

На наш взгляд, внимания требуют и так называемые «сквозные» термины, которые переводятся одинаково во всех текстах специальности данного подязыка. Например: *screen- groxom*; *fine- тонкий (материал)*; *coarse-грубый (материал)*.

В конечном счете, все это поможет обучающимся приобрести необходимые знания и навыки для успешной профессиональной деятельности.

#### Библиографический список

1. Долматовская Е.Ю. Методика обучения терминологии по специальности в неязыковом вузе (англ. яз). Дисс ... канд.филол. н., М. 1976.
2. Рещкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика –М.2004.

### СЮЖЕТНЫЙ КОМПЛЕКС ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ В РОМАНЕ ЛИОНА ФЕЙХТВАНГЕРА «ИЗГНАНИЕ»: ГАРРИ МАЙЗЕЛЬ И РАУЛЬ ДЕ ШАССЕФЬЕР<sup>1</sup>

*А.С. Поршнева*

*Екатеринбург*

*alice-porshneva@yandex.ru*

Лион Фейхтвангер известен в первую очередь как автор исторических романов [см.: Сучков 1969: 242; Апт 1979: 191]. Его книги о «немцах двадцатого века» [Апт 1979: 192] привлекают ощутимо меньше внимания со стороны исследователей. К числу произведений данной тематики относится трилогия «Зал ожидания», включающая романы «Успех», «Семья Опперман» и «Изгнание» и охватывающая период немецкой истории от возникновения национал-социалистического движения до середины 1930-х годов.

«Изгнание» – третий роман цикла – является единственным романом Фейхтвангера об эмигрантах из национал-социалистической Германии. Он рассматривается критиками в основном в рамках работ обзорного характера, посвященных романному творчеству Фейхтвангера в целом; при этом в поле их зрения попадают, прежде всего, содержательные стороны произведения, связанные с очевидными перекличками между

<sup>1</sup> Работа поддержана грантом Президента РФ для государственной поддержки молодых российских ученых № МК-1009.2012.6.

событиями и общей атмосферой романа и исторической обстановкой, нашедшей в нем свое отражение (нацистский режим в Германии, жизнь немецких эмигрантов в Париже) [см., например: Сучков 1969: 301-303; Рачинская 1965: 41]. Богатое символическое «измерение» романа, в отличие от его общественно-исторической проблематики, не становилось предметом изучения.

С нашей точки зрения, углубление понимания романа «Изгнание» возможно путем анализа некоторых важных моментов его поэтики – в первую очередь, сюжетной и пространственной организации. В настоящей статье мы обращаемся к сюжетному комплексу жертвоприношения, который – как было доказано нами ранее [Поршнева 2010] – присутствует и в романах других писателей-эмигрантов.

Жертвоприношение тесно связано с такой сюжетной категорией, как катарсис. Истоки этого понятия лежат в античной обрядности, где слово «катарсис» использовалось для обозначения жертвоприношения животного, которое наделялось значением искупительной жертвы. Этот обряд имеет охотничьи корни; «в последующий период начинает казаться, что животное-то и приносит это возрождение из смерти; и приносит его в актах смерти собственной, избавляя от нее весь коллектив (агнец, искупительная жертва)» [Фрейденберг 1997: 153]. Такого рода жертва, одной из вариаций которой являлся «козел отпущения», часто персонализировала прошедший год и в силу этого становилась ключевой фигурой различных ритуалов ежегодного обновления [Фрейденберг 1997: 154]. По О.М. Фрейденберг, именно из ритуально-мифологического комплекса ежегодного очищения мира от скверны впоследствии и вырастает катарсис древнегреческой трагедии [Фрейденберг 1997: 155] – приведение мира в порядок путем очищения его от совершенного героем преступления или ошибки.

Если в архаической картине мира идея катарсиса связана с календарным циклом и ежегодным обновлением мира, то в структуре древнегреческой трагедии катарсис (подробно изученный в этом качестве Аристотелем [Аристотель 1957]) становится событием однократным, а сюжетное движение приобретает линейный характер.

