

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования

«НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. Н. А. ДОБРОЛЮБОВА»

ШВЕЙЦАРСКИЕ ТЕТРАДИ

Выпуск 12

Нижний Новгород
2022

Печатается по решению редакционно-издательского совета НГЛУ.

УДК 821 (494)

ББК 83.3 (4 Ш)

Ш 346

Швейцарские тетради. Выпуск 12. – Н. Новгород: НГЛУ, 2022. – 98 с.

ISSN 2587-8069

Данный выпуск посвящен нескольким значимым событиям научной жизни НГЛУ им. Н. А. Добролюбова. В 12-ом выпуске «Швейцарских тетрадей» собраны статьи молодых учёных, принимавших участие в таких конференциях и научных семинарах как «Свобода и отчуждение» (20-22 ноября 2021 г.), «Литература в глобальном мире: поэтика, компаративистика, имгология. Комическое в литературе и искусстве» (13-15 мая 2022 г.), «Международный научно-практический семинар „Формирование профессиональных навыков будущего переводчика“» (15 марта 2022 г.). Такая научная практика представляется редкостью сборника интересной и продуктивной для развития творческого потенциала начинающих исследователей.

Редакционная коллегия

Редакторы: **Томас Гроб**, доктор филологических наук, проректор Базельского Университета (Базель, Швейцария); **Светлана Николаевна Аверкина**, доктор филологических наук, профессор НГЛУ, руководитель НОЦ «Центр немецкого языка и культуры Германии, Австрии и Швейцарии»

Технический редактор: **Александра Александровна Логинова**, лаборант-исследователь НОЦ «Центр немецкого языка и культуры Германии, Австрии и Швейцарии»

Члены редакционной коллегии: **Святослав Игоревич Городецкий**, доктор филологических наук, Литературный Институт им. М. Горького (Москва, Россия); **Светлана Борисовна Королева**, доктор филологических наук, профессор НГЛУ, Международная научно-исследовательская лаборатория «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации»; **Барбара Лаххайн**, почетный профессор НГЛУ, председатель Общества германо-российских встреч (Эссен, Германия); **Наталья Викторовна Морженкова**, доктор филологических наук, профессор РГГУ (Москва, Россия); **Хайке Шписс**, доктор филологических наук, Музей Гете (Дюссельдорф, Германия); **Андреас Тунсек**, доктор филологических наук, профессор Университета им. Г. Гейне (Дюссельдорф, Германия); **Сергей Матвеевич Фомин**, кандидат филологических наук, доцент НГЛУ

Рецензенты: **Тобиас Привителли**, доктор политических наук, Заместитель Посла Швейцарии в России; **Келсалл Малколм**, доктор филологических наук, заслуженный профессор Кардиффского Университета (Кардифф, Великобритания); **Фолькмар Хансен**, доктор филологических наук, профессор Университета им. Г. Гейне (Дюссельдорф, Германия); **Рафаела Божич**, доктор филологических наук, профессор Задарского Университета (Задар, Хорватия)



Published by the decision of the Editorial Board of LUNN.

УДК 821 (494)
ББК 83.3 (4 III)
III 346

Swiss notebooks. Issue 12. – Nizhny Novgorod: LUNN, 2022. – 98 p.
ISSN 2587-8069

The issue is dedicated to several significant events in the scientific life of the LUNN. The 12th issue of Swiss Notebooks contains the articles by young scientists who participated in such conferences and scientific seminars as *Freedom and Alienation* (November 20-22, 2021), *Literature in the Global World: Poetics, Comparative Studies, imngology. Comic in literature and art* (May 13-15, 2022), International scientific and practical seminar *Formation of professional skills of a future translator* (March 15, 2022). Such scientific practice seems to the editorial board interesting and productive for the development of the creative potential of novice researchers.

Editorial Board

Redactors: **Dr Thomas Grob**, Doctor of Philology, Vize-Rector of Basel University (Basel, Switzerland); **Dr Svetlana Averkina**, Doctor of Philology, Professor of LUNN, «Center of German language and culture of Germany, Austria, Switzerland»

Technical Redactor: **Alexandra Loginova**, Junior Researcher of «Center of German language and culture of Germany, Austria, Switzerland»

