

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра журналистики и литературоведения

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой

 К.В. Анисимов

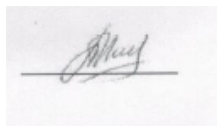
«28» июня 2024 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

45.03.01 Филология

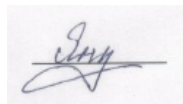
**ТИПОЛОГИЯ ПЕЙЗАЖА В МАЛОЙ ПРОЗЕ Э.М. РЕМАРКА
И В. БОРХЕРТА**

Научный руководитель




канд. филол. наук,
Т.С. Нипа

Выпускник



Е.Н. Янпавль

Нормоконтролер



Я.В. Баженова

Красноярск 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. РОЛЬ ПЕЙЗАЖА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	8
1.1. Малая проза: жанры, особенности.....	8
1.2. Пейзаж как объект литературоведческого исследования.....	13
1.3. Виды и функции пейзажа в художественном тексте	15
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	21
ГЛАВА 2. СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ И ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕЙЗАЖА В РАССКАЗАХ Э.М. РЕМАРКА	23
2.1. Типология пейзажных зарисовок в малой прозе Э.М. Ремарка.....	23
2.2. Функции пейзажа в рассказах Э.М. Ремарка	31
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	43
ГЛАВА 3. ТИПОЛОГИЯ И ПОЭТИКА ПЕЙЗАЖА В МАЛОЙ ПРОЗЕ В. БОРХЕРТА	45
3.1. Виды пейзажа в рассказах В. Борхерта	45
3.2. Функциональная значимость пейзажных описаний в рассказах В. Борхерта.....	51
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3	58
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	62

ВВЕДЕНИЕ

Изучение принципов построения текста, в том числе и особенностей изображения природы в художественном тексте, остается важным вопросом в современном литературоведении. Пейзаж помогает раскрыть авторское видение мира, выражает особенности эстетических воззрений. Изучением литературного пейзажа занимаются такие ученые, как А.И. Белецкий, Б.Е. Галанов, А.Б. Есин, Г.Н. Храповицкая, М.Н. Эпштейн и другие.

В выпускной квалификационной работе исследуются типология и функциональные особенности пейзажа в немецкой малой прозе на материале произведений Эриха Марии Ремарка и Вольфганга Борхерта. Оба писателя прошли мировые войны и заняли антивоенную позицию. Однако стоит отметить, что Э.М. Ремарк придерживался пацифистских взглядов, был фаталистом. Протест в его произведениях отображается либо как отход от политики, либо как бунт в виде индивидуального действия. В. Борхерт занял активную антимилитаристскую позицию. Писатель верил, что каждый человек несет ответственность за происходящее, поэтому нужно озвучивать свои взгляды, сказать «нет» войне (манифест «Тогда остается только одно!»).

В отечественном литературоведении ведущими исследователями творчества Э.М. Ремарка являются Е.В. Нарбут, А.С. Поршнева, О.Е. Похаленков, О.М. Фадеева, Р.Р. Чайковский и др. Основной интерес исследователей сконцентрирован на романах писателя. Ученые рассматривают тематику его произведений, эволюцию художественного метода, поэтику, выделяют ведущие концепты (концепт «враг», «эмигрант» и т.д.). Ряд работ посвящен частным проблемам творчества писателя, в том числе функциональным особенностям пейзажа в романах. Например, выделяется миромоделирующая функция пространства, функция города как дома, границы. Так, в работах А.С. Поршневой «Образ провинциального города в романе Э.М. Ремарка “Черный обелиск”», «Символика горы в романе Э.М. Ремарка “Небеса не знают любимчиков”» анализируется

пространственная структура в романах писателя. А.С. Поршнева говорит о непрерывности пространства, обращает внимание на особенности освещения: «пространства темные – враждебны человеку, агрессивны и часто дискретны; пространства освещенные – целостны и дружелюбны человеку» [Поршнева, 2008].

Рассказы Э.М. Ремарка привлекают намного меньше внимания ученых. Главным образом исследуются особенности проблематики. В первую очередь интерес вызывает военная проза немецкого автора. Например, в статье О.Е. Похаленков «Тема войны в сборнике рассказов Э.М. Ремарка “История любви Аннетты”» рассмотрены следующие произведения: «Враг» (1930), «Безмолвие вокруг Вердена» (1930), «Карл Брегер во Флери» (1930), «Жена Йозефа» (1931), «Странная судьба Иоганна Бартока» (1931) и «История любви Аннетты» (1931). О.Е. Похаленков в диссертационном исследовании «Концепт “Враг” в творчестве Эриха Марии Ремарка и советской “Лейтенантской прозе” 1950–60-х гг.» изучает творчество немецкого писателя и выявляет контактные связи и типологическое сходство между творчеством Э.М. Ремарка и произведениями советской «лейтенантской прозы». В приведенном исследовании ученый анализирует рассказ «Враг» (1930). Таким образом, в отечественном литературоведении упор делается на проблематике рассказов Э.М. Ремарка, а поэтика малой прозы остается практически неизученной.

Рецепция произведений В. Борхерта в отечественном литературоведении началась в 1958 году после перевода и публикации четырех новелл писателя. Ведущими исследователями творчества В. Борхерта являются А.Р. Амирова, А.А. Глазунова, П.И. Кондратенко, Н.И. Платицына. В центре внимания ученых проблематика, конфликт и жанровые особенности малой прозы В. Борхерта. Например, в работах Н.И. Платицыной «Человек и война в малой прозе Вольфганга Борхерта», «Художественное своеобразие конфликта «человек и война» в малой прозе В. Борхерта и Г. Бёлля» анализируется проблематика рассказов немецкого

автора. Исследователь отмечает, что внимание писателя к проблеме «человек и война» обусловлено его трагическим жизненным опытом. Война понимается с позиции безвинно пострадавшего в ней поколения. Малая проза В. Борхерта также сопоставляется с произведениями Г. Бёлля. Ряд работ посвящен анализу пьесы «Там, за дверью» и публицистике писателя. Кроме того, существует множество исследований лингвистической направленности, посвященных проблемам перевода и структуры художественного текста.

Поэтика рассказов В. Борхерта привлекает значительно меньшее внимание исследователей. В статье Н.И. Платицыной «Человек и мир природы в новеллах В. Борхерта» рассматриваются произведения «Гроза» и «Любимая голубая, серая ночь» в сопоставлении с рассказами на военную тему. В них описывается влияние природы на человека. Отмечается, что в рассказе «Гроза» природное явление «предостерегает» героиню от необдуманного поступка. В «Любимой голубой, серой ночи» природа, наоборот, противопоставлена человеку. Исследователь делает вывод, что при создании пейзажа В. Борхерт действовал согласно идее о том, что равновесие в мире не может быть воссоздано без участия человека. Однако если люди перестают ценить друг друга, отказываются признавать и искупать свои ошибки, то природа полновластно вступает в свои права.

Научная новизна исследования заключается в попытке определить роль пейзажа в творчестве Э.М. Ремарка и В. Борхерта на материале малой прозы.

Актуальность исследования обусловлена интересом литературоведов к творчеству Э.М. Ремарка и В. Борхерта и необходимостью изучения их малой прозы. Анализ рассказов немецких авторов позволит получить более полное представление об эволюции их творческого метода, их роли в литературном процессе второй половины XX века.

Объект исследования – типология и поэтика пейзажа в художественной литературе.

Предмет исследования – виды и функции пейзажа в рассказах Э.М. Ремарка и В. Борхерта.

Цель работы – составление типологии пейзажа и исследование его содержательно-функциональных особенностей в малой прозе Э.М. Ремарка и В. Борхерта.

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

- 1) рассмотреть жанровую специфику рассказа;
- 2) обозначить круг проблем, связанных с изучением и определением пейзажа в литературоведении;
- 3) исследовать виды и функции пейзажа в художественной литературе;
- 4) составить типологию пейзажных описаний в рассказах Э.М. Ремарка и В. Борхерта;
- 5) исследовать содержательно-функциональные особенности пейзажа в малой прозе Э.М. Ремарка и В. Борхерта.

Поставленные задачи решаются с помощью следующих **методов**: сравнительно-типологического, структурно-семантического, описательно-аналитического.

Материалом исследования являются рассказы Э.М. Ремарка и В. Борхерта.

Теоретико-методологической базой исследования являются работы посвященные жанровой структуре рассказа (Е.В. Капинос, М.В. Курдина, Н.Д. Тамарченко, Б.В. Томашевский, Ю.Н. Тынянов, В.И. Тюпа, В.Е. Хализев, Э.А. Шубин, Б.М. Эйхенбаум), исследованию типологии и функциональной значимости пейзажных описаний в художественном тексте (М.М. Бахтин, А.И. Белецкий, Б.Е. Галанов, Т.Я. Гринфельд-Зингурс, А.Б. Есин, Л.М. Крупчанов, О.Ю. Лысова, В.А. Никольский, З.Г. Османова, К.В. Пигарев, Е.Н. Себина, В.Е. Хализев, Н.Г. Чернышевский, М.Н. Эпштейн).

Теоретическая значимость работы. Данное исследование призвано способствовать углублению научных представлений о значении пейзажных описаний и особенностях функционирования пейзажа в немецкой малой прозе XX века.

Практическая значимость работы заключается в том, что результаты, полученные при анализе фактического материала, могут быть использованы на спецсеминарах по новейшей литературе Германии, для преподавания дисциплины «Зарубежная литература» и дальнейшего изучения творчества Э.М. Ремарка и В. Борхерта.

Структура работы. Исследование состоит из Введения, трех глав, Заключение, списка использованной литературы, который включает в себя 46 источников. Во Введении обоснована актуальность и новизна исследуемого вопроса, определены цели курсовой работы, а также задачи, предмет и объект исследования. В первой главе представлены теоретические и методологические основы изучения пейзажа в литературоведении. Во второй главе проведен анализ типологии и функциональных особенностей пейзажа в малой прозе Э.М. Ремарка. В третьей главе проведен анализ видов и функциональных особенностей пейзажа в рассказах В. Борхерта. В заключительной части подведены итоги исследования, сформулированы выводы.

Апробация работы. Результаты отдельных частей исследования были представлены на 2 конференциях: XV Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека», (18–19 апреля 2023 г.); XVI Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека» (11–12 апреля 2024 г.).

ГЛАВА 1. РОЛЬ ПЕЙЗАЖА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1.1. Малая проза: жанры, особенности

Тема дифференциации эпических форм в литературоведческой традиции является дискуссионной, так как ученые по-разному определяют их особенности и соответственно относят к определенной форме разные литературные жанры. Проблема заключается в отсутствии критериев для классификации. Б.В. Томашевский обращает внимание на то, что жанровые признаки, будучи «многообразными», «не дают возможности логической классификации жанров по одному какому-нибудь основанию» [Томашевский, 1925: 207]. В работе «Литературный факт» Ю.Н. Тынянов на примере поэмы А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» отмечает, что величина является отличительной чертой жанра. Однако одинаковая величина текста в различных литературно-исторических контекстах может трактоваться по-разному: «Отрывок поэмы может ощущаться как отрывок поэмы, стало быть, как поэма; но он может ощущаться и как отрывок, т.е. фрагмент может быть осознан как жанр <...> В XVIII веке отрывок будет фрагментом, во время Пушкина — поэмой», то есть невозможно «давать статическое определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра» [Тынянов, 1977: 257].

Е.В. Капинос в статье «Малая художественная форма: семантическая концентрация, автоперсонажность, лиризм» пишет, что «для описания малых форм наилучшим образом подходит микропоэтика, обеспечивающая детальный просмотр художественного текста» [Капинос, 2013]. Кроме того исследователь указывает жанровые признаки, которые характерны для малой прозы: семантическая концентрация, лакунность («пропуск»), лиризм, автоперсонажность, композиционная вариативность. Под определением «автоперсонажность» понимается позиция героя в ореоле авторской эмоции и его динамичность по отношению к автору [Капинос, 2013].

Авторы учебника «Теория литературы» – Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман – указывают, что рассказ, новелла и повесть относятся к средней, а не к малой форме. К малой эпической форме ученые относят полуфольклорные-полулитературные жанры – анекдот, басню, притчу [Тмарченко, 2004: 297].

В.Е. Хализев к малой форме относит жанры рассказа и новеллы. Повесть также определяет как среднюю эпическую форму [Хализев, 1999: 354]. Эта точка зрения является более традиционной. В нашем понимании рассказ и новелла относятся к малой прозе.

Переходя к обзору особенностей малой прозы, стоит обратить внимание на существование проблемы в понимании жанровой специфики рассказа, его отличия от новеллы. В Литературной энциклопедии терминов и понятий эти два определения не разграничивают, однако делают ремарку, что рассказ формируется в русской литературе, а новелла – в западной: «Ее (новеллу – Е.Я.) считают разновидностью рассказа, отличающейся острым, часто парадоксальным сюжетом, композиционной отточенностью, отсутствием описательности [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2003: 857]. В Словаре литературоведческих терминов также объединяют понятия рассказа и новеллы: «Рассказ или Новелла <...> небольшое художественное произведение, посвящённое обычно отдельному событию в жизни человека, без детального изображения того, что с ним было до и после этого события» [Словарь литературоведческих терминов, 1974: 78]. Исследователь европейской новеллы Е.М. Мелетинский писал: «Отличие новеллы от рассказа не представляется мне принципиальным» [Мелетинский, 1990: 5]. Б.В. Томашевский отмечал, что рассказ и новелла могут быть взаимозаменяемые, поэтому исследователь предлагал их дифференцировать как произведения малой формы в зависимости от степени развития фабулы [Томашевский, 1925: 53].