Аристотелевский теоретический конструкт «катарсис» был впоследствии востребован рядом исследователей, вследствие чего появился ряд терминов, несущих в большей или меньшей степени ту же смысловую нагрузку. Сюжетная схема древнегреческой трагедии, рассмотренная

Аристотелем в его «Поэтике», была выявлена рядом позднейших исследователей и на материале ряда нетрагических и даже недраматических жанров, в которых также была обнаружена «симметричная» компенсация нарушений миропорядка по мере разворачивания сюжета. Это позволяет установить терминологическую синонимию между аристотелевским понятием «катарсис» и его аналогами в позднейших трудах (В.Я. Пропп, А.Ж. Греймас, Р. Барт, К. Бремон, С.Н. Бройтман, В.Е. Хализев и др.). Так, приход мира в состояние хаоса и дисгармонии описывается исследователями как «нехватка», «недостача» [Пропп 2001], «расторжение договора» [Греймас 2004: 283], «нарушение установленного порядка», «нарушение равновесия» [Тамарченко, Тюпа, Бройтман 2004б: 193], «коллизия» [Тамарченко, Тюпа, Бройтман 2004а: 193], «отклонение от нормы», «нарушение», «потеря». Симметричный этому событийный комплекс задается такими понятиями, как «катарсис», «ликвидация нехватки (недостачи)» [Пропп 2001: 26-61; Греймас 2004: 298], «гуманизация мира» [Греймас 2004: 307], «оправдание мира» [Греймас 2004: 307], «компенсация», «восстановление договора» [Греймас 2004: 283], «устранение нарушения», «обретение», «медиация» [Хализев 2000: 219].

Жертвоприношение, с которым катарсис изначально тесно связан, является важнейшим элементом «компенсирующего» сюжетного комплекса – когда «конфликты ...по ходу изображаемых событий возникают, обостряются и как-то разрешаются – преодолеваются и себя исчерпывают» [Хализев 2000: 219]. Именно так организована сюжетная линия двух персонажей романа «Изгнание» – Гарри Майзеля и Рауля де Шасефьера.

Сюжетные линии Гарри и Рауля на протяжении большей части романа развиваются независимо друг от друга и только в последней его книге связываются в единое целое. Гарри Майзель, 19-летний эмигрант из Германии, живет в эмигрантском бараке и занимается литературным творчеством – особую роль в сюжете романа играет сборник его рассказов «Сонет 6б». Гарри принимает предложение своего дальнего родственника из Америки переехать в Огайо и работать у него на фабрике резиновых изделий. Получив почтовый перевод на значительную сумму и билет до Огайо, Гарри вместе со своим соседом по бараку, поэтом Оскаром Чернигом, посещает за вечер несколько питейных заведений, в последнем из которых его убивают.

США, куда намерен навсегда уехать Гарри, являются для него качественно другим пространством. Когда Черниг спрашивает, «что он ожидал от Акрона, Огайо, другого, нежели то, что есть здесь»<sup>1</sup> [Feuchtwanger 1976: 378], Гарри объясняет свою позицию следующим образом: ««Нужно ли продолжать жить в той части света, которая настолько серьезно воспринимает какого-то господина Гитлера?» – «Но, бога ради, – рассердился Черниг, – что вы ожидаете от Америки? Там принимают всерьез какие-нибудь другие безобразия. Или вы ждете чего-то другого?» – «Я абсолютно ничего другого не жду, – дружелобно и равнодушно ответил Гарри Майзель. Напротив, я ожидаю, что Америка полностью лишена души. Я нахожу, что так лучше, чем эта Европа, в которой еще живет остаток души»» [Feuchtwanger 1976: 378]. Переезд в Америку воспринимается Гарри как перемещение в качественно другое пространство и сопряжен с полным отказом от прежнего образа жизни (убогий барак) и прежних ценностей (литературное творчество), свой отказ от литературы он сравнивает с аналогичным жестом Артюра Рембо [см.: Feuchtwanger 1976: 613].

Гарри, планируя провести свой последний вечер в Европе указанным образом, придает ему рубежное значение: «Такая «бомба» была хорошим способом попрощаться с Европой и своим прошлым» [Feuchtwanger 1976: 379-380]. Он осознанно тратит все полученные из Огайо деньги и остается с «голым билетом в Америку» [Feuchtwanger 1976: 381], а свои рукописи оставляет в бараке, «высокомерным жестом указывая на свой матрац: «Там внутри лежат остатки моего собрания сочинений»» [Feuchtwanger 1976: 380]. Для Гарри «остатки собрания сочинений» и деньги, полученные от родственника, являются жертвой, которую он приносит во имя новой жизни в Америке.