Members of Editorial Board: **Dr Svytoslav Gorodezky**, Doctor of Philology, Maxim Gorky Literature Institute (Moscow, Russia); **Dr Svetlana Koroleva**, Doctor of Philology, Professor of LUNN, The International Research Laboratory of Basic and Applied Aspects of Cultural Identification (Nizhny Novgorod, Russia); **Barbara Lachhein**, Honorary Professor of LUNN, «Society of German-Russian Relationship: Essen-Nizhny Novgorod» (Essen, Germany); **Dr Natalia Morzhenkova**, Doctor of Philology, Professor of Russian State University for Humanities (Moscow, Russia); **Dr Heike Spiess**, Doctor of Philology, the cultural Department in Goethe-Museum (Düsseldorf, Germany); **Dr Andreas Turnsek**, Doctor of Philology, Professor of Heinrich-Heine-University (Düsseldorf, Germany); **Dr Sergey Fomin**, Doctor of Philology, Professor of LUNN

Reviewers: **Dr Tobias Privitelli**, Doctor of Politology, Deputy Ambassador of Switzerland to Russia; **Dr Kelsall Malcolm**, Doctor of Philology, Professor Emeritus of Cardiff University (Cardiff, the UK); **Dr Volkmar Hansen**, Doctor of Philology, Professor of Heinrich-Heine-University (Düsseldorf, Germany); **Dr Rafaela Božić**, Doctor of Philology, Professor of University of Zadar (Zadar, Croatia)



© LUNN, 2022

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Ж. В. Никонова</i> Приветственное слово	8
<i>А. А. Гунькина, Т. П. Смирнова</i> Уникальные женские биографии: Ангелика Кауфман	10
<i>Д. М. Живалевский</i> Явление биографии автора в эссе «Математический человек» Роберта Музиля	18
<i>В. И. Калинин</i> Цветовая символика в эстетике прерафаэлитов: образ Офелии в живописи, кинематографе и литературе	22
<i>А. А. Коробейникова, А. А. Мелик-Саргсян, П. А. Савельева, Т. П. Смирнова</i> Тематический диапазон литературных произведений немецкоязычных писателей-мигрантов	30
<i>А. А. Коробейникова, А. А. Мелик-Саргсян, П. А. Савельева, Т. П. Смирнова</i> Транскультурная немецкоязычная литература: эмансипация немецкого литературного канона	34
<i>Л. В. Николаева-Кейльман</i> История средневекового театра: возникновение и развитие мистерии фарсов	46
<i>Л. В. Николаева-Кейльман</i> Репрезентация экзистенциального героя в немецких народных сказках	52
<i>Е. А. Сакулина, Е. И. Лебедева</i> Проблема репрезентации художественных концептов в литературном тексте (на материале концепта «отчуждение» в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер: история одного убийцы»)	58
<i>Т. П. Смирнова</i> П. А. Столыпин и «Великая Россия»	66

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОГО СЕМИНАРА «ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ НАВЫКОВ БУДУЩЕГО ПЕРЕВОДАЧИКА»

<i>А. М. Антонова, К. С. Бокова</i> Сопоставительный анализ переводов стихотворения И. В. фон Гёте <i>Über allen Gipfeln</i>	73
--	----

<i>Н. В. Березина, Э. Д. Шилова</i> Сопоставительный анализ баллады Ф. Шиллера <i>Kraniche des Ibikus</i> и ее перевода В. А. Жуковским	81
<i>Д. А. Киселев, Ю. О. Козлов</i> Король ольх: анализ образов в балладах «Лесной царь» Жуковского и <i>Erlkönig</i> Гёте	86
<i>А. О. Медведева, К. А. Полетаева, П. А. Виноградова</i> Балада Фридриха Шиллера «Перчатка» в переводе М. Ю. Лермонтова	90
<i>Г. К. Погоррелко</i> Художественный перевод и анализ баллады «Корифская невеста» Иоганна Вольфганга Гёте с немецкого языка.....	95

CONTENTS

Zh. V. Nikonova Welcoming Address..... 8

A. A. Gunkina, T. P. Smirnova Unique Female Biographies: Angelika Kaufman..... 10

D. M. Zhivalevsky Phenomenon of the Author's Biography in the Essay *The Mathematical Man* by Robert Musil..... 18

V. I. Kalinkina Colour Symbolism in Pre-Raphaelite Aesthetics: The Image of Ophelia in Painting, Film and Literature22

A. A. Korobeynikova, A. A. Melik-Sargsyan, P. A. Saveleva, T. P. Smirnova Thematic Range of Literary Works by German-Language Migrant Writers 30

A. A. Korobeynikova, A. A. Melik-Sargsyan, P. A. Saveleva, T. P. Smirnova Transcultural German-Language Literature: Emancipation of the German Literary Canon 34

L. V. Nikolaeva-Keilman The History of Medieval Theater: The Origin and Development of Mysteries and Farces 46

L. V. Nikolaeva-Keilman Representation of the Existential Hero in German Folktales 52

E. A. Sakulina, E. I. Lebedeva The Problem of Representation of Artistic Concepts in a Literary Text (Based on the Concept of «Alienation» in Patrick Suskind's novel *The Perfumer: The Story of a Murderer*) 58