Такие ученые, как В.И. Тюпа, Э.А. Шубин, предлагают разделять эти жанры. Самое явное отличие заключается в том, что новелла является

каноническим жанром, а рассказ – неканоническим. Канон новеллы складывается в период начиная от эпохи Возрождения и заканчивая концом XVIII в. Новелла восходит к анекдоту. На теорию жанра оказали влияние идеи И.В. Гёте. Писатель создал новеллу с одноименным названием. Совпадение заголовка с жанровым обозначением может выражать стремление автора создать канон жанра. Рассуждая о названии произведения, в разговоре с Эккерманом, классик озвучил краткую формулу новеллы: «<...> назовем ее просто «Новеллой», ибо новелла и есть свершившееся неслыханное событие. Вот истинный смысл этого слова, а то, что в Германии имеет хождение под названием “новелла”, отнюдь таковой не является, это скорее рассказ, в общем – все, что угодно». В.И. Тюпа, анализируя цикл «Разговоры немецких беженцев», приводит следующие признаки жанра новеллы: сходство с анекдотом; роль случая в разрешении внутренних и внешних противоречий; сочетание прошлого с современностью («приятно встретить давних знакомцев в новом обличье») [Тамарченко, 2004: 388].

Э.А. Шубин в работе «Современный русский рассказ. Вопросы поэтики жанра» выделяет в малой прозе две тенденции: «<...> тенденция новеллистическая с ее стремлением к формальной точности, оголенности сюжетной конструкции, предельной лаконичности и тенденция «рассказовая», которую характеризует тяготение к эпической широте, свободному построению сюжета, сближению с жанром повести, «сказовой» манере повествования» [Шубин, 1974: 23]. Выделяют ряд отличий композиционных, художественных, структурных.

В.И. Тюпа в работе «Аналитика художественного» определяет рассказ как продолжение и развитие новеллистической традиции. Эволюция новеллистического жанра представлена ее «романизацией», отходом от канонической формы и обретением абсолютно новой «формы целого» [Тюпа, 2001: 162].

Структурная особенность новеллы заключается в компактной фабулярной конструкции, преобладании динамических моментов, единонаправленности действия, явном акценте на окончании, наличие пуанта (финальной перемены точки зрения на исходную сюжетную ситуацию) [Searle; цит. по: Тамарченко, 2001]. Кроме того для нее характерен нейтральный прозаический стиль, «острый центростремительный сюжет» и композиционная строгость [Литературный энциклопедический словарь, 1987: 248]. Рассказ, в отличие от новеллы, имеет более произвольную композицию и допускает «авторскую свободу повествования, расширение описательных, этнографических, психологических, субъективно-оценочного элементов» [Searle; цит. по: Тамарченко, 2001].

М.В. Курдина в диссертационном исследовании «Жанровая структура рассказа» выделяет несколько признаков, которые характерны для рассказа. К ним ученый относит:

– нарушение единства доминирующей картины мира и восстановление эпической полноты через уравновешенность субъективного и авторитетного образа действительности;

– единство циклического и кумулятивного принципов, оформляющих одно событие, разрешает антиномию таких ценностных аспектов как: частная жизнь и общая парадигма бытия, внешние возможности самореализации и внутренняя потребность в самоопределении;

– эпическая ситуация включает сочетание темпоральной повседневности жизни героя и оси вневременных ценностей, относительно которых происходит его самоопределение [Курдина, 2003].

Стоит отметить, наряду с термином «рассказ» функционирует синонимичное определение «short story» в англоязычной традиции, «Kurzgeschichte» – в немецкой. Существует разделение сфер употребления определений short story, novelette, «short prose narrative» (определение Эдгара По), однако отсутствуют выраженные различия между ними [Там же].

Западная научная традиция акцентирует внимание на объеме текста, поэтому в определении рассказа принято указывать количество слов: «короткое реалистическое повествование (менее 10000 слов)» [Searle; цит. по: Тамарченко, 2004].

Б.М. Эйхенбаум в статье «О. Генри и теория новеллы» трактует термин «short story» как сюжетный вид новеллы. Ученый выделяет два признака, которые характеризуют этот жанр: малый размер и сюжетное ударение в конце. Исследователь отмечает, что произведения должны строиться с помощью противоречия, несовпадения, ошибки или контраста [Эйхенбаум, 1925]. Принципы, сформулированные Эдгаром По (конструктивное единство с централизацией основного эффекта и сильным финальным акцентом) принимаются за структурные особенности жанра «short story».

В европейском и американском литературоведении рассказ рассматривают как один из видов новеллы. Главные его признаки: небольшой размер и сюжетное ударение в конце произведения.

Таким образом, к жанровым особенностям рассказа относят отход от канонической формы, произвольную композицию, единство циклического и кумулятивного принципов, «сказовую» манеру повествования. В отличие от классической новеллы, которая выстраивается по законам анекдота (напряженная интрига, четкое выделение элементов сюжета, минимальное наличие внесюжетных элементов, отсутствие акцента на психологизме, развитие конфликта за счет событийной канвы, неожиданный финал), для рассказа характерно частое присутствие описательности и других внесюжетных составляющих, ослабленная событийность, замедленное внешнее действие на смену которому приходит внутреннее (мысли, эмоции), раскрытие характера. Обобщив, можно заключить, что в рассказе большее внимание уделяется именно внутреннему миру героя, а соответственно важную роль играют внесюжетные элементы, в том числе описание. Важную роль в рассказе играют авторские отступления.

1.2. Пейзаж как объект литературоведческого исследования

Изображение природы появляется еще в фольклоре и на этапах формирования художественной литературы. Исследователь В.Е. Хализев в работе «Теория литературы» отмечает, что на этом этапе преобладали «внепейзажные» образы природы, то есть ее силы мифологизировались, олицетворялись и персонифицировались, оказывая влияние на жизнь и судьбы людей. Нередко сказители сравнивали человеческий мир с объектами и явлениями природы. Например, героя – с орлом или львом; войска – с тучей и т.д. [Хализев, 2004: 226].

Время рождения пейзажа как важного компонента словесно-художественной образности В.Е. Хализев относит к XVIII веку, когда в литературу вошла рефлексия как сопровождение созерцания природы. Этот факт повлиял на упрочение в ней пейзажей.

Характер пейзажа значительно изменился в первые десятилетия XIX века. Образы природы становятся не подвластны предначертанным законам жанра и стиля: они каждый раз рождаются заново, представая неожиданными и смелыми. В.Е. Хализев называет этот период эпохой индивидуально-авторского видения и воссоздания природы. У писателей XIX–XX вв. пейзаж предстает как особый, специфический природный мир. В XX в. пейзаж в литературе начинает восприниматься субъективно, отходит от предметности [Там же: 227].

С появлением и развитием пейзажа как элемента композиции возникает необходимость сформулировать определение пейзажа как важнейшего компонента повествовательной структуры художественного текста. Существует множество трактовок понятия «пейзаж».

Некоторые исследователи понимают под пейзажем исключительно описание природы. Например, в Словаре литературоведческих терминов пейзаж определяется как изображение природы, выполняющее в произведениях различные функции в зависимости от стиля и авторского

метода [Словарь литературоведческих терминов, 1974: 216]. Подобное определение предлагает исследователь Б.Е. Галанов в работе «Живопись словом. Портрет. Пейзаж. Вещь», подразумевая под пейзажем изображение природы, обозначающее хронотоп и создающее определенное настроение [Галанов, 1974]. М.Н. Эпштейн в работе «Природа, мир, тайник вселенной...» определяет литературный пейзаж как «целостное отображение природы в системе взаимосвязанных предметных деталей» [Эпштейн, 1990].

Однако приведенные выше термины являются недостаточно точными, на что указывает этимология понятия «пейзаж» (фр. *pausage*, от *paus* – страна, местность). Более конкретизированное определение дано в Литературной энциклопедии терминов и понятий: «изображение природного окружение человека и образ любого незамкнутого пространства внешнего мира» [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2003: 733]. Такое же определение дает и исследователь Л.М. Щемелева.

Термин «пейзаж» принадлежит к числу неоднозначных понятий. В.Е. Хализев дает более широкое понимание определения «пейзаж». Он трактует пейзаж как описание местностей, любого незамкнутого пространства [Хализев, 2004: 228].

А.И. Белецкий в работе «Изображение живой и мертвой природы» формулирует узкое понимание пейзажа. Исследователь делит природу на живую и мертвую. Первая является натуральной, которая окружает нас. Ко второй ученый относит природу, созданную самим человеком. В связи с этим разделением он предлагает описания живой природы называть пейзажем, а мертвой – натюрмортом [Белецкий, 1989].

Таким образом, под широким определением пейзажа подразумевается описание пространства в целом. При этом можно выделить пейзаж урбанистический, деревенский и т.д. Узкая трактовка пейзажа – описание только живой природы.

Н.Г. Чернышевский в работе «Эстетика и литературная критика» пишет, что природа бесстрашна к человеку; она является только поприщем

для его деятельности. Ученый акцентирует внимание на «подражании природе». Он считает, что образцом должна служить пейзажная действительность вообще, а не только описание природы [Чернышевский, 1951].

Пейзаж в зарубежной литературе рассматривается чаще всего как составляющая какого-либо литературного направления. Например, большое внимание природным зарисовкам уделяется при анализе произведений, созданных в эпоху романтизма, когда в природе человек заключал истину, высший, «божественный дух» [Храповицкая, 2008: 212].

Следует различать понятия пейзажа и природы. Пейзаж является одной из форм воплощения природы в художественном произведении.

1.3. Виды и функции пейзажа в художественном тексте

В литературоведении на данный момент нет общепринятой классификации пейзажей, которая отражает все точки зрения.

Многие литературоведы (И.А. Белецкий, Б.Е. Галанов, Л.М. Крупчанов, В.А. Никольский, К.В. Пигарев, Е.Н. Себина, В.Е. Хализев, М.Н. Эпштейн и т.д.) посвящают научные работы изучению пейзажа в художественных текстах. Большая часть исследователей отмечает, что пейзаж является важной содержательно-композиционной частью литературы, составляющей художественного мира, элементом выразительности, а также обращает внимание на многообразии видов и функций пейзажа.

В данный момент существует несколько вариантов типологии пейзажа. Тенденция к систематизации отмечается в работах Т.Я. Гринфельд-Зингурс, Е.Н. Купреяновой, Г.Н. Толова, В.А. Никольского, М.Н. Эпштейн и др.

Т.Я. Гринфельд-Зингурс в исследовании «Природа в художественном мире М.М. Пришвина», исходя из анализа произведений русских писателей конца XIX – начала XX века, выделяет следующие виды пейзажа:

- вымышленная природа, с чертами сверхъестественного;
- пейзаж как аллегория, как схема;
- природа достоверная в объективном повествовании: реалистический пейзаж, натурфилософские произведения, с пониманием их «психологии» [Гринфельд-Зингурс, 1989: 22].

Кроме того исследователь дополняет приведенную классификацию следующими пунктами:

- материальный пейзаж или пейзаж-предмет – природа выступает в роли персонажа, создается с помощью реалистических описаний с «тщательно выписанными деталями»;

- самостоятельный пейзаж, под которым понимается:

- а. поэтический пейзаж в лирике; описание природы в эпическом произведении, которое преобразовывается в жанр стихотворения в прозе;

- б. пейзаж вне субъектного восприятия героев, стремится к структурной автономности [Там же].

В.А. Никольский в монографии «Природа и человек в русской литературе XIX века» выделяет четыре типа пейзажа: общие характеристики природы, характеристики конкретных ее состояний, пейзажные штрихи (детали) и природа как источник средств образной выразительности [Никольский, 1973].

К.В. Пигарев в работе «Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в.» отмечает, что функциональная роль пейзажа многообразна: «В зависимости от того, что в художественном образе природы является преобладающим, пейзаж может быть эпическим, лирико-психологическим, социально направленным, пейзажем-жанром, пейзажем историческим, философским» [Пигарев, 1972: 8].

М.Н. Эпштейн в работе «Природа, мир, тайник вселенной...», исследуя только лирические произведения, выделил следующие виды пейзажей:

1) сезонный и ландшафтный: по типу времени или местности, определяющей характер пейзажа (зимний или весенний, степной или морской и т. д.);

2) по степени масштабности, тематической обобщенности, различаются: локальный, экзотический — воспринимаемый как чуждый, необычный для поэзии данного народа, национальный — обобщенный образ родной природы; планетарный и космический — предельно укрупненный масштаб видения природы;

3) жанрово-стилевой: идеальный или унылый, бурный или тихий, таинственный или пустынный пейзажи;

4) фантастические пейзажи, в которых выражаются поэтические представления об иных мирах, вечности, катастрофических катаклизмах в жизни Вселенной, о волшебном преображении природы [Эпштейн, 1990: 130].

Ряд исследователей выделяют схожие виды пейзажа, однако, исходя из представленных классификаций, невозможно выделить какую-либо закономерность и сформировать единую типологию природных описаний.

Пейзаж выступает в тексте как один из содержательных и композиционных элементов художественного целого. Е.Н. Себина указывает, что если автор включает в свой текст описания природы, то это всегда чем-то мотивировано. Пейзаж в художественном произведении часто является полифункциональным [Себина, 2004]. Проблема изучения функций пейзажа в литературном тексте давно обращала на себя внимание литературоведов (Л.М. Крупчанова, Е.Н. Себину, В.Е. Хализева и др.)

Замечая, что функции пейзажа в тексте зависят от литературного направления, писательского метода, Л.М. Крупчанов указывает на особенности романтического пейзажа. Литературовед пишет, что такой пейзаж «служит одним из средств создания необычного, иногда фантастического мира, противопоставляемого реальной действительности,

причем обилие красок делает пейзаж эмоциональным». В произведениях реализма исследователь отмечает «большое идейно-художественное значение» картин природы [Крупчанов, 2012]. Л.М. Крупчанов рассматривает следующие функции реалистического пейзажа:

1. Создание эмоционального фона, на котором разворачивается действие.

2. Пейзаж как одно из условий, которые определяют жизнь и быт человека.

3. Природа как живое существо, взаимодействующее с человеком.

4. Пейзаж как олицетворение душевного состояния героя. Также он может оттенять какую-либо особенность характера персонажа с помощью созвучных или контрастных картин природы.

5. Пейзаж усиливает эмоциональный фон произведения и углубляет его идейное содержание, способствует лучшему раскрытию основной идеи литературного текста.

6. Пейзаж выступает как одно из средств развития действия, один из элементов сюжета.

7. Пейзаж является частью национальной и социальной действительности в произведении [Там же].

Е.Н. Себина выделяет следующие функции пейзажа:

1. Обозначение места и времени действия. С помощью пейзажа можно наглядно представить, где происходят события и когда они происходят.