Однако после смерти Гарри Оскар Черниг в своих размышлениях приходит к выводу, что смысл его поведения в последний вечер сводился к желанию расстаться не только с деньгами и сочинениями, но и с жизнью: «Гарри Майзель, и только это было существенным, мечтал покинуть этот мир подлости, он хотел попасть дальше, нежели в Америку, он томился по гибели. «Устал я жить и мир оставить рад». Это было его собственное желание – погибнуть, он разрушил себя сам, и он был прав в том, что не хотел дальше жить в этом бездыханном мире» [Feuchtwanger 1976: 383]. Это желание смерти побуждает Гарри принести в жертву не только деньги и сочинения, но и себя самого.

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод мой – А.П.

Смерть Гарри и сопутствующие ей события оформляются рядом символических деталей. Во-первых, его желание умереть описывается словами «*Er hat sich nach dem Untergang gesehnt*» [Feuchtwanger 1976: 383]; упомянутый здесь *Untergang* – это не только ‘гибель’, но и ‘нисхождение’. Выбор слова *Untergang* в данном контексте сигнализирует, что герой хотел не просто умереть, а спуститься в нижний космос, сойти вниз к подземным богам. Во-вторых, символична внешность убийцы Гарри, которая задается следующими характеристиками:

- *ein Kleiner, Hinkender* ‘маленький, хромой’ [Feuchtwanger 1976: 381];
- *mit einem eckigen, leichenhaften Gesicht und einer schmetternden Stimme* ‘с угловатым, как у покойника лицом и звучным голосом’ [Feuchtwanger 1976: 381];
- *der Klumpfußige* ‘косолапый’ [Feuchtwanger 1976: 382];
- *der Kalkgesichtige, der Klumpfuß* ‘с известковым лицом, косолапый’ [Feuchtwanger 1976: 382];
- *der Kalkige* ‘известкового цвета’ [Feuchtwanger 1976: 382];
- *das Leichengesicht* ‘лицо покойника’ [Feuchtwanger 1976: 382].

Убийца Гарри Майзеля обладает, таким образом, двумя главными чертами: очень бледным лицом, напоминающим лицо мертвеца, и дефектом походки. «Символически негативный аспект» белого (в тексте Фейхтвангера – «известкового») цвета связан с тем, что «призраки во многих культурах представляются в виде белых фигур ...соответственно как нечто обратное тени [Бидерманн 1996: 26]. Что касается неоднократно упомянутой «косолапости» убийцы, то в мифе различные трудности при ходьбе свидетельствуют о хтоническом происхождении их обладателя: «В мифологии часто бывает, что люди, порожденные землей, выступают в момент своего появления как неспособные ходить или хромающие» [Леви-Стросс 1970: 157]. Убийца Гарри на символическом языке – существо из земли, призрак из подземного мира, и ряд деталей в его образе сигнализирует о том, что он явился забрать туда самого Гарри. При этом поведение последнего свидетельствует о том, что он ждал и хотел подобного исхода, желая принести себя в жертву подземным богам.

Это жертвоприношение наполняется смыслом в рамках сюжетной линии другого героя – Рауля де Шассефьера, сына француженки с еврейскими корнями Леа и парижского редактора национал-социалистической газеты «Вестдойче Цайтунг». Рауль получает в подарок на

18-летие опубликованный посмертно сборник рассказов Гарри Майзеля, который кардинальным образом меняет его жизнь: «Сейчас он знал, что ему нужно делать, что было смыслом его жизни. Его предназначение ясно стояло перед ним. Какое счастье, что судьба оторвала его от этих мелких, отвратительных занятий политикой. Какое счастье, что его отношения с месье Визенером привели к тому, что он послал ему книги. Какое счастье, что он принялся за книги прямо сейчас; потому что так он на день или на два, или даже на неделю раньше, чем мог бы, взялся за чтение этой ценной книги, которая задала направление его будущей жизни» [Feuchtwanger 1976: 494]. Под впечатлением от рассказов Майзеля Рауль решает посвятить себя литературному творчеству и воспринимает это как начало принципиально нового этапа своей жизни, открытие своего «предназначения». Прочитав первый рассказ Рауля «Волк», его мать Леа де Шассефьер признает наличие у него литературного таланта: ««Мне жаль, мной мальчик, ... что вещи и люди кажутся тебе такими безрадостными и пустыми. Действительно ли так ужасен мир, в котором ты живешь?» – «Да, это так. ... Но ты не должна спрашивать так. Тебе следовало бы лучше сказать, хорошо ли я изобразил этот мой мир». – «Да, тебе это удалось»» [Feuchtwanger 1976: 614].