T. P. Smirnova P. A. Stolypin and «the Great Russia»..... 66

MATERIALS OF THE INTERDISCIPLINARY SCIENTIFIC AND PRACTICAL SEMINAR «FORMATION OF PROFESSIONAL SKILLS OF THE FUTURE TRANSLATOR»

A. M. Antonova, K. S. Bokova Comparative Analysis of Translations of J. W. von Goethe's Poem *Über allen Gipfeln* 73

N. V. Berezena, E. D. Shilova Comparative Analysis of F. Schiller's ballad *Kraniche des Ibikus* and its Translation by V. A. Zhukovsky . 81

- D. A. Kiselev, Yu. O. Koslov** Erlkönig: Analysis of Images in the Ballads *The Forest Tsar* by Zhukovsky and *Erlkönig* by Goethe..... 86
- A. O. Medvedeva, K. A. Poletaeva, P. A. Vinogradova** Friedrich Schiller's Balad *Der Handschuh* Translated by M. Yu. Lermontov... 90
- G. K. Pogorrelko** Literary Translation and Analysis of the Ballad *The Bride of Corinth* by Johann Wolfgang von Goethe from German 95

*Ректор НГЛУ
Жанна Викторовна Никонова*



ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО

Дорогие читатели!

В 2022 году исполнилось ровно 10 лет с момента основания издания «Швейцарские тетради». Первые годы все статьи были посвящены исключительно швейцарской литературе и культуре, с ее языковым разнообразием, национальной спецификой, гельветическому лингвистическому пласту. Позднее в сборнике стали появляться статьи, на прямую не связанные со Швейцарией, но тематически интересные в контексте общеевропейского пространства. И вот уже второй раз редколегия журнала принимает решение о публикации *Спецвыпуска* со статьями молодых талантливых ученых. Некоторые работы написаны совместно с научными руководителями, некоторые выполнены самостоятельно, что особенно отрадно.

Все представленные работы были отмечены как лучшие в серии научных мероприятий, проходивших в НГЛУ в 2021-2022 гг. Это были серьезные мероприятия, которые собрали ученых из разных стран и из разных университетов России. Однако по сложившейся уже давно традиции в рамках этих научных событий всегда работали секции молодых исследователей, которые планируют связать свою жизнь с наукой.

В 12 номере «Швейцарских тетрадей» собраны лучшие статьи молодых учёных, принимавших участие в таких значимых для отечественной науки конференциях и научных семинарах как «Свобода и отчуждение» (20-22 ноября 2021 г.), «Литература в глобальном мире: поэтика, компаративистика, имгология. Комическое в литературе и искусстве» (13-15 мая 2022 г.), «Международный научно-практический семинар „Формирование профессиональных навыков будущего переводчика“» (15 марта 2022 г.).

Хотелось бы поддержать молодых ученых НГЛУ и пожелать им успехов в достижении своих научных целей.

УДК 75(494)«17/18»

УНИКАЛЬНЫЕ ЖЕНСКИЕ БИОГРАФИИ: АНГЕЛИКА КАУФМАН

А. А. Гунькина, Т. П. Смирнова

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

Жизнь и творчество европейски известной художницы А. Кауфман рассматривается в статье как пример уникальной женской биографии, исключительной в контексте так называемого «женского вопроса» и преодоления стереотипов патриархальности о назначении женщины. В статье использованы архивные материалы музея Форарльберг (Австрия) (*das Vorarlberg museum*).

Ключевые слова: Анжелика Кауфман, И. И. Кауфман, Королевская Академия художеств, Шварценберг (Форарльберг).

Unique Female Biographies: Angelika Kaufman
A. A. Gunkina, T. P. Smirnova
Linguistics University of Nizhny Novgorod

The life and work of the famous European artist A. Kaufman are considered in the article as an example of a unique female biography, exceptional in the context of the so-called «women's issue» and overcoming patriarchy stereotypes about the appointment of women. The article uses archival materials of the Vorarlberg Museum (Austria) (*das Vorarlberg Museum*).

Keywords: Angelika Kaufman, Johann Joseph Kaufman, Royal Academy of Art, Schwarzenberg (Vorarlberg).