2. Сюжетная мотивировка. Природные и метеорологические процессы (например, дождь, гроза, шторм и так далее) могут направить течение событий в определенную сторону, повлиять на них. Динамика пейзажа важна в хроникальных сюжетах, где первенствуют события, не зависящие от воли персонажей. Пейзаж традиционно выступает атрибутом жанра «путешествий», а также произведений, где в основе сюжета присутствует борьба человека с препятствиями, которые чинит ему природа.

3. Пейзаж как форма психологизма. Именно он создает психологический настрой восприятия текста, помогает раскрыть внутреннее состояние героев. Пейзаж, данный через восприятие героя, – знак его психологического состояния в момент действия.

4. Пейзаж как форма присутствия автора (косвенная оценка героя, происходящих событий) выражается в нескольких способах передачи авторского отношения к происходящему. Первый заключается в слиянии точек зрения героя и автора. Второй – пейзаж, данный глазами автора и одновременно психологически близких ему героев, «закрыт» для персонажей, которые являются носителями чуждого автору мировоззрения [Себина, 2004].

Похожую классификацию функций пейзажа предлагает и А.Б. Есин, выделяя обозначение места действия, психологическую функцию и «особый, нечасто встречающийся случай, когда природа становится как бы действующим лицом художественного произведения» [Есин, 2000].

З.Г. Османова указывает на два типа пейзажей. Первый тип «не имеет самостоятельной функции в воссоздании достоверной психологической атмосферы выполняет скорее условно-подчиненную функцию, это все еще, пожалуй, условный штамп». Под вторым типом литературовед подразумевает «проявление авторского, подсказанного логикой будущего развития событий, отношения к происходящему» [Османова, 1972].

О.Ю. Лысова в работе «Лингвистические особенности описательных фрагментов текста» выделяет два вида пейзажа: «объективный» и «субъективный». Первый выполняет хронотопическую функцию в тексте и, по мнению исследователя, является «декоративным» или «рамочным», реализуясь только в пейзажных описаниях [Лысова, 2007: 109–110].

Многие исследователи указывают на хронотопическую функцию пейзажа, обозначая ее как «время и место действия». М.М. Бахтин описал в работе «Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике» исторический процесс изучения временных и пространственных

отношений в произведениях литературы, представил хронотопический подход к анализу текста. Хронотоп является частью поэтики и состоит он из «слияния пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» [Бахтин, 1986: 122]. О соединении пространства и времени писал также В.И. Вернадский: «...и время, и пространство отдельно в природе не встречаются, они неразделимы. Мы не знаем ни одного явления в природе, которое не занимало бы части пространства и части времени» [Цит. по: Сапаров, 1984: 88].

Таким образом, литературоведы, определяя роль пейзажа в художественном тексте, отмечают, что пейзажные описания выполняют ряд важных функций: хронотопическую, психологическую, структурообразующую, эстетическую, функцию сюжетной мотивировки. Кроме того, пейзаж нередко становится формой присутствия автора в художественном произведении.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

В литературоведческой традиции тема различения эпических форм является дискуссионной, так как отсутствуют единые критерии, характерные для определенного литературного жанра. Большинство исследователей относят к малой прозе следующие жанры: рассказ и новеллу (некоторые указывают повесть). С точки зрения жанровой специфики произведения Э.М. Ремарка и В. Борхерта можно отнести к рассказу, исходя из следующих критериев: фабульная составляющая ослаблена, преобладает описательность, большое внимание уделяется раскрытию характера персонажей, присутствует ретроспекция.

В литературоведении сложился круг проблем, связанных с определением и изучением пейзажа. Существует множество определений пейзажа. В узком понимании пейзаж является описанием живой природы, в широком – описание любой местности, не разделяя природу на живую или мертвую. В данном исследовании применяется широкое понимание определения «пейзаж».

Существует несколько различных классификаций пейзажных описаний. Приведенные научные материалы демонстрируют разнообразие подходов к классификации пейзажей, а также интерес исследователей к приведенному феномену и отсутствие единой точки зрения. Некоторые литературоведы выделяют схожую типологию пейзажа: жанровый, пейзаж как характеристика определенного состояния природы. В данном исследовании классификация видов природных описаний разделяется на категории: в зависимости от динамики или статики (бурный и идеальный); от места (городской и подводный); от времени года (сезонный).

В художественном произведении пейзаж выступает как универсальная формально-содержательная категория, которая служит организации идейно-тематического, пространственно-временного уровней текста, а также

отличается полифункциональностью. Свое понимание пейзажа и классификацию его функций в художественном произведении предлагают многие отечественные литературоведы (Л.М. Крупчанов, А.Б. Есин, Е.Н. Себина).

Большая часть литературоведов, говоря о функциональной составляющей пейзажа, отмечает две главные тенденции: природа как фон действия и как средство художественного освоения внутреннего мира персонажа. Кроме того, пейзаж нередко служит в качестве способа выражения авторской позиции.

ГЛАВА 2. СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ И ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕЙЗАЖА В РАССКАЗАХ Э.М. РЕМАРКА

2.1. Типология пейзажных зарисовок в малой прозе Э.М. Ремарка

Эрих Мария Ремарк – немецкий писатель XX века. На личность и творчество писателя существенно повлияло его участие в Первой мировой войне. После выхода в свет романов «На Западном фронте без перемен» (1928), «Возвращение» (1931), «Три товарища» (1932) Э.М. Ремарк приобрел известность как писатель «потерянного поколения». Тематика его произведений разнообразна. Ведущие темы – война, судьба человека в период боевых действий и после, эмиграция, любовь и т.д.

В первую очередь автор стал знаменит благодаря романам «На Западном фронте без перемен» (1928), «Три товарища» (1932), «Триумфальная арка» (1945) и др. Рассказы Э.М. Ремарка не так известны, как романы, но именно с них начался его творческий путь. Его первые рассказы были созданы еще в 1916 году. Всего Э.М. Ремарк написал более 50 рассказов, разнообразных по своей тематике.

В интервью с Фридрихом Люфтом Э.М. Ремарк отметил, что для него важно в литературе внимание к природе, «спокойное и благородное мирозерцание» [Беседа с Фридрихом Люфтом, 1962]. Эта позиция писателя отражена в его творчестве. Его романы, рассказы наполнены природными описаниями, которые помогают раскрыть атмосферу произведения, внутреннее состояние героев, задать определенное настроение, выразить авторскую позицию.

В малой прозе Э.М. Ремарка можно выделить несколько видов пейзажных зарисовок, которые можно классифицировать в зависимости от динамики или статики (бурный и идеальный пейзажи); от места (городской и подводный); от времени года (сезонный).

Идеальный пейзаж включает в себя следующие элементы: ветер, источник или ручей, цветы, деревья, птицы, которые находятся в статике, состоянии спокойствия. К такому типу пейзажа можно отнести природные описания в рассказе «О радостях и тяготах югендвера»¹ (1916): «Возникают далекие вершины, тонущие в голубой дымке, леса приближаются. Повсюду лежит снег, глубокий, пушистый, белый снег <...> Над нами светло-синее небо, бледная луна в первой четверти, дальше на западе, между темными деревьями, – нежная вечерняя заря, прорезанная горизонтальными облаками глубокого пурпурного цвета, а под ними – заснеженные деревни» [Ремарк, 2021: 5]. В описании природы преобладают светлые оттенки, подчеркивающие состояние умиротворения, безмятежности. Атмосфера покоя создается с помощью эпитетов: «пушистый снег», «нежная заря». Важную роль в описании природы играет колоративная лексика, преобладают пастельные тона, с помощью которых создается красочная картина окружающего мира, исполненного гармонии: «голубая дымка», «белый снег», «светло-синие небо», «бледная луна».

В рассказе «В дни юности...»² (1920) идеальный весенний пейзаж, проступающий через дымку воспоминаний, создает фон, на котором разворачивается прекрасная, радостная и в то же время немного печальная история юношеской любви. Полифонический пейзаж рождается в синтезе красок («синева неба», «серебряное сияние звезд», «алая роза», «темно-голубая сирень», «сумеречно-синий вечер»), звуков («таинственный шепот листвы», «затишающие звуки» старых песен, «пенье соловьев», «жемчужно-серебристые аккорды Грига»), ароматов («аромат сирени»). Природа олицетворяется и дышит любовью: «Разве за нас не говорили вечернее небо, буколические облака и аромат сирени?» [Там же: 28]. В мечтах герой-рассказчик переносится в волшебную страну Авалон, сияющая красота которой раскрывается с помощью пейзажных образов. На смену пастельным

¹ Перевод Е. Зись

² Перевод Е. Зись

тонам, в которые окрашен «волшебный» вечер встречи с возлюбленной, приходят «мрамор, пурпур, золото»: «Стены из серебра, вечно цветущие деревья, птицы с алмазными глазами и пенье соловьев, ах, все так прекрасно и сладостно! Моя страна, моя страна Авалон; мои сады, где исполняются желания; глубокие озера, деревья с роскошными кронами! А в напоенных тяжелым ароматом рощах, залитых лунным светом и наполненных священной тишиной – золотой алтарь для королевы!» [Там же: 29].

В рассказе «Осенняя поездка мечтателя»³ (1924) идеальный пейзаж показан через призму восприятия героя-повествователя, «беспокойного мечтателя», который во всем видит чудо и красоту: «Посмотри на этот луг <...> какая ширь и простор заключены в нем; оно все окутано серебристой дымкой свежести»; «Не смейся, майский жук – это очень красиво, ты когда-нибудь разглядывала его мохнатые лапки и коричневую визитку?» [Там же: 140]. Осенняя природа зачаровывает мечтателя особой прелестью угасания; золотой свет – это «сон умирающего мира»: «А деревья – на некоторых еще целы все листья, совсем зеленые, только в некоторых местах видны четкие сернисто-желтые пятна, странно выделяющиеся на общем фоне, словно первые признаки туберкулеза» [Там же: 140]. «Аромат только что вспаханной земли», которым невозможно надышаться, заставляет особенно остро ощущать жизнь героя. В описании отсутствует событийная динамика, пейзаж передает состояние героя, стремящегося хотя бы ненадолго сбежать от огней города и вдохнуть аромат свободы, мечты, жизни. Важную роль в создании природных зарисовок играет цветовая палитра, с помощью которой передается яркость, красота окружающего мира («серебристой дымкой», «коричневую визитку», «зеленые» листья, «сернисто-желтые пятна»).

В рассказе «Силуэт Ян-Це-Цян»⁴ (1923) идеальный пейзаж представлен описанием реки и неба, отмечается окружающая героев тишина: «Вскоре огни позади нас померкли, шумы стихли, и только река пела свою

³ Перевод Е. Зись

⁴ Перевод Е. Зись

однотонную песню. Небо совсем очистилось от облаков, и волшебство лунной тиши было возвышенным и безмерно глубоким. <...> Ветер был нежным, как женские руки, ночь – печальна, как улыбка девы. <...> Мимо проплыл спящий город Чич: немного огней и приглушенный собачий лай. На палубе стало тихо <...> тихое поскрипывание парусов, журчание реки, мелькающие силуэты деревьев – все слилось в единый нежный аккорд» [Там же: 63]. Присутствует множество звуковых деталей, указывающих на спокойствие и безмятежность природы: «шумы стихли», «волшебство лунной тиши», «приглушенный собачий лай». С помощью разнообразных тропов передается атмосфера умиротворения (сравнения: «ветер был нежным, как женские руки», «ночь – печальна, как улыбка девы»; олицетворения: «река пела свою однотонную песню», «небо очистилось от облаков», «мимо проплыл город»; эпитеты: «спящий город», «нежный аккорд»). Пейзаж передает «медлительно-мечтательное» состояние героя, влюбленного в «маленькую танцовщицу», «то чувство окрыленности и ритмичности, которое должно было бы присутствовать в нас всю жизнь»: «Нам достаточно было чувствовать, что ее танец гармонирует со звездами, рекой и лесом, расстилавшимся вокруг» [Там же: 64]. Даже неожиданное самоубийство девушки не нарушает гармонии природы. «Волшебный воздух» ночи, «нереальный и гипнотизирующий», побуждает героя к философским размышлениям о вечности природы и бренности, «второстепенности» человеческой жизни.

Бурный пейзаж отличается от идеального тем, что все его элементы находятся в движении, наполнены буйной и разрушительной силой. Важной особенностью этого типа пейзажа является включение в него повторяющихся звуковых и изобразительных деталей: шума, грома, воя, сумрака, ветра, волны, дремучего леса или груды скал.

В рассказе «Гроза в степи»⁵ (1924) характерными элементами бурного пейзажа являются гром, молнии и шум дождя: «засверкали зарницы, и сквозь внезапную тишину пробился грохот» [Там же: 109]; «по земле застучали первые капли дождя» [Там же: 110]. Динамику движения усиливает мотив ветра. Гроза будто является предвестником апокалипсиса: «Вдруг степь всколыхнулась и загорелась, небо обратилось в бесконечно яркую вспышку, зигзаги молнии рвали мир на части, и он, полыхая, раскалывался в бездне света. Молния ударила в дерево <...> Дерево-факел возвышалось над гибнущим миром» [Там же: 111]. Если для статичного идеального пейзажа характерно множество эпитетов, то бурный пейзаж создается при помощи глаголов, передающих быструю смену событий. Стихия сметает все на своем пути, подчиняя своей власти и человека.

Сезонный пейзаж. В малой прозе Э.М. Ремарка можно выделить несколько рассказов, где присутствует описание какого-либо времени года или хотя бы упоминание о нем. У каждого сезона в рассказах немецкого писателя есть характерные черты. Можно разделить виды сезонного пейзажа на весну-лето и осень-зиму. В весеннем и летнем пейзажах природа описана в светлых, жизнеутверждающих тонах. Рассказы, действие которых происходит весной или летом, повествуют о влюбленности, свободе, экстазе. Например, в рассказе «Час освобождения»⁶ (1919) героиня предается воспоминаниям об умершем возлюбленном. Печаль присутствует здесь, но не переходит в апатию, а остается светлым чувством: «бродили по полям, над которыми кружились жаворонки; по нивам, пламеневшим маками; по лесам, где было полно кустов ветреницы» [Там же: 11]; «Гроздья сирени касались ее лба» [Там же: 12]; «Лунный свет серебрился на ее волосах» [Там же: 13]; «Серебристый лунный свет струился ей прямо в глаза» [Там же: 13]. Настроение светлой грусти создается с помощью цветовой палитры (несколько раз отмечается «серебристый лунный свет») и тропов.