Приняв решение посвятить себя литературе, Рауль регулярно встречается с Чернигом и, работая над своими текстами, прислушивается к его рекомендациям. Черниг воспринимает его следующим образом: «Чем больше времени он проводил с Раулем, тем больше тот напоминал ему Гарри Майзеля, он вновь обнаруживал в нем тот эстетизирующий нигилизм, который привлекал его в покойном. <...> С одновременно горьким и сладким чувством Черниг внутренне констатировал, что в них [в нем и Рауле] покойный расщеплялся на две части. Сегодняшний Черниг был продолжателем его томления в духе Рембо, стремления жадно хватать жизнь, а в этом его новом молодом друге продолжал жить другой Гарри – зараженный снобизмом, нигилистический художник» [Feuchtwanger 1976: 612-613]. Черниг, увидевший в Рауле Гарри Майзеля, совершает символический жест: он ведет Рауля в те места, которые в последний раз посетил вместе с Гарри [Feuchtwanger 1976: 612-613], и «разговаривал сейчас с Раулем в том же то насмешливом, то восхищенном тоне, как раньше говорил с покойным» [Feuchtwanger 1976: 612]. Смерть Гарри, таким образом, завершается его «воскресением» в Рауле де Шассефьере и его литературной деятельности.

Гибель, к которой Гарри осознанно стремится, происходит вскоре после написания его главного произведения – сборника рассказов «Совет 66» – и отказа от литературы; выполнив тем самым свою миссию, он приносит себя в жертву ради рождения нового одаренного литератора и символически «воскресает» в нем (подобно прообразу фольклорного героя – человеку, проходящему обряд посвящения, который «якобы шел на смерть и был вполне убежден, что он умер и воскрес» [Пропп 2002: 40]). «Воскресение» Гарри подтверждается рядом символических деталей, в числе которых – и улавливаемое Чернигом внешнее сходство его и Рауля, и «проигрывание» с последним ситуаций общения с покойным Гарри, и манера Чернига говорить с Раулем так, как он говорил с Гарри. Рауль становится преемником и наследником Майзеля и в смысле литературного творчества, и в смысле места в жизни Чернига. В рождении Рауля как литератора заключен смысл жертвоприношения Гарри; сюжетная линия Гарри и Рауля построена по традиционной «компенсирующей» сюжетной схеме, в рамках которой возникающая «нехватка» симметрично компенсируется на этапе ее ликвидации.

Нужно отметить, что в романе встречается и другие обоснования смерти Гарри Майзеля. В частности, Черниг рассуждает так: «Не известковое лицо погубило Гарри, а то, что за ним стояло: то подлое, то вульгарное, которое по природе своей ненавидит одаренное. Никто не знал это лучше, чем сам Гарри. Он всегда говорил о коварстве и ненависти слабо одаренных душевно по отношению к одаренным. Именно эта ненависть бездарных погубила Гарри» [Feuchtwanger 1976: 382-383]. Здесь Черниг использует то же самое противопоставление «бездарных» и «одаренных», с помощью которого эмигранты – в том числе сам Гарри – описывают свою оппозиционность нацистам: «Восхождение наци – не что иное, как удавшееся восстание бездарных против одаренных» [Feuchtwanger 1976: 283]. В таком контексте смерть Гарри оказывается прямым следствием экспансии темного мира – мира «бездарных», сосредоточенного в границах Третьего Рейха.