Анжелика Кауфман (*Angelika Kauffmann*, 1741-1807) вошла в историю европейской культуры как талантливая художница, график, ставшая в 1768 году наряду с английской художницей М. Мозер (*Mary Moser*, 1744-1819) первой женщиной-соосновательницей и членом Королевской Академии художеств в Лондоне (*Royal Academy of Art*). А. Кауфман была собеседницей выдающихся современников своей эпохи: И. И. Винкельман, Ф. Г. Клопшток, И. В. Гёте, И. Г. Гердер высоко ценили художественный талант Кауфман, её образованность и одновременные «грациозность, сердечную доброту и скромность» [7].

Современники сохранили воспоминания об А. Кауфман как о «десятой музе Рима» [1, с. 4], «наиболее культурной женщине

Европы» («*die kultivierteste Frau Europas*» (Herder)) [7], «экстравагантной художнице международного формата», «пионере», «индивидуалистке» [6].

Судьба А. Кауфман воспринимается уникальной на фоне, в том числе, так называемого «женского вопроса», который решался в странах немецкого языка вплоть до XX века предельно консервативно. Типичный женский «путь» определяла, как известно, «освящённая традицией» триада главных «женских» «К»: *Kinder, Küche, Kirche* (а также *Kleider*, следуя «формуле» последнего немецкого кайзера и прусского короля Вильгельма II, провозгласившего её) [4]. В музее Форарльберга (*das Vorarlberg Museum*), региона современной Австрии, тесно связанного с жизненной и творческой биографией А. Кауфман¹, предложены документальные свидетельства эпохи, дающие представление о традиционных женских «добродетелях» того времени: девушкам Форарльберга «дозволялось» обучаться всему, что могло пригодиться в семейной жизни: готовить, шить, гладить, штопать, вязать, чистить, мыть, растить детей, обслуживать мужчин, ухаживать за больными и ранеными». Обучение в «Монастырских школах для девочек» (*Klosterschulen für Mädchen*), преобразованных позднее в «Высшие дочерние школы» (*Höhere Töchterschulen*), завершалось на ступени среднего образования; учёба в

¹ В русскоязычных биографиях А. Кауфман название австрийской провинции Форарльберг (*Vorarlberg*) – самой западной и второй – после Вены – самой малой федеральной земли современной Австрии и расположенного в ней города Шварценберг (*Schwarzenberg*), родины отца художницы, упоминаются крайне редко. Между тем, с «отечеством» (*Vaterland*), как называла Шварценберг сама А. Кауфман, своей малой «родиной», художницу до конца жизни связывали самые тёплые воспоминания; переломные периоды своей жизни А. Кауфман провела здесь. Автопортреты А. Кауфман в образе крестьянки из Форарльберга («Автопортрет в костюме крестьянской девушки из Брегенца» (*Selbstporträt im Kostüm eines Bauernmädchen aus Bregenz*, 1781)) и жительницы кантона Граубюнден («Автопортрет в костюме жительницы кантона Граубюнден» (*Selbstporträt im Anzug einer Bewohnerin des Kantons Graubünden*, 1773)) напоминают о «форарльбергском» (шварценбергском) периоде жизни художницы и передают внешний облик юной А. Кауфман [1, с. 29] Готовность «примерить» на себя разные образы, в том числе, женщин низших сословий, свидетельствует о смелом и независимом характере начинающей художницы.

университете вплоть до 1900 года была исключительной привилегией мужчин, была невозможна для женщин².

Жизненный и творческий путь А. Кауфман счастливым образом отличался от «предначертанной традициями» типичной женской биографии тех лет. Известно, что А. Кауфман родилась 30 октября 1741 года в швейцарском городе Кур (*Chur*) в семье художника из Шварценберга (*Schwarzenberg*) И. И. Кауфмана (*Johann Joseph Kauffmann*, 1707-1882). Мать, К. Лутц (*Cleophea Lutz*, ?-1757), была хорошим музыкантом; дочь унаследовала дарования обоих родителей. Юная Ангелика хорошо пела, была очень способна к языкам, говорила не только на немецком, но и на французском, итальянском и английском, увлекалась литературой, писала стихи. Яркие разносторонние способности «чудо-ребёнка» поначалу мешали выбрать единственное главное занятие в жизни, каким впоследствии для А. Кауфман станет живопись.