⁵ Перевод Е. Зись

⁶ Перевод Е. Зись

Метафорический эпитет «пламеневшие маки» отсылает к тем временам, когда возлюбленный героини был еще жив, любовь «пламенела» в сердцах молодых людей, а их души сливались в одну. Важной образной деталью сезонного пейзажа являются цветы. Девушка, соединяясь с природой, уподобляется растениям и также расцветает для новой жизни.

Еще одним примером летнего пейзажа является описание природы в рассказе «Гроза в степи» (1924). Здесь природа выступает как сильная стихия, которая способна пробудить в человеке его скрытые силы, инстинкты: «Низко, по самой траве промчался ветер, закружил смерч, бросая людям в лица пыль и мелкие камни. Потом он погнался за лошадьми, убегавшим бешеным галопом» [Там же: 109]; «В воздухе стоял запах, горячий, мощный, сильный, запах безумной гонки, от которого перехватывало дух, сумасшедший и пьянящий» [Там же: 110–111]. Помогают передать динамику событий в рассказе олицетворения: «закружил смерч», «стоял запах» и эпитеты: «бешеный галоп», «безумная гонка».

Полярные сезоны – осень-зима – описаны в более мрачных красках, часто звучат мотивы смерти и одиночества. В рассказе «Борзая»⁷ (1925) повествование строится на антитезе между увяданием осеннего леса и витальной энергией собаки («Я люблю гулять с Рат-на-даш по осеннему лесу. Она идет по опавшей листве между стволами деревьев <...> во всем этом красочном умирании природы она одна являет собой пружинистую, концентрированную жизнь» [Там же: 154]). В образе русской борзой воплощается традиционное для европейского сознания начала XX века представление о непостижимой загадке русской души («В ней всегда есть что-то неуловимо таинственное и чуждое»; «она – существо, которое трудно разгадать, по-своему одинокое, как и все благородное...» [Там же: 153]). Ее красота и элегантность завораживают, вызывают восхищение, а немая тоска в глазах будто является отголоском памяти предков, которые, возможно,

⁷ Перевод Е. Зись

принадлежали к охотничьей своре великого князя Николая Николаевича и носились по «бескрайним степным просторам» России.

Если в «Борзой» мотив смерти актуализируется в образе умирающей природы, то в следующих произведениях он явно выходит на передний план. В рассказе «Ночью я видел сон...»⁸ (1930–1932) повествуется о печальной судьбе унтера-офицера Герхарта Брокмани и других немецких солдат. Пейзаж помогает передать безысходность положения героя, отмечает приближение смерти: «Снег стучал в окно, словно невидимые часы, двери все время отворялись, смерть бродила вокруг дома» [Там же: 277]. Герхарту кажется, будто снег напоминает о том, что жизнь уходит; уподобляясь часам, он отсчитывает оставшееся время. Создается безрадостная атмосфера: «здание больницы было занесено снегом, ветер сотрясал окна» [Там же: 275]; «Наступило рождественское утро, серое и мрачное» [Там же: 277].

В рассказе «Ноябрьский туман»⁹ (1920–1921) с помощью пейзажных описаний раскрывается не только тема смерти, потери близкого человека, но и тема одиночества: «Уличные фонари, словно печальные заплаканные глаза в унылом сером тумане, этом сером давящем тумане, этом лоне печали, траурном покрывале...», «...капли дождя однотонно падают в тишину, эту гробовую тишину вокруг меня» [Там же: 33]. Чувство одиночества и отчаяния героя, не способного вырваться из «туманной могилы безысходности» гармонирует с грустным ноябрьским пейзажем. Ключевым для создания атмосферы произведения становится мотив унылого, серого, давящего тумана, который окутывает героя «траурным покрывалом» и погружает его в «гробовую тишину».

В рассказе «Кай»¹⁰ (1923) зимний пейзаж помогает передать суровую, почти непригодную для жизни среду Северного полюса: «Растительность совсем исчезла. <...> Ветер начисто подмел ледники и подталкивал боязливо

⁸ Перевод Е. Зись

⁹ Перевод Е. Зись

¹⁰ Перевод Е. Зись

поскуливающих собак с санями на блестящем льду» [Там же: 76]; «В паковых льдах играли кобальтово-синие, нежные как звуки скрипки, тени; очертания глетчеров светились, словно изумруды. Мир вокруг Кая блистал» [Там же: 78]. Беспощадность природы показывается с помощью олицетворений («ветер подмел ледники»), сравнения («очертания глетчеров светились, словно изумруды»), эпитетов («отощавшие собаки», «блестящий лед»). В повествовании несколько раз отмечается блеск окружающего мира, подобный блеску драгоценных камней. Благодаря этому пейзаж становится красивым и величественным, однако эта красота холодная, враждебная человеку, она несет опасность и смерть. Чем дальше продвигается экспедиция, тем больше упоминаний смерти представлено. В финале рассказа герой осознает неизбежность своей гибели и все-таки отказывается повернуть назад: «... он поднял ногу, чтобы сделать первый шаг в направлении Северного полюса, шаг, который приведет его к смерти <...> Он поднял руки и сделал шаг на север» [Там же: 79].

Городской пейзаж. В творчестве Э.М. Ремарка присутствует описание ландшафта населенных пунктов, городов. Яркий пример такого пейзажа создается в рассказе «Последний омнибус»¹¹ (1925): «Призрачный красный отсвет беспокойного далекого города все явственней выступает на небе» [Там же: 147]; «В центре города безумствуют неоновые рекламы. Раскаленные буквы карабкаются по решеткам вверх, как обезьяны в клетке, сменяют друг друга и разбрасывают над пустынными улицами какое-нибудь имя или название. <...> Высоко в ночном небе, над крышами, неистовствует в длинном прямоугольнике гонка электрических фраз, восхваляющих новый фильм <...> Заезженный до белизны асфальт отражает городские огни, словно мутный, темный поток...» [Там же: 150]. Несколько раз упоминается красный цвет, огни, что-то яркое (неоновые рекламы). Город воспринимается в динамике, даже ночью он полон жизни. Из-за обилия рекламы город

¹¹ Перевод Е. Зись

сравнивается с животным миром («буквы карабкаются вверх, как обезьяны в клетке»). Для описания городского пейзажа также характерны сравнения («городские огни, словно мутный, темный поток»), олицетворения («гонка электрических фраз»), эпитеты («призрачный отсвет», «раскаленные буквы», «электрические фразы»).

Подводный пейзаж. Этот вид пейзажа в творчестве писателя встречается крайне редко, однако в рассказе «Межпланетный автомобиль»¹² (1924) присутствует описание подводного мира. Герой рассказа, инженер Хуберт Дрешер, незаметно для себя уснув после вечеринки, встречается во сне с незнакомцем, который приглашает его на прогулку в подводном автомобиле: «За окнами стояла зеленовато-черная вода, словно они находились в водолажном колоколе. Время от времени мимо беззвучно проплывали рыбы. Стая дельфинов пыталась плыть рядом, то и дело окружая лодку. Белые тела отсвечивали серебром. Но уже через несколько секунд они остались в вихре за кормой», «Лодку начало болтать, качка становилась все заметнее, в окнах заструилась белая пена волн» [Там же: 134]. Для описания такого вида пейзажа использовано множество колоративов («зеленовато-черный», «белый», «серебряный»), различные средства выразительности. Например, сравнение: «словно они находились в водолажном колоколе»; олицетворение: «стояла вода».

2.2. Функции пейзажа в рассказах Э.М. Ремарка

В малой прозе Э.М. Ремарка пейзаж полифункционален. Можно выделить несколько ведущих функций.

Хронотопическая функция. Во многих рассказах Э.М. Ремарка с помощью пейзажных описаний указывается на время и место действия. Например, в рассказе «О радостях и тяготах югендвера» (1916) повествуется

¹² Перевод Е. Зись

об учебном бое в югендвере. Благодаря описаниям окружающей действительности становится ясно, где и в какое время года происходят события: «Сквозь серые рваные облака на белую замерзшую землю светило солнце. Стоял жестокий мороз, и облачка пара от нашего дыхания поднимались в воздух» [Ремарк, 2021: 3]. Действие происходит зимой, в экстремальных условиях, что подчеркивается при помощи эпитетов: «белая замерзшая земля», «жестокий мороз».

В рассказе «Час освобождения» (1919) действие происходит поздней весной: «Лунный свет озарял стены таким тоскливым серебристым светом! <...> Ночной ветер овеял ее ароматом сирени» [Там же: 10]; « – О ты, синяя летняя ночь, – произнесла она, – почему ты вызываешь во мне такую тоску?...» [Там же: 11]. В произведении несколько раз указывается на сирень – растение, которое начинает цвести в мае и заканчивает в конце июня. Весна – время перерождения, обновления. Героиня рассказа, соединяясь с природой, внутренне трансформируется, освобождается от боли и скорби по умершему возлюбленному.

В рассказе «В дни юности...» (1920) время года обозначено с помощью описания деревьев: «Мы шли вдвоем по старым садам, утопающим в сирени», «За моим окном цвел каштан, распустившийся тысячами свечей» [Там же: 27]; «на пути домой звездное серебро, сияние падающих звезд, таинственный шепот темной листвы, блаженство улочек, усыпанных цветущей сиренью, наполнили наши потрясенные сердца и соединили нас навечно» [Там же: 30]. В рассказе упоминаются весна и лето, их особенности подчеркиваются пейзажем. Цветущие сирень и каштан позволяют предположить, что действие в рассказе происходит в конце мая или начале июня. Рассказ повествует о мимолетном, трехдневном романе героев. Их чувства зарождаются и расцветают, подобно природе.

Другим примером может послужить пейзаж в рассказе «Озеро в ночи»¹³ (1924): «сняли поблизости от итальянских озер небольшой домик» [Там же: 96]; «От озера повеяло прохладой. Свинцово-серая ночь поднялась от озера и раскинулась шатром над нами» [Там же: 98]. В этом примере указание на время действия присутствует уже в названии рассказа, однако оно подчеркивается с помощью пейзажа. Местом действия становится Италия, и автор указывает на детали, которые характеризуют солнечную страну: «Виноградные лозы карабкались по южной стене домика и тяжелой волной растекались по крыше. На дорожках грелись под солнцем ярко-зеленые ящерицы» [Там же: 97].

В рассказе «Осенняя поездка мечтателя» (1924) уже само название несет в себе хронотопическую составляющую, в тексте произведения с помощью образных деталей обозначено время года. Например, в начале повествования идет описание «осеннего света», который «обтекает блестящие спины лошадей, плуг, крестьянина, будто бы тот несет осень на своих плечах. Даже деревья припудрены этим золотым светом» [Там же: 139]. В картине природы преобладают золотой и коричневый цвета. На то, что действие происходит ранней осенью, указывает и описание деревьев: «целы все листья, совсем зеленые» [Там же: 140]. Однако на листве уже проглядываются «сернисто-желтые пятна», которые герой сравнивает с «первыми признаками туберкулёза».

Функция сюжетной мотивировки. В достижении текстом его повествовательной функции пейзаж играет вспомогательную роль: акцентирует внимание на определенных элементах сюжета.

В рассказе «Гроза в степи» (1924) именно гроза является двигателем сюжета. Она послужила причиной испуга лошади, что создало опасную ситуацию для героини Ру: «Вдруг степь всколыхнулась и загорелась, небо обратилось в бесконечно яркую вспышку, зигзаги молнии рвали мир на

¹³ Перевод Е. Михелевич

части, и он, полыхая, раскалывался в бездне света. Молния ударила в дерево. <...> Дерево-факел возвышалось над гибнущим миром. <...> Кобылу спугнула вновь вспыхнувшая молния. Она помчалась назад» [Там же: 111]. Пейзаж в приведенном отрывке служит для акцентуации кульминации. Для самой героини эта ситуация тоже стала значимой. Во время поездки женщина открывает в себе природную, животную силу: «гроза возбуждала ее, порождая в ней экстаз, неукротимое желание, естественность и инстинкты» [Там же: 111]. В этот момент героиня сливается с природой.

Психологическая функция предполагает создание эмоционального фона, передачу психологического состояния героя. Отличительная особенность такого пейзажа заключается в том, что он передается через восприятие персонажа произведения. Часто повествование идет от первого лица, однако эта составляющая не является обязательной.

Природа неотделима от человека, она гармонирует с его состоянием. В рассказе «Карл Брёгер во Флёри»¹⁴ (1930) герой, попадая через несколько лет после войны на поле сражения, погружается в прошлое: «...глаза сощуриваются, напряженно вглядываются в землю; шуршит трава, похрустывают камушки, какой-то указатель предупреждает о близкой опасности, но на все это Карл уже не обращает внимания <...> Тропа ведет через поле, изрытое снарядами, сквозь остатки проволочных заграждений <...> Мы видим укрытия, которые когда-то засыпало землей, а потом их снова откопали; валяются гранаты на длинных рукоятках и изрешеченных пулями котелки, из желтой глины торчит ржавая солдатская вилка, на ее черенке повисла половина ложки» [Там же: 239]. Герой бессознательно начинает вести себя как в военное время: «Карл сам не замечает, как втянул голову в плечи, как свободно висят его руки <...> избегает обнаружить себя, словно хочет стать невидимкой» [Там же: 240]. Пейзаж ассоциативно вызывает в памяти воспоминания о войне «Он почуял дикий запах пепла

¹⁴ Перевод И. Шрайбера

полей сражений и бессилён перед воспоминанием, вихрем нахлынувшим на него» [Там же: 240] («wilde Aschengeruch der Schlachtfelder und die Erinnerung, die wie ein Wirbelwind auf ihn einstürmt») [Remarque, 1993: 27].

