает в обыденном восприятии гарантией непрерывности улицы и внутреннего пространства» (о непрерывности и отсутствии четких внутренних разграничителей), «Спокойствие, характеризующее Париж в глазах москвича, является результатом глубокой стилизации физического пространства, которая устанавливает “естественное” соответствие... между физическим местом и социальной позицией его потребителя» (о гармоничности отношений между городской застройкой и ее функционированием) [Бикбов 2002: эл. ресурс]. В романе Э. М. Ремарка «Небеса не знают любимчиков» реализована именно такая линия интерпретации образа Парижа - как города мягкого, спокойного, терпимого, гармоничного, дружелюбного человеку.

В другом своем романе - «Возлюби ближнего своего» - Ремарк схожим образом пишет о Париже как о городе, который из всех европейских городов оказывается наиболее терпимым к миру нелегальных эмигрантов: «Sie hofften auf den nächsten Tag und fühlten sich geborgen. In dieser Stadt, die alle Emigranten des Jahrhunderts aufgenommen hatte, wehte der Geist der Duldung; man konnte in ihm verhungern, aber man wurde nur soviel verfolgt, wie unbedingt notwendig war - und das erschien ihnen schon viel» [Они надеялись на следующий день и чувствовали себя защищенными. В этом городе, который принял всех эмигрантов столетия, веял дух терпимости; в нем можно было голодать, но человек подвергался там преследованиям лишь в той мере, в какой это было необходимо - и уже это значило для них очень много. - *Remarque* 1956: 263].

В романном творчестве Э. М. Ремарка реализована и другая, негативная традиция восприятия Парижа. Так, в романе «Триумфальная арка» образ Парижа характеризуется выраженными негативными коннотациями, это агрессивное и враждебное человеку пространство, лишенное «домашних» черт [Поршнева 2006: 388]. Однако в целом линия интерпретации образа Парижа в позитивном ключе оказывается в творчестве Ремарка заметно сильнее. В его позднем романе «Небеса не знают любимчиков» парижское пространство изображено светлым и гармоничным, а сам город наделяется исключительным статусом символического центра мира.

#### *Список использованной литературы*

1. **Бикбов А.** Москва / Париж: пространственные структуры и телесные схемы. - 2002. - № 3-4. - Электрон. ресурс. - Режим доступа: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/2002\\_03/02.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/2002_03/02.htm).
2. **Мелегинский Е. М.** Поэтика мифа. - М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000.
3. **Поршнева А. С.** «Триумфальная арка» Э. М. Ремарка как эсхатологический роман // Дергачевские чтения: Материалы науч. конференции 7-9 октября 2004 г. - Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2006. - С. 388-391.
4. **Топоров В. Н.** Пространство и текст // Текст: семантика и структура. - М.: Наука, 1983. - С. 227-284.
5. **Remarque E. M.** Der Himmel kennt keine Günstlinge: Книга для чтения на немецком языке. - СПб.: КОРОНА принт, КАРО, 2004.
6. **Remarque E. M.** Liebe deinen Nächsten. - Wien; München; Basel: Verlag Kurt Desch, 1956.

## ГЕНДЕР И АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕНДЕНЦИЯ В ЛЕКSIKOГPAФИИ

*Посиделова Е. А.*

*ФГОУ ВПО «Южный федеральный университет»*

Идея антропоцентричности языка считается в настоящее время общепризнанной. Данная научная парадигма поставила новые задачи в исследовании языка, требует новых методик его описания, новых подходов при анализе его единиц, категорий, правил. Интересы исследователей обратились к субъекту познания, т. е. стал анализироваться человек в языке и язык в человеке.

Язык - сложнейшее явление. Э. Бенвенист несколько десятков лет тому назад писал: «Свойства языка настолько своеобразны, что можно, по существу, говорить о наличии у языка не одной, а нескольких структур, каждая из которых могла бы послужить основанием для возникновения целостной лингвистики». Язык - многомерное явление, возникшее в человеческом обществе: он и система и антисистема, и деятельность и продукт этой деятельности, и дух и материя, и стихийно развивающийся объект и упорядоченное саморегулирующееся явление, он и произволен и произведен. Характеризуя, таким образом, язык во всей сложности с противоположных сторон, мы раскрываем самую его сущность.

С позиций антропоцентрической парадигмы, человек познает мир через осознание себя, своей теоретической и предметной деятельности в нем. Осознание себя мерой всех вещей придает человеку право творить в своем сознании антропоцентрический порядок вещей, исследовать который можно не на бытовом, а на научном уровне. Этот порядок, существующий в сознании человека, определяет его духовную сущность, мотивы его поступков, иерархию ценностей. Все это можно понять, исследуя речь человека, т. е. обороты и выражения, которые он наиболее часто употребляет, к которым у него проявляется наивысший уровень эмпатии. Таким образом, в центре внимания оказывается личность носителя языка или «языковая личность» [Караулов 1987: 264].

Следовательно, формирование антропоцентрической парадигмы привело к развороту лингвистической проблематики в сторону человека и его места в культуре, т. к. в центре внимания культуры и культурной традиции стоит языковая личность во всем ее многообразии: Я - физическое, Я - социальное, Я - интеллектуальное, Я - эмоциональное, Я - речемыслительное. Итак, языковая личность вступает в коммуникацию как многоаспектная, и это соотносится со стратегиями и тактиками речевого общения, с социальными и психологическими ролями коммуникантов, культурным смыслом информации, включенной в коммуникацию. Человек познает окружающий мир, лишь предварительно выделив себя из этого мира, он как бы противопоставляет «Я» всему, что есть «не - Я». Таково, видимо, само устройство нашего мышления и языка: любой речемыслительный акт всегда априорно предполагает признание существования мира и при этом сообщает о наличии акта отражения мира субъектом. Язык, в связи с этим, рассматривается как результат сложной когнитивной деятельности человека, как система ориентирующего поведения, в которой коннотация играет