² Естественный источник: материалы размещены в музее Форарльберга (*das Vorarlberg Museum*) и предоставлены в период прохождения образовательной стажировки автора в Австрии, г. Брегенц (Форарльберг), по стипендии Министерства образования Австрийской Республики (отделение Культура и Язык), июль-август 2014 г. Оригинальный текст документа: «*Mädchenbildung*»: Bis weit in dieses Jahrhundert hinein durften Mädchen alles lernen, was der Familie gefiel: Kochen, nähen, bügeln, stopfen, stricken, putzen, waschen, Kinder aufziehen, die Männer bedienen, die Kranken und Verletzten pflegen usw. Die «Klosterschulen für Mädchen» und später die «Höheren Töchterschulen» führten nur zu einem mittleren Abschluss. Ein Universitätsstudium war deshalb vor 1900 hier nicht möglich. Einzelne Mädchen gelangten z.B. in Württemberg ab 1909 über höhere Jungenschulen zum Abitur. Dieser Zug verstärkte sich nach dem I. Weltkrieg. Aber erst seit Ende der 60-er Jahre (Schulreform) erreichen auch die Mädchen qualifizierte Abschlüsse, die ihren Begabungen und ihrem Fleiß entsprechen. «*Hauswirtschaftlicher Unterricht*» Ein Großteil der schulentlassenen Mädchen besuchte um 1900 eine allgemeine Fortbildungsschule oder die noch lange in kleinen Gemeinden bestehende Sonntagsschule, An diesen Schulen spielten haushaltskundliche Themen jedoch kaum eine Rolle. Nach 1918 entstanden allmählich nicht nur in größeren Städten, sondern auch auf dem Lande, hauswirtschaftliche Fortbildungsschulen mit praktischem Unterricht im Kochen, Backen, Waschen und Bügeln. Aber erst nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte sich das hauswirtschaftliche Berufsschulwesen aus den zunächst gegründeten Haushaltsschulen, Sie erhielten 1960 die Bezeichnung «Ländlich-Hauswirtschaftliche Berufsschulen». Schulentlassene Mädchen konnten an größeren Orten auch Frauenarbeitsschulen besuchen. Dies waren freiwillig von Gemeinden eingerichtete einjährige Fachschulen für das Erlernen der weiblichen Nadelarbeiten.

Ранние автопортреты швейцарки отражают её многостороннюю натуру: на одном из них двенадцатилетняя художница изобразила себя в образе певицы с нотной тетрадью в руках («Автопортрет в образе певицы с нотной тетрадью» (*Selbstporträt als Sängerin mit Notenblatt*, ок. 1753), на другом – в образе крестьянки из Брегенца с кистью и палитрой («Автопортрет в костюме крестьянки из Брегенца с кистью и палитрой» (*Selbstporträt in traditioneller Tracht des Bregenzer Waldes vor ihrer Leinwand sitzend*, 1757-1759) [1, с. 4]. Окончательного «прощания» с музыкой, по-видимому, так и не произойдёт: нерешённая творческая «дилемма» будет аллегорически представлена А. Кауфман много лет спустя, в 50-летнем возрасте, на «Автопортрете между Музыкой и Живописью» (*Selbstbildnis am Scheideweg zwischen Musik und Malerei*, 1792).

А. Кауфман начинает обучаться живописи у отца в раннем детстве, работая, как и он, преимущественно в жанре портретной живописи. В 1757 году у Анжелики умирает мать; вместе с отцом девушка отправляется на родину отца, в Шварценберг, вместе они восстанавливают роспись приходской католической церкви, пострадавшую после пожара. Тринадцать картин апостолов в лепной раме, написанные А. Кауфман в 1757 году по живописным типажам Дж. Б. Пьяцетта (*Giovanni Battista Piazzetta*, 1682-1754), украшают церковь Шварценберга доныне [4].

Справиться с болью от утраты близкого человека, обрести новую жизненную и творческую энергию помогает последовавшее многолетнее (1759-1766) путешествие А. Кауфман и её отца по Италии. Работы, выполненные А. Кауфман в Италии (прежде всего, портрет немецкого историка (античного) искусства И. И. Винкельмана (*Bildnis Johann Joachim Winckelmann*, 1764)), приносят художнице европейскую известность. Во Флоренции происходят знаковые знакомства А. Кауфман с молодым американским живописцем Б. Уэстом (*Benjamin West*, 1738-1820) и художественным агентом саксонского и русского дворов И. Ф. Рейффенштейном (*Johann Friedrich Reiffenstein*, 1719-1793). Свидетельством интересной встречи стали портретные зарисовки обоих, выполненные Кауфман во Флоренции («Портрет Бенджамина Уэста» (*Porträt von Benjamin West*), «Портрет Иоганна Фридриха Рейффенштейна» (*Porträt von Johann Friedrich Reiffenstein*), 1763).