Чем дальше бывший солдат идет по полю боя, тем сильнее погружается в трагическое военное прошлое, переносится на десять лет назад, вновь перед его глазами встает образ новобранца – молодого парня: «это был ад, чистейший ад, самое последнее, конец всему, какой-то чертов котел, полная безнадежность, и в этом котле торчал человек, который уже вовсе и не был человеком» [Ремарк, 2021: 242] («es war die Hölle, es war die reine Hölle, das Letzte, das Ende, ein Hexenkessel, hoffnungslos, und da saß ein Mensch drin und war doch gar kein Mensch mehr») [Remarque, 1993: 28–29]. Карл находится в пограничном состоянии между настоящим и прошлым. Этому соответствует и природа: «настал таинственный час, когда день и ночь уравнились, и чаши весов <...> на мгновение остановились, замерли, еще один удар сердца – и волшебство прошло; и вдруг перед глазами слабое мерцание вечера <...> на землю опускается ночь» [Ремарк, 2021: 238]. День – светлое, безопасное время, ночь же символизирует таинственность и опасность. Стоит отметить момент замирания времени, когда мир словно не хочет погружаться во тьму, а перед Карлом еще не воскресло прошлое.

От раскрытия психологического состояния происходит переход к философскому размышлению о сущности войны. Вспоминая все ужасы боевых действий, герой говорит о памятниках, которые посвящены славе и победе: «вообще-то они правы, что ставят такие памятники <...> Только про одно забыли: чтобы больше никогда» [Там же: 242] («Nur eines haben sie ausgelassen: Nie wieder» [Remarque, 1993: 29]). Герой, как и сам автор, убежден, что памятники нужны не для того, чтобы гордиться военными подвигами, а для того, чтобы сохранить в памяти людей ужас войны и никогда не повторять подобного.

В рассказе «Жена Йозефа»¹⁵ (1931) герой, Йозеф Тидельман, пройдя войну, не смог вернуться к нормальной жизни: ничего не узнавал, ничего не делал, по ночам его мучили приступы удушья. Война осталась в его воспоминаниях ужасом, душевной раной, которую он не мог излечить. Более всего Йозефа терзает воспоминание о том, как он вместе с товарищами был завален при обстреле земель и единственный остался в живых. И только когда он снова попал на одно из мест сражений, погрузился в его «мертвенное безмолвие» («das fahle Schweigen der Schlachtfelder») снова пережил тот же ужас, но уже с поддержкой жены, он смог прийти в себя. Однако для этого тоже потребовались усилия: «прошли вдвоем через множество окопов и кратеров, подолгу стояли перед многими обвалившимися укрытиями <...> медленно бредут по глинистым полям, усеянным кратерами» [Там же: 251]; «доносился глухой, придушенный крик <...> Крик исходил от Тидемана. <...> Его плечи ходили ходуном, и он орал прямо в землю» [Там же: 253]. Так происходит внутренняя трансформация героя – он излечивается от душевных ран: «Тидеман пополз по земле. Руками расшатал кусок деревянной обшивки. Он снова попытался встать на ноги, но опять не получилось. Он сидел и непрерывно разглаживал ладонями траву» [Там же: 254]. Поле, усеянное кратерами, метафорически представляет душу Йозефа, такую же изломанную, изувеченную.

Два приведенных выше рассказа объединяет военная тематика, поэтому в них присутствует ряд повторяющихся мотивов: разрушенные укрытия («Мы видим укрытия, которые когда-то засыпало землей, а потом их снова откопали» [Там же: 239]; «Они прошли вдвоем через множество окопов и кратеров, подолгу стояли перед многими обвалившимися укрытиями» [Там же: 251]), прогулки туристов на месте бывшей линии фронта: «вчерашние дороги смерти превратились в какие-то бульвары (“die Todesstraßen von gestern haben sich in Boulevards mit

¹⁵ Перевод И. Шрайбера

achtbaren Nachkriegsbesuchern verwandelt” [Remarque, 1993: 24]), <...> где некогда каждый шаг означал кровь и дикий страх сжимал горло, сегодня протянулись дощатые настилы, чтобы обувь туристов оставалась чистой» [Ремарк, 2021: 237]; «К сельской гостинице подъехало несколько карет с туристами» [Там же: 250]. В обоих рассказах пейзаж представлен в настоящем времени, но он переносит мысленно героев в прошлое.

В рассказе «Час освобождения» (1919) происходит единение главной героини с природой. Пейзаж здесь также отсылает девушку к прошлому, когда ее возлюбленный был жив: «Она звала назад ушедшие дни, <...> когда они вместе бродили по полям, над которыми кружились жаворонки; по нивам, пламеневшим макам» [Там же: 11]. Героиня тяжело переживает утрату, волнуясь, что никогда не найдет покоя. Однако, созерцая сад, она приходит к мысли, что ничто в природе не умирает: «Природа не мертва... все живет – камни, звезды, тишина...» [Там же: 11], и это рождает в ней ощущение единства с природой: «Она была как пришлица из другого мира, словно перестала быть человеком, породнилась с деревьями и цветами. Она ощущала близость звезд, и синее ночное небо целовало ей лоб» [Там же: 12]. Сливаясь с природой, героиня освобождается от боли утраты, примиряется с уходом любимого, так как понимает, что он живет в ней и в мире: «Мы вечно будем едины: я – это ты!» [Там же: 13]. Перемена психологического состояния отражается и в облике героини – черное траурное платье, в которое девушка была одета в начале рассказа, она меняет на белое. В конце повествования слышится пение соловья, которое можно трактовать как символ любви и меланхолии. Таким образом, героиня оставляет свое горе в саду и возвращается в дом уже переродившейся. Пейзаж в приведенном рассказе создан с помощью синтеза созерцания природы и медитативности персонажа.

В рассказе «В дни юности...» (1920) главный герой вспоминает о том, как провел три дня с первой любовью. Особое внимание уделяется описанию природы: «мы пережили три дня, три вечера, утопавшие в аромате сирени и

серебряном сиянии звезд» [Там же: 27]. Важную роль играют образы ночи и сирени – лейтмотивы рассказа: «Мы шли вдвоем по старым садам, утопающим в сирени <...> Разве за нас не говорили вечернее небо, буколические облака и аромат сирени» [Там же: 27], «А на пути домой звездное серебро, сияние падающих звезд, таинственный шепот темной листвы, блаженство улочек, усыпанных цветущей сиренью, наполнили наши потрясенные сердца и соединили нас навечно» [Там же: 30], «Те три вечера с Тобой, это триединство, полное летнего блаженства и солнца, блеска звезд и лунного света, аромата сирени и цветущих садов, я храню» [Там же: 32]. Описание природы создает эмоциональный фон произведения. Радостное, безмятежное настроение в начале рассказа трансформируется в сентиментально-печальное, но по-прежнему светлое в финале: «Подул весенний ветер, нежный, тоскующий...» [Там же: 31].

Рассказ «Осенняя поездка мечтателя» (1924) повествует о человеке, который устал от городской суеты и хочет уехать от всех дел на природу: «Целый день конференции, но улицы, но становящиеся разноцветными липы и каштаны <...> это небо, это невероятно синее, ясное небо, ломающееся и ломающееся о тротуары и крыши домов» [Там же: 139]. Происходит единение героя с природой. Он едет на машине и описывает пейзаж: «Ты видишь этот золотистый свет, струящийся над коричневой пашней, видишь, как он тянется вдоль дороги? <...> Посмотри на этот луг, произнеси, почувствуй само слово «луга», какая ширь и простор заключены в нем; оно все окутано серебристой дымкой свежести», «появился туман и улегся, как подушка, на землю» [Там же: 140–141]. Монолог героя насыщен сравнительными оборотами, эпитетами, метафорами. В его восприятии поля и луга излучают магическое очарование, а красота мира заключается в самых, казалось бы, незначительных и обыденных деталях (вспаханная земля, мохнатые лапки майского жука, «стальное оперение» грачей). Благодаря прямому обращению рассказчика к читателю (повествование выдержано в форме второго лица) создается эффект вовлеченности читателя

в повествование, погружения в волшебство природного мира: «Ты хочешь, чтобы я поехал по обочине? Тебе нравится слушать шуршание листьев?» [Там же: 141].

Пейзаж как выражение авторской позиции. Э.М. Ремарк придерживался пацифистской позиции. Участвуя в Первой мировой войне и видя все ужасы сражений, писатель на всю жизнь проникся убеждением, что цена любой войны – смерть, покалеченные жизни людей, крушение всей системы ценностей, обезличивание. Антивоенные взгляды Ремарка выражены во всех его произведениях, раскрывающих тему войны и «потерянного поколения». Одним из способов выражения авторской позиции становится пейзаж.

Рассказ «Безмолвие вокруг Вердена»¹⁶ (1930) состоит в основном из пейзажных описаний, которые передают последствия военных действий: «округлые вершины перед ними не просто цепи холмов, а сильно укрепленные высоты <...> небольшие холмики – бетонированные огневые позиции, или пулеметные гнезда, или вырытые в склонах склады боеприпасов. Ибо все здесь превращено в стратегию. В стратегию и могилы» [Там же: 227]; «в воронках от снарядов <...> пробились растрепанные, жухлые сорняки, а по их краям цветут красные маки и ромашки, иногда из замусоренной почвы робко и неуверенно вылезает неказистый кустик. Но вся эта растительность только усиливает гнетущее ощущение безмолвия и безутешности» [Там же: 228]. Война – это насилие, надругательство человека над природой, гармония природы противопоставлена уродливости, дисгармонии человеческих взаимоотношений: «идиллические долины заодно и окопы для пехоты (недаром их называют «долинами смерти»), и места сосредоточения войск, и стратегические плацдармы» [Там же: 227] («*idyllische Täler auch als Schützengräben dienen, als Täler des Todes, Sammelplätze, Aufmarschgelände*» [Remarque, 1993: 16]). Даже спустя годы

¹⁶ Перевод И. Шрайбера

жизнь не вернулась в эти края. Над местностью повисло безмолвие, «оглушительный, окаменевший крик» («ein gewaltiger versteinertes Schrei»). Эти поля уже никогда не будут вспаханы, потому что они засеяны только сталью. Создается мрачная и печальная картина, которая переходит в описание деятельности искателей – людей, работающих на местах сражений в поисках металла: «в этой земле застывшего ужаса («in diesem Land des erstarrten Grauens»), среди этого кратерного пейзажа живут люди. Их почти не видно – так хорошо они с течением времени адаптировались к окружению» [Ремарк, 2021: 230]. Это очень опасное занятие – можно подорваться на боеприпасе, – однако и очень доходное. «Поля сражений превратились в объекты спекуляции»: «в этой земле действительно есть металл стоимостью в миллионы франков, но в ней же и слезы, и кровь, и страх миллионов» [Там же: 230]. Несмотря на опасность занятия, профессия искателей является востребованной из-за погони людей за деньгами, материальным благосостоянием.

В рассказе четко прослеживается антивоенная позиция автора. Он не раз отмечает, что безмолвие является следствием страшных событий, происходившей на этой земле. Итогом войны становятся не только искалеченные судьбы людей, но и выжженная, омертвевшая природа.

В рассказе «Карл Брёгер во Флёр» (1930) герой попадает в то место, где служил, и вспоминает военные действия: «он снова во власти этой земли, он почуял дикий запах пепла полей сражения и бессилён перед воспоминанием, вихрем нахлынувшим на него» [Там же: 240]. Сейчас на месте боя водят экскурсии, стремясь заработать на недавней трагедии. Главная идея рассказа выражена в рассуждениях героя, проезжающего мимо обелисков, поставленных на поле боя: «темный пейзаж плывет мимо автомобиля. Обелиски, много обелисков. Они скользят сквозь свет фар. На большинстве из них речь идет о Славе и Победе. Карл качает головой: “Это еще ни о чем не говорит <...> вообще-то они правы, что ставят такие памятники, потому что нигде не было больше страданий, чем во всех этих

местах. Только про одно забыли: чтобы больше никогда. Вот этого не хватает”» [Там же: 242]. Герой – представитель потерянного поколения, который, пройдя через мясорубку войны, разочарован во всех патриотических лозунгах, для него утратили смысл такие «громкие» слова, как «Победа» и «Слава».

В рассказе «Ночью я видел сон...» (1930–1932) с помощью кольцевой композиции акцентируется мысль, что о трагедии военного времени нужно помнить всегда: «О вы, декабрьские ночи 1917 года! <...> Вы никогда не должны быть забыты, не должно исчезнуть ваше предостережение в эти дни смятения, никогда...» [Там же: 275]. Однако уже в начале рассказа говорится о том, что люди жаждут новой войны: «Что толку вспоминать вас сегодня, в эпоху, которая снова пронизана жаждой войны и непримиримостью!» [Там же: 275]. Выражена мысль о том, что человеческая жизнь бесценна, она должна быть превыше всего. Главный герой рассказа, унтер-офицер Герхарт Брокманн до войны работал деревенским учителем и надеялся вернуться к прежней жизни после комиссации, однако он медленно умирает в госпитале. В описании прежней жизни нынешнего солдата упоминается, что он хотел бы вернуться «в березовые аллеи в прохладных сумерках лета» [Там же: 276]. Мирному и спокойному лету противопоставлена осень, когда война начала забирать жизни. Эта деталь несет символический характер – осень ассоциируется со смертью. Однако сейчас умирает не только природа, но и люди. Герой-повествователь отмечает, что двое уже умерли, а Брокманн тяжело ранен и борется за свою жизнь: «В октябре, когда опадали листья, начали умирать наши товарищи, вначале нас было четверо, а теперь остались только мы с Брокманном» [Там же: 277]. Подчеркивается хрупкость и быстротечность жизни, особенно в период войны. Зима уносит жизнь и Герхарта Брокманна, и он чувствует приближение смерти: «Снег стучал в окно, словно невидимые часы, двери все время отворялись, смерть бродила вокруг дома, из углов выползала лихорадка, а сон никак не приходил» [Там же: 277]. Атмосфера пугающая; все находятся в ожидании смерти. Даже

такой светлый праздник, как Рождество, в стенах больницы становится серым и мрачным. Солдат умирает «на второе утро после Рождества». День его смерти – 26 декабря – это день памяти святого первомученика Стефана, то есть, проводя параллель между этими событиями, можно утверждать, что Брокманн тоже является мучеником.