Ганс Траутвайн видит причины гибели Майзеля в другом. Он «думал о Гарри Майзеле, который, несмотря на свою силу и талант, погиб, потому что не смог решиться присоединиться к целому» [Feuchtwanger 1976: 441]. В основе такой версии причины смерти Гарри лежат симпатии героя к коллективистской идеологии и Советскому Союзу – государству, которое эту идеологию культивировало. Принято считать, что в

романе «Изгнание» именно Ганс Траутвайн – наделенный, подобно самому Фейхтвангеру, симпатиями по адресу Советского Союза и существующего там политического строя, – является выразителем авторских взглядов [см., например: Сучков 1969: 303]. Соответственно, выраженная в словах Ганса авторская точка зрения на причины гибели Гарри не поддерживается символическим наполнением эпизода его смерти. В реплике героя, чьи слова можно считать аналогом прямого авторского слова, объявляется, что Гарри погиб из-за несформированности коллективистского сознания, непонимания необходимости «присоединиться к целому»; символическая же образность придает его смерти статус жертвоприношения.

Линия Гарри Майзеля и Рауля де Шассефьера – не единственный сюжет в романе, который обретает катарсическое завершение благодаря жертвоприношению: по схожим принципам выстраиваются сюжетные линии центральных персонажей романа – Анны и Зеппа Траутвайн, журналиста Фридриха Беньямина. Концентрация большинства таких переломных событий в Париже дает основание предполагать, что в пространственной структуре романа он имеет статус «хронотопа перелома», или «порогового» (термин М.М. Бахтина) [Бахтин 1986: 280], в котором происходят кардинальные перемены и который носит вследствие этого рубежный характер для большинства героев. Анализ сюжетной организации романа «Изгнание», таким образом, неразрывно связан с анализом его художественного пространства, с идеей рубежа и границы (между Европой и Америкой, эмигрантским и не-эмигрантским миром, смертью и жизнью) – одной из ключевых для пространства эмигрантского романа.

#### Библиографический список

1. *Апт С.* Послеслоие / С. Апт // Хильшер Э. Поэтические картины мира. – М., 1979. – С. 190-194.
2. *Аристотель.* Об искусстве поэзии / Аристотель ; пер. В.Г. Аппельрот // Аристотель. Поэтика. – М., 1957. – С. 37-138.
3. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 121-290.
4. *Бидерманн Г.* Белый (цвет) / Г. Бидерманн // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М., 1996. – С. 26.
5. *Греймас А.Ж.* В поисках трансформационных моделей / А.Ж. Греймас // Греймас А.Ж. Структурная семантика: поиск метода. – М., 2004. – С. 278-319.



6. *Леви-Стросс К.* Структура мифов / Клод Леви-Стросс // Вопросы философии. – 1970. – № 7. – С. 153-164.
7. *Поршнева А.С.* «Катарсис» в сюжетно-пространственной организации романа Э.М. Ремарка «Возлюби ближнего своего» / А.С. Поршнева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2010. – Вып. 4 (10). – С. 165-172.
8. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2002. – 336 с.
9. *Пропп В.Я.* Морфология волшебной сказки / В.Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2001. – 144 с.
10. *Рачинская Н.Н.* Лион Фейхтвангер / Н.Н. Рачинская. – М. : Высшая школа, 1965. – 86 с.
11. *Сучков Б.Л.* Лион Фейхтвангер / Б.Л. Сучков // Сучков Б.Л. Лики времени. – М., 1969. – С. 241-334.
12. *Тамарченко Н.Д.* Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М. : Академия, 2004а. – 511 с.
13. *Тамарченко Н.Д.* Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – Т. 2 : Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М. : Академия, 2004б. – 360 с.
14. *Фрэйденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрэйденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
15. *Хализев В.Е.* Теория литературы / В.Е. Хализев. – Изд. 2-е. – М. : Высш. шк., 2000. – 398 с.
16. *Feuchtwanger L.* Exil / Lion Feuchtwanger. – Berlin : Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1976. – 794 S.

## РОЛЬ МЕТАТЕКСТА ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЙ ДЕФИНИЦИИ В ПРОЦЕССЕ НАУЧНОЙ КОММУНИКАЦИИ

*Шилова Е.В.*  
г. Екатеринбург

В понятие «коммуникация в науке» включается широкий спектр различных видов профессионального общения, воплощение знания в языковую форму и его представление научному сообществу [Чернявская 2011]. Основу научной коммуникации составляет профессиональное общение ее участников. Одним из важнейших компонентов структуры научной коммуникации, рассматриваемой с точки зрения видов и характера контактов между участниками коммуникационного процесса, является научный текст. В научном тексте получают отражение сам