Дружба Кауфман с Б. Уэстом продолжилась в Риме, где художники посещали Академию рисунка известного итальянского живописца П. Батори (*Pompeo Batoni*, 1708-1787). «Портрет Бенджамина Уэста» (*Porträt von Benjamin West*, 1763) созданный А. Кауфман в технике пастели на тонированной голубым бумаге, представляет великолепный образец высокого графического мастерства молодой художницы [1, с. 6]. Благодаря Уэсту А. Кауфман знакомится во Флоренции с сэром Г. Манном (*Horace Mann*, 1796-1859), английским посланником при тосканском дворе; встреча с Г. Манном сыграет важную роль в дальнейшей судьбе А. Кауфман (Г. Манн окажет впоследствии протекцию художнице в Лондоне); будет способствовать интересу А. Кауфман к культуре Англии. Воодушевленная английскими путешественниками в Италии, юная художница решает переехать в Лондон и 22 июня 1765 года прибывает в этот город, где проведёт последующие тринадцать лет своей жизни (до 1782 года).

В 1766 году при содействии Г. Манна А. Кауфман получает свою первую мастерскую на Голден Сквер (*Golden Square*) в Лондоне. Английские мастера проявляют большой интерес к творчеству Кауфман, называют художницу *Miss Angel* на английский манер и восхищаются ее творчеством. Художественная жизнь Лондона способствовала расцвету таланта А. Кауфман: художница участвует в ежегодных выставках лондонского Художественного общества; среди её заказчиков – представители высшей аристократии Англии. Дарование А. Кауфман практически сразу по её приезде отмечает видный деятель английской культуры, известный портретист сэр Дж. Рейнолдс (*Joshua Reynolds*, 1723-1792), который навестил А. Кауфман уже через неделю после её прибытия в Лондон. Доверие к таланту А. Кауфман со стороны Дж. Рейнолдса было очевидным: влиятельный коллега и молодая художница портретировали друг друга, «Портрет Джошуа Рейнолдса» (*Porträt von Joshua Reynolds*, 1767), исполненный А. Кауфман, хранит память об этом периоде жизни. В 1768 году в Лондоне создается Королевская академия художеств, Рейнольдс избирается её президентом, А. Кауфман вместе с английской художницей М.Мозер становятся первыми женщинами-соосновательницами и членами лондонской Королевской Академии художеств.

В биографии А. Кауфман есть и русская «страница». Оду «К Анжелике Кауфман» адресовал в 1795 году известный русский поэт Гавриил Державин:

«Живописица преславна,
Кауфман! подруга Муз!
Если в кисть твою влиянна
Свыше живость, чувство, вкус,
И, списав Данаев древних
Нам богинь и красных жен,
Пережить в своих бесценных
Ты могла картинах тлен, — <...>»³

Кисти А. Кауфман принадлежат портреты русских аристократических семейств, выполненные художницей в Италии: «Портрет графини А. С. Протасовой с племянницами» (*Die Gräfin Anna Protassowa mit ihren Nichten*, 1788) (коллекция Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге); семейный портрет русской княгини Е. П. Барятинской («Портрет княгини Е. П. Барятинской с семейством» (*Porträt von Fürstin E. P. Barjatinskaya mit Familie*, 1791) [1, с. 33].

Большим поклонником творчества А. Кауфман был князь Н. Б. Юсупов, государственный деятель, дипломат, любитель искусства, один из крупнейших в России коллекционеров и меценатов, владелиц подмосковных усадеб Архангельское и Васильевское, «осыпавший» художницу щедрыми заказами [1, с. 33].

В коллекции Государственного Эрмитажа хранится в настоящее время одиннадцать картин швейцарской художницы; некоторые из них написаны в жанре исторической живописи: «Вергилий, читающий «Энеиду» Октавии и Августу» (*Virgil liest Augustus und Octavia die Aeneis vor*, 1788), «Гектор призывает Париса на битву», (*Hector ruft Paris zum Kampf auf*, 1775), «Прощание Абельяра и Элоизы» (*Der Abschied Abelards von Heloise*, до 1780 года) [3].

³ В действительности стихотворение имеет «двойное» посвящение и написано по случаю второго брака Державина с Д. А. Дьяковой, что следует из последующего текста оды и авторской ремарки с пояснением Г. Державина: «...она [А. Кауфман – Т. С.] писала обыкновенно фигуры стройные, высокие, с греческими лицами. Такова была и жена автора» [2].

Считается, что А. Кауфман удалось «деконструировать» принятые нормы исторической живописи, наиболее востребованного и значимого жанра в изобразительном искусстве, основные традиции которого сложились в Европе к XVII веку. А. Розенталь, современная исследовательница творчества А. Кауфман, предложила теорию, согласно которой А. Кауфман «разрушает хваленый мужской визуальный дискурс» исторической живописи; А. Кауфман заново изобретает историческую живопись, отвергая навязанные мужчинами стереотипы, и создаёт в ней гендерно сбалансированный образ [5].