Итак, с помощью пейзажа Э.М. Ремарк передает душевное состояние, настроение, эмоции героев, создает особую поэтическую атмосферу, добивается необходимой интерпретации определенной ситуации, выражает авторскую позицию и повышает эстетический уровень произведения [Дубинская, 2008].

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

В малой прозе Э.М. Ремарка были выявлены следующие виды пейзажа: бурный и идеальный пейзажи (в зависимости от динамики или статики); сезонный (от времени года, когда разворачиваются действия); городской и подводный (в зависимости от места). Чаще всего встречаются идеальный или сезонный.

Ключевыми образами для создания пейзажа становятся ветер, сирень, луна; при описании природы в военное время – кратеры, осколки, окопы, траншей, изрешеченная снарядами «мертвая» земля. В пейзажных зарисовках Ремарка ярко выражено лирическое начало: природа всегда предстает в восприятии героя-повествователя. Особая экспрессивность языка достигается благодаря обилию разнообразных средств художественной выразительности: сравнений, олицетворений, метафор, эпитетов, лексических повторов. Часто автор использует эмоционально окрашенные эпитеты, которые, образуя синонимический ряд, служат средством гиперболизации.

Частотность использования тех или иных стилистических приемов варьируется в зависимости от вида пейзажного описания. Например, идеальный пейзаж, как правило, статичный, умиротворенный, характеризуется большим количеством «серийных» эпитетов; при создании бурного пейзажа, напротив, важную роль играют глаголы, придающие повествованию динамичность, напряженность, энергию. Обилие сравнений и метафор характерно для городского и подводного пейзажа. Кроме того в создании пейзажа исключительное значение имеет цветовая палитра: колоративы создают красочную картину окружающего мира, определяют эмоциональную тональность текста. Преимущественно писатель использует пастельные тона: белый, серебряный, голубой, светло-синий, но присутствуют и яркие оттенки. Например, пурпурный, зеленый, красный и коричневый.

Пейзаж в литературе, как правило, полифункционален. В рассказах Э.М. Ремарка были выделены следующие функции пейзажа: хронотопическая, психологическая, функция выражения авторской позиции и функция сюжетной мотивировки. В произведениях немецкого писателя чаще всего пейзаж выполняет психологическую функцию или является способом выражения авторской позиции. Нередко природа дает импульс к лирико-философским размышлениям о сущности бытия, человеческой жизни или о противоестественности и бессмысленности войны.

Природа часто находится в гармонии с внутренним миром героя, его эмоциональным состоянием («Ноябрьский туман», «Час освобождения», «В дни юности...»), однако может быть противопоставлена человеку («Кай»). Пейзаж может соединять в себе идиллическое начало с хаотическим, дисгармоничным. Например, в рассказе «Безмолвие вокруг Вердена» «округлые вершины перед нами не просто цепи холмов, а сильно укрепленные высоты; где идиллические долины заодно и окопы для пехоты» [Ремарк, 2021: 227].

ГЛАВА 3. ТИПОЛОГИЯ И ПОЭТИКА ПЕЙЗАЖА В МАЛОЙ ПРОЗЕ В. БОРХЕРТА

3.1. Виды пейзажа в рассказах В. Борхерта

Вольфганг Борхерт – немецкий писатель, поэт и драматург XX века. Судьба и творчество Борхерта определены трагическим опытом участия во Второй мировой войне. Большинство его рассказов, стихотворений и пьеса «Там, за дверью» посвящены военной тематике. Признание приносит писателю рассказ «Одуванчик» (1946) и пьеса.

Произведения малой прозы В. Борхерта можно назвать фрагментами его «лирической автобиографии». Многие рассказы носят скрыто мемуарный характер и представляют собой описание пережитых моментов жизни [Фрадкин, 1977: 11].

На становление эстетических взглядов и творческого метода немецкого автора оказали воздействие американские писатели, школа «потока сознания». Важную роль в становлении индивидуальной авторской манеры В. Борхерта сыграл экспрессионизм с его эстетикой протеста: «Большое значение для искусства имела сама позиция активного молодёжного протеста и порождённая ею эстетическая система, то есть выработанные экспрессионизмом художественные средства, которые оказались весьма актуальными для искусства второй половины XX века, несмотря на стремительные изменения в условиях функционирования эстетических ценностей» [Топер, 2008: 12].

Н.И. Платицына в диссертационном исследовании «Человек и война в малой прозе Вольфганга Борхерта» выделила следующие экспрессионистические черты в творчестве писателя:

- сознательное нарушение законов грамматики и ритма;
- чрезвычайная эмоциональность языка;

- особое внимание к вещному миру;
- использование широких возможностей гротеска, контраста, монтажа, а также предпочтение «крупных планов»;
- изображение картин «мёртвого» города и так далее [Платицына, 2008: 13].

Э.А. Радаева в статье «Ландшафты современного австрийского экспрессионизма (на примере произведений Э. Елинек и Т. Бернхарда)», исследуя эстетику экспрессионистского пейзажа, отмечает, что «во многом экспрессионистская проза современных австрийских писателей демонстрирует нам уход от некогда дружественного, благого единения Человека и Природы, – уход, доведенный до абсурда, отчаяния и катастрофы» [Радаева, 2017: 104]. По словам исследователя, ключевым моментом анализа пейзажа в экспрессионизме является «ландшафт потерянной души», представленный через потрясение окружающей действительности». [Там же: 101].

В пейзажных описаниях В. Борхерта синтезируются экспрессионистский драматизм и философская насыщенность, импрессионистская «поэтика мгновения» и свойственная реализму социальная детерминированность.

В малой прозе В. Борхерта гораздо реже, чем у Э.М. Ремарка встречается описание живой, нерукотворной природы. На первый план в его творчестве выходит **городской пейзаж**. Например, рассказ «Гамбург»¹⁷ (1946) является своеобразной одой, воспевающей родной город В. Борхерта. Структура урбанистического пейзажа определяется большим количеством лексических повторов и использованием приема каталогизации: «Гамбург, город: каменный лес из башен, фонарей и шестиэтажных домов. Каменный лес и камни его мостовой с поющим своим ритмом как по волшебству уподобляются лесной земле. <...> Город: родина, небо, возвращение –

¹⁷ Перевод Н. Ман

возлюбленная меж небом и адом, меж морем и морем. Мать меж лугов и отмелей, меж рекой и речушкой; ангел меж бодрствованием и сном, меж туманом и ветром – Гамбург!» [Борхерт, 1977: 115]. Под пером Борхерта Гамбург оживает, превращаясь в доисторического зверя, храпящего, сопящего («*raufend und schnaufend*»), – зверя «с глазами, мерцающими при лунном свете: трепетными, тлеющими фонарями» [Там же: 114] («*mit schimmernden Augen in Mondlicht: zittrigen, glimmernden Lampen*» [Borchert, 2007: 83]). Для изображения города автор использует сравнения. Гамбург уподобляется каменному лесу (который соотносится с «лесной землей»), возлюбленной, матери, ангелу. Писатель часто обращался к теме Родины, но в этой рассказе сужает ее до малой Родины, которая воспринимается как близкий человек.

Тему Гамбурга продолжает рассказ «Город»¹⁸ (1946). Он виден глазами путника, направляющего туда. Рассказ открывает описание железной дороги: «В свете луны они (рельсы – Е.Я.) блестели, как серебро. Но они очень холодные, думал путник, очень холодные. Слева, вдали, сверкнул одинокий огонек, хутор. И собака там была, долаявшаяся до хрипоты. Огонек и собака делали ночь ночью. А после путник опять остался один. Только ветер с долгими заунывными вздохами проносился мимо его ушей. А рельсы были испещрены пятнами: облака наплывали на луну <...> камушки потихоньку зашуршали под их ногами» [Борхерт, 1977: 112]. За спиной путника «взвыл паровоз тоской по родине» [Там же: 112].

Гамбург в одноименном рассказе предстает «светлым пятном» в ночной тьме. Мотив пути, возвращения является ведущим в рассказе, так как герой идет в родной город, который символизирует жизнь («Гамбург – это жизнь! Только там жизнь»), он возвращается домой: от войны, смерти – к возрождению, выходит из тьмы к свету.

¹⁸ Перевод Н. Ман

Образ вокзала, связанный с мотивом возвращения героя с войны, становится ключевым и в рассказе «Останься, жираф»¹⁹: «Он стоял на воющем сквозняке пустынного ночного перрона под грязной и безлунной стеклянной крышей вокзала. А по ночам пустынные вокзалы – это край света, вымерший, бессмысленный и пустой <...> Дуговые фонари, холодные и белые, безжалостно оголяли все кругом. Но за ними вырастала устрашающая тьма. Не было черноты более черной, чем тьма вокруг белых фонарей по ночному пустынного перрона» [Борхерт, 1977: 107–108]. Ночной вокзал ассоциируется с краем света, где нет ничего, кроме «устрашающей» тьмы («furchtbare Finsternis»). Тьма для солдата – это напоминаем об убийстве, как уже совершённом, так и о том, которое он совершит в будущем. Помогает раскрыть этот образ цветовая гамма: мрачные описания, упоминание тьмы и ее «удвоение»: «не было черноты более черной» («kein Schwarz war so schwarz» [Borchert, 2007: 74]).

В рассказе «Эльба»²⁰ (1946) через описание реки и городов, расположенных поблизости, выражена любовь к родным для писателя местам, к любимой Германии: «Слева Гамбург. Там, где густая дымка. Дымка от прорвы шумов, от людей, работы, от всего, чем полон Гамбург. Напротив Финкенвердер. Но Финкенвердер совсем маленький, ведь он там, за рекой. А “там” – это уже достаточно далеко. Справа еще осталось несколько домиков, кое-где даже улица, а не то просто канава. Отсюда уж и до Северного моря рукой подать» [Там же: 132]. Гамбург сравнивается с другим городом, Финкенвердером, и последний определяется как «маленький», даже чужой. Маркером границы выступает Эльба. Делается акцент на «вони» реки, но также отмечается, что для многих она пахнет родиной: «Эльба воняет. <...> Но те, что ее любят, что вдали от нее, те, что по ней тоскуют, говорят: она пахнет. Пахнет жизнью. Пахнет родиной на злополучном этом шарике. И Германией пахнет. И еще пахнет всей

¹⁹ Перевод Н. Ман

²⁰ Перевод Н. Ман

необъятностью мира» [Там же: 133] («Die stinkt. <...> Aber die sie lieben, die weit weg sind und sich sehnen, die sagen: Sie riecht. Nach Leben riecht sie. Nach Heimat hier auf der verlorenen Kugel. Nach Deutschland. Ach, und sie riecht nach Hamburg und nach der ganz grossen Welt» [Borchert, 2007: 109]). Река, разделяющая два города, вбирает в себя всю необъятность мира.

В. Борхерт не разделяет и любви Ремарка к идеальному пейзажу. Природа в его рассказах далека от идиллического спокойствия. **Бурный пейзаж** нарисован в рассказе «В мае, в мае куковала кукушка»²¹ (1947). Главной характеристикой природного описания является звуковой элемент, с помощью которого передается динамика действия («визгливый ветер», «поющий, звенящий дождь»): «Визгливый ветер и пахнувший землею дождь. Улица принадлежит нам. <...> Ее день под желтым солнцем. Ее поющий, звенящий дождь» [Борхерт, 1977: 193]. Н.Т. Рымарь, анализируя лирический язык произведений немецкого автора, отмечает, что центральным мотивом рассказов Борхерта является мотив отсутствия языка среди многоголосья окружающего мира: «Молчите о кукушечьем кукованье своего одинокого сердца, ибо нет рифмы на это, нет для этого метра: ни драма, ни ода, ни психологический роман не вместят кукованья кукушки, ни в одном словаре, ни в одной типографии не найдется вокабул или литер для твоей бессловесной ярости, для твоей боли, для твоей любовной тоски» [Там же: 192].

В рассказе «Стена»²² деталью бурного пейзажа является ветер, который обладает разрушительной силой: «В конце концов остается только ветер <...> в сравнении с его напевами, громоуханием, нашептыванием, грохотом и свистом все остальное – ничто <...> вечерний ветер взял ее (стену) в свои мягкие руки, она тихо качнулась и вздохнула <...> “Падай же!” – закричал ветер, и рывком схватил ее в свои молодые руки, и наклонил ее и прижался к ней, и приподнял ее чуть-чуть, и сломал <...> она, скрипя и визжа,

²¹ Перевод Н. Ман

²² Перевод О. Веденяпиной

грохнулась на улицу. Она убила пожилую женщину, и двух детей, и молодого человека, который только что вернулся домой с войны» [Там же: 242]. Большую роль играет олицетворение: ветер, выступая вершителем судеб, наделен речью, стена вздыхает и раздумывает о смысле своей жизни, жалеет людей, которых убила при падении.

Сезонный пейзаж. В рассказах В. Борхерта время года часто обозначено с помощью пейзажа. Преимущественно это описание зимы, что особенно характерно для рассказов, действие которых происходит в России. В. Борхерт во время Второй мировой войны служил на Восточном фронте. Для него Россия стала олицетворением холода, опасности и смерти. В рассказе «Снег, снег и снег»²³ (1947) действие происходит зимой: «Снег виснул на сучьях <...> снег лежал вышиною в метр. Снег меж черных стволов. Снег на черно-зеленых ветках. Застрявший в сучьях, осыпавший кусты, ватными хлопьями прилипший к черным стволам. Много, очень много снегу» [Там же: 139]. Для немецкого солдата непривычна такая погода, а ночной лес врага кажется устрашающим. Снег таит в себе опасность, так как он может заглушить звуки шагов противника: «И снег, в котором он стоял, делал опасность совсем неслышной. Очень далекой. А она, возможно, была уже за плечами. Снег ее замалчивал» [Там же: 139]. Снег олицетворяется и становится главным героем произведения.

Сезонный пейзаж занимает важное место в рассказе «Кошка замерзла в снегу»²⁴ (1947). Действие происходит в зимнюю ночь. Солдаты поджигают деревню, поэтому снег становится красным, и издалека видно это «красное пятно»: «За ними (солдатами – Е. Я.) в ночи расплылось красное пятно. Это было уродливое красное пятно. Пятно было деревней. А деревня горела. <...> Люди держали в руках чугуны, и детей, и одеяла. Кошки орали в кровавом снегу. А снег был красен от огня»; «временами снег, лунно-светлый снег вдруг розовел вдали» [Там же: 147]. Красный снег

²³ Перевод Н. Ман

²⁴ Перевод Н. Ман

символизирует бедствия войны. Зарево пожара становится маркером опасности и смерти. Важной деталью является цвет: «красный», «кровавый», «розовый», который отсылает к смерти, к «кошачьей кости», ставшей предметом для детской игры в почти выжженной деревне.