А. Кауфман, талантливая художница и график, разделившая творческий «пьедестал» наравне с выдающимися мужчинами-современниками, воспринимается исключительным примером «сильных» женщин, привнесших – вопреки условностям времени – чувственность женственности в европейскую историю и культуру.

Библиография:

1. Федотова Е. Д. Ангелика Кауфман. М.: Белый Город, 2004.
2. Державин Г. Р. Ода «К Анжелике Кауфман». Стихотворения. Петрозаводск, «Карелия», 1984. [Электронный ресурс]. URL: <https://lit-classic.ru/index.php?fid=1&sid=20&tid=2380> (Дата обращения 12.01.2022).
3. Официальный сайт музея изобразительного и декоративно-прикладного искусства «Государственный Эрмитаж». [Электронный ресурс] URL: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/> (Дата обращения 10.10.2021).
4. Дети. Кухня, церковь. Словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс] URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_wingwords/734/%D0%94%D0%B5%D1%82%D0%B8 (Дата обращения 12.01.2022).
5. Rosenthal A. «Angelica Kauffman: Exploring the Female Artist through History Painting» [Электронный ресурс] URL:

<http://mintwiki.pbworks.com/f/Angelica+Kauffman+FINAL.pdf>
(Дата обращения 10.11.2021)

6. Angelika Kauffmann Museum Schwarzenberg.
[Электронный ресурс] URL:
<https://web.archive.org/web/20181013045425/http://angelika-kauffmann.com/das-museum/angelika-kauffmann/> (Дата обращения 12.01.2022)

7. Die einzigartige Karriere der Angelika Kauffmann.
[Электронный ресурс] URL:
<https://www.ndr.de/kultur/buch/Bildband-Verrueckt-nach-Angelika-Kauffmann,angelikakauffmann116.html> (Дата обращения: 12.01.2022)

УДК 821.112.2(436)«18/19»

ЯВЛЕНИЕ БИОГРАФИИ АВТОРА В ЭССЕ «МАТЕМАТИЧЕСКИЙ ЧЕЛОВЕК» РОБЕРТА МУЗИЛЯ

Д. М. Живалевский

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

Статья посвящена раннему эссе Роберта Музиля «Математический человек», раскрывающее связь «лирического» и «математического» в работах писателя. Проводятся параллели между мыслями автора эссе с его первым романом – «Душевыми смутами воспитанника Тёрлеса». Высказывается предположение, что автор считает самого себя ключом, соединяющим мир литературный и мир математический.

Ключевые слова: Музиль, биографический материал, анализ этики писателя, математика и литература.

**The Phenomenon of the Author's Biography in the Essay
The Mathematical Man by Robert Musil
D. M. Zhivalevsky
Linguistics University of Nizhny Novgorod**

The article is devoted to Robert Musil's early essay *The Mathematical Man* demonstrating the connection between the «lyrical» and «mathematical» in the works of the writer. Parallels are drawn between the thoughts of the author of the essay and his first novel – *The Confusions of Young Törless*. It is suggested that the author considers himself as the key connecting two worlds: the literary world and the mathematical one.

Key words: Musil, biographical material, analysis of the writer's ethics, mathematics and literature.

Известно, что подход к изучению того или иного произведения не всегда может быть точно обозначен или выявлен. Существуют произведения, где от читателя не требуется знание биографии автора: понимание событий, что произошли в его жизни, причин, что сподвигли его на создание какого-либо текста. Как правило, когда мы говорим о таких произведениях, то мы в большинстве случаев имеем дело или с работами фантастическими, никак не затрагивающими реальные события и опирающиеся в полной мере на художественный вымысел, или с «работами-пустышками». Тем не менее в большинстве случаев, когда речь заходит действительно о классических произведениях – тех, что смогли как-либо внести вклад в развитие литературы той или иной

страны, той или иной эпохи, то мы вынуждены прибегать не только к полному анализу заданного текста, но и к самому кропотливому изучению биографии автора.

Тексты Роберта Музиля относимы ко второму типу произведений: лишь при базовом понимании биографии автора читатель способен дать себе ответы на вопросы, который ставит в своих работах австрийский писатель. Его системное эссе «Математический человек», относящееся к раннему периоду творчества Музиля, с первых слов демонстрирует природу гения писателя, тесно сопряженную с его биографией.

В своей работе я собираюсь проследить биографию Р. Музиля и выявить ее явление в эссе «Математический человек».