В рассказах «Иисус отказывается»²⁵ и «Снег, снег, снег» действие также происходит зимой, поэтому главными маркерами, характеризующими как художественное время и пространство, так и эмоциональное состояние героя, становятся снег, поглощающий звуки и таящий в себе смертельную опасность, холод, ледяной ветер, промерзшая земля, в которой невозможно вырыть достаточно глубокие могилы и пр.

3.2. Функциональная значимость пейзажных описаний в рассказах В. Борхерта

Хронотопическая функция. В малой прозе В. Борхерта пейзаж часто указывает на время и место действия. Например, в рассказе «Останься, Жираф» изображается ночной вокзал: «Он стоял на воющем сквозняке пустынного ночного перрона под грязной и безлунной стеклянной крышей вокзала. <...> Дуговые фонари, холодные и белые, безжалостно оголяли все кругом. Но за ними вырастала устрашающая тьма» [Борхерт, 1977: 107–108]; «Товарный поезд загорланил на путях. И внезапно замолк. Скупой свет от огонька последнего вагона медленно рассеялся впотьмах» [Там же: 108]. Вокзал связан с мотивом дороги. Герой как бы стоит на перепутье, где с одной стороны тьма – прошлое, связанное с воспоминаниями о фронте, с другой – тихая мирная жизнь, куда прибывает солдат. События не случайно происходят ночью, когда сгущается враждебная человеку «пугающая тьма». Именно ночью пробуждаются человеческие страхи. Героя, вернувшегося с войны, пугает «крик» паровоза, напоминая о фронте.

²⁵ Перевод Н. Ман

В рассказе «Вороны вечером летят домой»²⁶ повествуется о жизни нищих людей. Дается описание города, в частности набережной: «Они сидят на холодных каменных перилах моста и на обледенелой металлической решетке вдоль фиолетового смердящего канала. Сидят на обшарпанных, сбитых ступеньках подвальных лестниц, по краям мостовой, среди бумажных обрывков и осенней листвы и на грешных скамейках парка» [Там же: 86]. Во фрагменте отмечается, что действие происходит осенью. Наступают холода, а бездомным некуда пойти, кроме мостовой. С помощью эпитетов («холодные каменные перила», «обледенелая металлическая решетка», «сбитые ступеньки») создается атмосфера холода, безнадежности. Весь мир, в том числе и природа, враждебен бедным людям. «Вдруг появилась на горизонте откуда-то принесенная ветром стая ворон, крик и темное оперенье, полное чаяний ночи» [Там же: 89]. Один из героев с тоской говорит: «Воронам хорошо. Вороны вечером летят домой» [Там же: 90]. В рассказе бездомные сравниваются с воронами, автор называет их даже «вороньелицы», однако, в отличие от птиц, им некуда пойти.

Рассказ «Город» повествует о возвращении героя на родину, в Гамбург. Описывается железная дорога, по которой движется путник: «Только ветер с долгими заунывными вздохами проносился мимо его ушей. А рельсы были испещрены пятнами: облака наплывали на луну <...> камушки потихоньку зашуршали под их ногами. Стукались друг об дружку» [Там же: 112]; «Рельсы в свете луны блестели. На горизонте стояло светлое пятно: город» [Там же: 113]. Эта деталь является символичной. В рассказе не упоминается, откуда идет герой. Однако, учитывая тематику других рассказов и биографию писателя (весной 1945 года В. Борхерт попадает в плен, но ему удается сбежать. Домой он добирается пешком, пройдя несколько сотен километров), можно предположить, что он возвращается с войны. Ночь и тьма воплощают в себе все чужое, вражеское, далекое, а «светлое пятно» –

²⁶ Перевод Н. Ман

Родину и дом. Ранее упоминалось, что Гамбург в творчестве В. Борхерта связан с мечтой о возрождении и надеждой на светлое будущее. То есть герой, возвращаясь с фронта, воскресает, направляется к настоящей жизни, а не к выживанию в окопах. Дорога соотносится с надеждой на развитие, попыткой изменить жизнь в лучшую сторону.

Функция сюжетной мотивировки. В рассказе «Снег, снег и снег» функцию сюжетной мотивировки выполняет снег. Русская зима пугает немецкого солдата, ему не привычен такой суровый холод. Отмечается, что «было сорок два градуса мороза», даже пот, выступавший на лбу, замерзал. «Снег виснул на сучьях <...> снег лежал вышиною в метр. Снег меж черных стволов. Снег на черно-зеленых ветках. Застрявший в сучьях, осыпавший кусты, ватными хлопьями прилипший к черным стволам. Много, очень много снегу» [Там же: 139]. Снег опасен: он может заглушить звуки шагов противника и сделать нападение неожиданным: «И снег <...> делал опасность совсем неслышной. Очень далекой. А она, возможно, была уже за плечами. Снег ее замалчивал» [Там же: 139]. Вдруг послышался чей-то вздох, но автоматчик даже не мог понять, откуда идет звук, потому что снег утаивал опасность: «Послышался вздох. Слева. Впереди. Потом справа. Опять слева. И сразу же за спиной» [Там же: 139]. Объем снега рисуется с помощью лексических повторов.

Пейзаж в рассказе «Снег, снег и снег» выполняет и **психологическую функцию**, так как передает страх и напряжение героя, находящегося на посту. В рассказе мотивный комплекс образа России составляют снег, холод («Иногда надо стрелять <...> Чтобы автомат не замерз», [Там же: 139]) и тишина, которые символизируют для героя опасность и смерть. Физическое состояние солдата связано с холодом: «Пальцы коченеют, дрогнут» [Там же: 139]. Сугробы и холод вызывают у автоматчика ассоциации с рождеством, хотя был уже февраль, и он начинает петь «рождественские песни», чтобы отогнать страх и «эту вечную тишину» («diese ewige Stille»), «ужасную тишину» («furchtbare Stille»): «Рождественские песни в этом проклятом

русском лесу» («Weihnachtslieder in diesem verdammten russischen Wald» [Borchert, 2007: 202]).

В рассказе «Иисус отказывается» скрип снега у героя ассоциируется со скрипом трупов, которые «втискивают» в могилы, выкопанные не по размеру. Здесь мотив смерти сопрягается с мотивом холода. Главный герой рассказа – солдат, которого насмешливо прозвали Иисусом за его «мягкотелость», «юродивость», неспособность убивать. Иисус годен лишь на то, чтобы копать могилы для жертв газовых камер, причем он должен ложиться в каждую могилу, чтобы проверить, достаточно ли она широка. В промерзшей земле невозможно вырыть достаточно глубокие могилы, и Иисуса терзает мысль, что даже в смерти несчастные не обретут покоя: «могилы слишком малы. А люди иной раз совсем окостеневшие, согнутые в три погибели. И скрип стоит отчаянный, когда их втискивают в тесные могилы. Земля-то твердая, ледяная <...> не могу больше слышать этот скрип. Словно стекло давят» [Борхерт, 1977: 145] («die Graeber zu klein sind. Und die Leute sind manchmal so steif und krumm gefroren. Das knirscht dann so, wenn sie in die Engen Graeber geklemmt werden. Und die Erde ist so hart und eisig und unbequem. <...> Und ich, ich kann das Knirschen nicht mehr hoeren. Das ist ja, als wenn Glass zehrmahlen wird» [Borchert, 2007: 209]). Солдат отказывается участвовать в войне и уходит, но старается идти аккуратно, чтобы снег, который скрипит под ногами, не напоминал об окостеневших трупах: «Отвратительно скрипит снег, точь-в-точь как... ну точь-в-точь. Он высоко поднимал ноги и переступал, как птица, лишь бы не было этого скрипа» [Борхерт, 1977: 146] («Widerlich, der Schnee knirscht genau so, so ganz genau so. Er hob die Fuesse und stelzte wie ein Vogel durch den Schnee, nur um das Knirschen zu vermeiden» [Borchert, 2007: 210]).

Герой рассказа «Останься, жираф» вернулся с фронта. Его пугают обычные звуки повседневности, так как в каждом из них он слышит опасность, животный крик, который «рвет на части твое лицо, испещряет его промоинами, полными страха и опасности» [Борхерт, 1977: 108]. Например, в

момент близости с девушкой, солдата пугает ее стон. Причина его ухода из дома героини – гудок поезда, «неслыханный животный крик паровоза» [Там же: 109]. Этот «крик» становится голосом тьмы (упоминается в начале рассказа), которая напоминает солдату обо всех ужасах войны. Все пространство пропитано страхом и смертью: «переполненный страхом поезд», «побледневшая луна», звезды, расшатавшиеся от крика, «узкие мертвые» глаза окон. Любой звук становится для героя триггером, отсылает его к военному времени, поэтому он не может обрести покой в безопасном месте, дистанцируется от девушки, уходит в одиночестве в неизвестном направлении, оставив позади себя «одинокую каменную улицу».

Пейзаж как выражение авторской позиции. В. Борхерт придерживался антивоенной позиции. Его мировоззрение развивалось от пацифизма к активному антимилитаризму, поэтому писатель выражался более смело и открыто, чем Э.М. Ремарк: читал антинацистские стихотворения, написал пьесу-памфлет «Сыр» – пародию на Гитлера – и даже совершил «самострел» на фронте. Множество стихотворений, рассказов В. Борхерта посвящено теме «непреодоленного прошлого». Все его произведения пронизаны антивоенным пафосом.

В рассказе «Иисус отказывается» (1946) основной конфликт заключается в противостоянии хаосу войны христианской позиции солдата по прозвищу «Иисус». Его прозвали так потому, что у него «необыкновенно кроткий вид». Герой воплощает христианское начало, которое противопоставлено военному насилию. Иисус должен копать и проверять могилы. Его постоянно мучит мысль о том, что могилы очень короткие и недостаточно глубокие. Иисусу кажется, что мертвым солдатам в них будет неудобно. В повествовании большое внимание уделено пейзажу. Рассказ начинается с описания выкопанной могилы: «Он неудобно лежал в плоской могиле. Как всегда, могила была коротковата, и ему приходилось подгибать колени. Спиной он чувствовал невыносимый холод. <...> А земля кажется не по-земному холодной и непокорной в своем ледяном оцепенении, когда ты

неудобно лежишь в слишком плоской могиле. Неужто всю жизнь так лежать? Ах, где там, еще и всю смерть!» [Там же: 144] («Er lag unbequem in dem flachen Grab. Es war wie immer reichlich kurz geworden, so dass er die Knie krumm machen musste. Er fuehlte die eisige Kaelte im Ruecken. <...> Und die Erde war so unirdisch kalt und stoerrischin ihrer eisigen Erstarrung, dass man sehr unbequem in dem viel zu flachen Grab lag. Sollte man das ganze Leben so unbequem liegen? Ach nein, den ganzen Tod hindurch sogar!» [Borchert, 2007: 208]). Фразой о том, что в могилах лежать «еще и всю смерть» автор выражает мысль, что смерть – это навсегда; что многие сильные, здоровые солдаты, которые могли бы еще долго прожить, пали в бою и останутся в холодных плоских коротких могилах навечно. Поднимается тема «загубленного поколения». Поколения, которому и в смерти не суждено найти покоя, так как даже после захоронения погибшие будут лежать «согнутые в три погибели» в могилах, которые «слишком малы». «Могилы еще и слишком плоские. Весной кости везде повылезут из земли. Когда таять начнет» [Борхерт, 1977: 145] («Die Graeber sind doch auch viel zu flach. Im Fruehling kommen nachher ueberall die Knochen aus der Erde. Wenn es taut» [Borchert, 2007: 209]). Иисус понимает, что он больше не может копать могилы, измерять их собственным телом. Ему тяжело постоянно находиться среди трупов. Он осознает, что судьба соотечественников никого, кроме самого Иисуса, не беспокоит, никого не интересует, что станет с убитыми людьми. Поэтому герой бросает вызов этой системе и миру, который наполнен жестокостью, насилием. Отказавшись участвовать в войне, солдат идет против системы, поэтому у него нет будущего. Смысл рассказа заключается в том, что все происходящее – безумие. Такого не должно быть. Война приводит к расчеловечиванию. Отсутствует уважение и к жизни, и к смерти.

Протест против войны выражен также в рассказе «Кошка замерзла в снегу» (1947). В нем присутствуют две временные линии: военное время и мирное. Сначала описывается зима и пожар, устроенный двумя солдатами:

«Мужчины шли по улице ночью. Тихонько напевали. За ними в ночи расплылось красное пятно. Это было уродливое красное пятно. Пятно было деревней. А деревня горела. <...> Люди держали в руках чугуны, и детей, и одеяла. Кошки орали в кровавом снегу. А снег был красен от огня» [Борхерт, 1977: 147] («Maenner gingen nachts auf die Strasse. Sie sumnten. Hinter ihnen war ein roter Fleck in der Nacht. Es war ein haesslicher roter Fleck. Denn der Fleck war ein Dorf. Und das Dorf, das brannte. <...> Sie hatten Toepfe und Kinder und Dekken unter die Arme geklemmt. Katzen schrien im blutigen Schnee. Und der war vom Feuer so rot» [Borchert, 2007: 212]). Большое внимание уделяется именно цвету. В период войны красный цвет выступал маркером пожара поблизости. Для бывших солдат красный цвет символизирует бой и насилие. Даже в мирное время война живет в людях, прошедших ее: «Мужчины шли вечером по улице. Они напивали. И вдыхали запах груш. Не было войны. Мужчины не были солдатами. Но потом на небе появилось кроваво-красное пятно <...> один сказал: “Гляди-ка, солнце”. И опять они шли. Но уже не напевали. Потому что под цветущими грушами кричал розовый снег. И они так никогда и не забыли розоватого снега» [Борхерт, 1977: 147]. Мужчины, смотря на закат, переносятся в дни, когда они были солдатами и совершали ужасные вещи. «Кроваво-красное пятно» вызывает ассоциации с войной. Поэтому они и «больше не напивали», когда увидели солнце, скрывающееся за горизонт. Этот рассказ подходит под определение «ландшафт потерянной души», так как описания пожара доведены до гротеска – крики котов, молчание людей, ставших свидетелями поджога, и пение мужчин сливаются воедино.

Таким образом, пейзаж в рассказах В. Борхерта указывает на время и место действия, является двигателем сюжета, выражением авторской позиции, выполняет психологическую функцию.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3

В рассказах В. Борхерта были выделены следующие типы пейзажа: городской, бурный и сезонный. Наибольшее значение имеет городской пейзаж. Часто описывается Гамбург – малая родина писателя, которая олицетворяет собой светлое пространство, надежду, возрождение к жизни, так как образ города предстает в восприятии солдата, вернувшегося с войны. Через эту призму создается противопоставление «своего» и «чужого», мира и войны, света и тьмы.

В малой прозе В. Борхерта были определены следующие функции пейзажа: хромотопическая, психологическая, функция выражения авторской позиции и функция сюжетной мотивировки. Пейзаж в рассказах Борхерта полифункционален, но в первую очередь он является формой психологизма и формой авторского присутствия в тексте. Творчество для немецкого автора – это средство выразить собственный военный опыт и предостеречь читателей от повторения подобного в будущем. Во всех его произведениях действие происходит либо во время войны, либо сразу после нее; поведение и внутренне состояние героев также социально детерминировано. Яркая антимилитаристская направленность рассказов Борхерта обусловила и функциональную значимость пейзажных описаний. Не случайно в военных рассказах преобладает зимний пейзаж, имеющий негативную коннотацию (снег, ледяное безмолвие, холод, смерть). А для солдата, вернувшегося с войны природа уже ассоциируется не только со смертью, но и с воскрешением, началом новой жизни, исцелением и спасением. Амбивалентность восприятия природы находит выражение в антитезах. Военная тематика определила внимание автора к колоративам «белый» и «кроваво-красный», создающим пугающую атмосферу. Эмоциональная насыщенность, экспрессивность достигается путем широкого использования лексических повторов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В работе была предпринята попытка составить типологию пейзажа в рассказах Э.М. Ремарка и В. Борхерта и определить основные функции пейзажных зарисовок. Исходя из поставленной цели, можно сделать следующие выводы.

В литературоведческой традиции тема различения эпических форм является дискуссионной из-за отсутствия единых критериев, характерных для определенного литературного жанра. Большинство исследователей относит к малой прозе жанры рассказ и новелла. С точки зрения жанровой специфики произведения Э.М. Ремарка и В. Борхерта можно определить как рассказы, исходя из следующих критериев: фабульная составляющая ослаблена, преобладает описательность, большое внимание уделяется раскрытию характера и внутреннего состояния персонажей, присутствует ретроспекция.

В литературоведении сложился круг проблем, связанных с изучением пейзажа. В научной литературе сформулирован ряд определений пейзажа. В узком понимании пейзаж является описанием живой природы, в широком – описание любой местности без разделения природы на живую или мертвую. В Литературной энциклопедии терминов и понятий пейзаж трактуется как образ природного окружения человека, а также любое незамкнутое пространство. В данном исследовании применяется широкое понимание определения «пейзаж».

В литературоведении представлено несколько классификаций пейзажного описания. Многие исследователи (Т.Я. Гринфельд-Зингурс, В.А. Никольский, К.В. Пигарев, М.Н. Эпштейн) выделяют примерно схожие типы пейзажа: жанрово-стилевой, пейзаж как характеристика определенного состояния природы, фантастический или сверхъестественный. Однако из-за разных критериев отсутствует единая типология пейзажных описаний.

Пейзаж в тексте выступает как содержательный и композиционный элемент художественного целого. Он является полифункциональным. Классификацию функций пейзажа в художественном произведении предлагают многие ученые. Большая часть исследователей отмечает две тенденции в использовании пейзажа: природа как фон действия и как средство художественного освоения внутреннего мира героя. Исследователи также отмечают, что наличие природных описаний часто является формой авторского присутствия в тексте, служит средством выражения авторской позиции.

В рассказах Э.М. Ремарка и В. Борхерта можно выделить следующие виды пейзажа: в зависимости от статики или динамики (бурный и идеальный пейзажи); от места (городской и подводный); от времени года, когда разворачиваются действия (сезонный). В. Борхерт часто описывает Гамбург, (или же путь к нему), свою малую родину, которая олицетворяет мечту о возрождении и настоящую жизнь. В рассказах Э.М. Ремарка нет тенденции в описании определенной местности, однако часто присутствует фронтовой пейзаж.

Пейзаж в малой прозе Э.М. Ремарка и В. Борхерта служит для выражения антивоенной позиции автора, психологической характеристики героя, обозначения места и времени действия, является двигателем сюжета. В рассказах немецких писателей выделены несколько функций природного описания: хронотопическая, психологическая, функцию сюжетной мотивировки и выражения авторской позиции.

В рассказах обоих авторов можно выделить мотив безмолвия, тишины как символов смерти. Если у Э.М. Ремарка в самом названии рассказа присутствует эта тема («Безмолвие вокруг Вердена»), то в творчестве В. Борхерта таинственная, пугающая тишина дана в мотивах холода и снега («Снег, снег и снег»).

Для обоих авторов характерен синтез эпоса и лирики. Пейзаж становится катализатором для внутренних монологов героев, в которых раскрываются нравственно-философские темы.

В пейзажных зарисовках Э.М. Ремарка и В. Борхерта ярко выражено лирическое начало: природа предстает в восприятии главного героя рассказа. Особая экспрессивность языка достигается благодаря обилию разнообразных средств художественной выразительности: антитез, сравнений, олицетворений, метафор, эпитетов, лексических повторов.

Пейзаж в произведениях немецких писателей формирует восприятие России. И для Э.М. Ремарка («Борзая»), и для В. Борхерта («Снег, снег и снег», «Кошка замерзла в снегу») образ России создается через поэтику холода, отчужденности. Э.М. Ремарк представил образ России через описание борзой. В связи с тем что Ремарк во время Первой мировой войны воевал не на Восточном, а на Западном фронте, у него нет негативных коннотаций, связанных с Россией, поэтому мотивный комплекс образа России включает в себя стереотипы, присущие европейскому сознанию XIX – начала XX вв. (бескрайние просторы степей, загадка русской души, одиночество и отчужденность). В рассказах В. Борхерта, воевавшего в России, предстает зимняя природа, враждебная, таящая опасность, несущая смерть.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

Художественные тексты

1. Борхерт В. Избранное. М.: Художественная литература, 1977. 302 с.
2. Ремарк Э.М. От полудня до полуночи / пер. Е. Зись, Е. Михелевич, И. Шрайбер. М.: АСТ, 2021. 319 с.
3. Borchert W. Das Gesamtwerk. Rowohlt Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 2007. 577 p.
4. Remarque E.M. Der Feind: Erzählungen. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993. 74 p.

Научные источники

5. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. М.: Художественная литература, 1986. С. 122–290.
6. Белецкий А.И. Изображение живой и мертвой природы // Белецкий А.И. В мастерской художника слова. М.: Просвещение, 1964. С. 193–233.
7. Галанов Б.Е. Живопись словом. Портрет. Пейзаж. Вещь. М: Советский писатель, 1974. 343 с.
8. Гринфельд-Зингурс Т.Я. Чувство природы в творчестве М.М. Пришвина: автореф. ... дис. канд. филол. наук: 17.11.1992. Саратов, 1992. 194 с.
9. Дубинская Т.А. Актуализация концепта “NEBEL” – «ТУМАН» в системе стилистических приемов Э.М. Ремарка // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматичном и культурологическом аспектах / сб. ст. участников IV международной научной конференции (25–26 апреля 2008, Челябинск). Челябинск: ООО «Издательство РЕКПОЛ», 2008. Т.2. С. 96–99.
10. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М.: Флинта, Наука, 2000. 248 с.

11. Зеленцова С.В. Функции пейзажа в малой прозе И.А. Бунина (на материале произведений 1892-1916). Автореф. ... канд. филол. наук: 26.06.2013. Орел, 2013. 23 с.
12. Капинос Е.В. Малая художественная форма: семантическая концентрация, автоперсонажность, лиризм // Сибирский филологический журнал. 2013. №1. С. 5–9.
13. Крупчанов Л.М. Теория литературы: учебник. М.: Флинта, 2012. 360 с.
14. Кудрина М.В. Жанровая структура романа. М.: Флинта, 2003. 292 с.
15. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. Редкол.: Л.Г. Андреев, Н.И. Балашов, А.Г. Бочаров и др. М.: Сов. энциклопедия, 1987. 752 с.
16. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. 998 с.
17. Лысова О.Ю. Лингвистические особенности описательных фрагментов текста. Самара: Самарская гуманитарная акад. 2007. 139 с.
18. Матвеев М.А. Принципы формирования поэтики ранних произведений Э.М. Ремарка: автореф. ... канд. филол. наук: 21.06.2016. Иваново, 2016. 21 с.
19. Мелетинский Е. Историческая поэтика новеллы. М.: «Наука», 1990. 278 с.
20. Михеичева Е.А., Зеленцова С.В. Пейзаж как форма психологизма в ранних рассказах И.А. Бунина // Ученые записки Орловского государственного университета. 2012. № 2. С. 155-159.
21. Никольский В.А. Природа и человек в литературе XIX века (50–60-е годы). Калинин: Калининск.гос.университет, 1973. 226 с.
22. Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. М.: Наука, 1972. 125 с.

23. Платицына Н.И. Время как проблема сюжета в новелле В. Борхерта «Кухонные часы» // XII Державинские чтения (Институт филологии): Мат-лы науч. конф. преподавателей и аспирантов (февраль 2007 г.) / Отв. ред. И.Л. Потанина. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2006. С. 159–162.

24. Платицына Н.И. Художественное своеобразие конфликта «человек и война» в малой прозе В. Борхерта и Г. Бёлля // Художественное слово в пространстве культуры: Мат-лы юбилейной Междунар. науч. конф., посвящённой тридцатилетию кафедры зарубежной литературы / Отв. ред. проф. О.Ю. Анцыферова. Иваново: ИвГУ, 2007. С. 112–120.

25. Платицына Н.И. Человек и война в малой прозе Вольфганга Борхерта: автореф. ... канд. филол. наук: 19.03.2008. Тамбов, 2008. 24 с.

26. Платицына Н.И. Человек и мир природы в новеллах В. Борхерта // Весник Тамбовского университета. 2016. Т. 2. № 4. С. 62–66.

27. Поршнева А.С. Образ Парижа в романе Э.М. Ремарка «Небеса не знают любимчиков» // Альманах современной науки и образования. 2008. № 2. Ч. 2. С. 157–159.

28. Поршнева А.С. Образ провинциального города в романе Э.М. Ремарка «Чёрный обелиск» // Известия Уральского государственного университета. 2004. № 33. С. 112–121.

29. Поршнева А.С. Символика горы в романе Э.М. Ремарка «Небеса не знают любимчиков» // Взаимодействие литературы с другими видами искусства: XXI Пуришевские чтения: сб. ст. и материалов междунар. конф. М.: Изд-во МПГУ, 2009. 65 с.

30. Радаева Э.А. Ландшафты современного австрийского экспрессионизма (на примере произведений Э. Елинек и Т. Бернхарда) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2017. Т. 19 № 3. С. 101–105.

31. Ремарк Э.М. – Беседа с Фридрихом Люфтом. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aOzROBGLkpE&t=0s> (дата обращения: 06.04.2024).

32. Рымарь Н.Т. Проблема аутентичного слова: лирический язык прозы Вольфганга Борхерта // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. М.: ЯСК, 2004. Т. 1. С. 233–249.

33. Сапаров М.А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Под ред. Б.Ф. Егорова, Б.С. Мейлаха, М.А. Сапарова. Л.: Наука, 1974. С. 85–103.

34. Себина Е.Н. Пейзаж // Введение в литературоведение: учебное пособие. М.: Оникс, 2004. С. 251–259.

35. Тимофеев Л.И., Тураев С.В. Словарь литературоведческих терминов. М.: «Просвещение». 1974. 509 с.

36. Топер П. Экспрессионизм и XX век. Актуальность экспрессионизма // Энциклопедический словарь экспрессионизма. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 11–14.

37. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т.1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 512 с.

38. Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Н.Д. Тамарченко. М.: РГГУ, 2001. 467 с.

39. Томашевский Б.М. Теория литературы. Поэтика. Л.: Госиздат, 1925. 298 с.

40. Тынянов Ю.Н. Литературный факт. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 255–269.


41. Тюпа В.И. Аналитика художественного. М.: Лабиринт, 2001. 226 с.

42. Фрадкин И. Голос «немного поколения» // Борхерт В. Избранное / пер. с нем. М.: Худож. лит., 1977. С. 3–16.

43. Хализев В. Е. Теория литературы: учебник. М: Высшая школа, 2004. 405 с.
44. Храповицкая Г.Н. Природа в литературе и живописи немецкого романтизма // Вестник культурологии. 2008. № 1. С. 208–218.
45. Чернышевский Н.Г. Эстетика и литературная критика. Избранные статьи. М.; Л.: Госполитиздат, 1951. 544 с.
46. Шубин Э.А. Современный русский рассказ. Вопросы поэтики жанра. Л.: Наука, 1974.
47. Эйхенбаум Б. О. Генри и теория новеллы // Звезда. 1925. № 6 (12). [Электронный ресурс]. URL: https://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry_intro.html (дата обращения: 22.10.2023).
48. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. 303 с.

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра журналистики и литературоведения

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
 К.В. Анисимов

« 27 » июня 2024 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

45.03.01. Филология

ТИПОЛОГИЯ ПЕЙЗАЖА В МАЛОЙ ПРОЗЕ Э.М. РЕМАРКА
И В. БОРХЕРТА

Научный руководитель



канд. филол. наук, Т.С. Нипа

Выпускник



Е.Н. Янпавль

Нормоконтролер



канд. филол. наук, Я.В. Баженова

Красноярск 2024