История жизни писателя непременно была связана с математикой и точными науками. Появившись в семье профессора технической школы в ноябре 1880 года в городе Клагенфурт, Музиль по воле своего отца связал ранние годы с математикой, поступив в военно-инженерный корпус. Воспоминания писателя об учебе позже войдут в состав романа «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса». Уже в юношеские годы будущий писатель начал составлять записки к своим будущим произведениям. В восемнадцать лет в своих записках Музиль упоминает о «мсье вивисекторе» как о новом типе человека:

«Кто такой мсье вивисектор? Может быть, тип грядущего человека мозга?» [2, с. 257].

Переводчик большей части произведений Музиля, А. В. Карельский, утверждает, что в этих ранних записях уже видно уподобление идеями Ф. Ницше, ставшими центральными в этике автора:

«„Исследователей и микроскопистов души“ прославлял Ницше в книге „К генеалогии морали“, о „вивисекции доброго человека“ говорил в книге „По ту сторону добра и зла“, ставя „доброго человека“ в иронические кавычки» [1, с. 14].

Удивительно, но эти записки Музиля в будущем перерастут в эссе «Математический человек», отражающее тесно сопряжённую с математикой жизнь автора.

Эссе начинается с рассуждения писателя о полководцах, которых часто именуют «математиками на поле боя». На протяжении всего повествования Музиль выражает одну точную мысль: математика есть наиболее экономный способ мышления. Неслучайно, что во время Первой мировой войны, которая случилась спустя два года после публикации эссе, Р. Музиль, будучи офицером итальянского полка, получил несколько знаков отличия.

Далее автор говорит, что для математики существуют задачи как решаемые (например, требующие множества вычислений и работы с логарифмами), которые математика, не затрудняясь, способна выполнить, так и нерешаемые, где точная наука показывает себя с другой стороны, предлагая логический аппарат, который позволяет с абсолютной гарантией предугадать все мыслимые варианты решения, – то есть, логику. Стоит отметить, что математические задачи, не имеющие решения, становятся объектом соединения «поэтического» и «математического» в душе Музиля. Например, в раннем романе писателя «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» главный герой задается вопросом о природе мнимых чисел. Для юноши работа с квадратным корнем из минус единицы предстает соединением чего-то фантазмагорического с реальным, неким мостом между тем, что недоступно обычному человеку, но доступно всемогущей математике. И в этих размышлениях Тёрлеса есть прямая связь с этикой писателя. В «Математическом человеке» мнимость распространяется не только на нерешаемые с практической точки зрения задачи, но и на всю природу человечества. Писатель говорит, что, сформировав определенные постулаты, установив причинно-следственную связь в работе точных наук, математики углядели что-то, что «невозможно привести в порядок» [2, с. 303]. И мысли о подобном, точно, как и невозможность прибегнуть к рациональному вычислению квадратного корня из минус единицы, отзываются той самой фантазмагорией в душе писателя, поскольку весь мир, цивилизация, в таком случае, зиждется на мнимом фундаменте.

В конце работы Музиль предполагает, что математика с её способом мышления есть нечто, что способно объединить все человечество воедино:

«Для социального единства нас чересчур много; для единой религии нас тоже многовато <...>. А что касается искусства, то мы – первая эпоха, которая не умеет любить своих поэтов» [2, с. 304]

Вток приходит к умозаключению, что мышление способно выйти из определенных рамок лишь соединившись с чувством – на это, по мнению писателя, способны могут быть лишь поэты. И эти слова неслучайны: дневники Музиля изобилуют различными формулами, которые оставлял писатель при написании произведений. Вполне возможно, что для Музиля он сам и являлся человеком, соединившим математическое мышление и поэтическую свободу, тем, кто смог оказаться за пределами рамок, поставленных точными науками.

Библиография:

1. *Музиль Р.* Малая проза: Избранные произведения в двух томах. Роман. Повести. Драмы. Эссе. / Пер. с нем., пред. А. Карельского, сост. Е. Кацевой – М.: «Канон-пресс-Ц», «Кучково поле», 1999. Том 1; 448 с.

2. *Музиль Р.* Малая проза: Избранные произведения в двух томах. Роман. Повести. Драмы. Эссе. / Пер. с нем., пред. А. Карельского, сост. Е. Кацевой – М.: «Канон-пресс-Ц», «Кучково поле», 1999. Том 2; 464 с.

3. *Хильшер Э.* Поэтические картины мира: Генрих Манн, Томас Манн, Герман Гессе, Роберт Музиль, Лион Фейхтвангер / Пер. Е. Грин; Послесл. С. Апта. – М.: Худож. лит., 1979. – 193с.

4. *Затонский Д.* Роберт Музиль и его роман «Человек без свойств» [Электронный ресурс] URL: <http://lib.ru/INPROZ/MUZIL/muzil.txt> (Дата обращения: 08.04.22).

УДК 811.161.1'37:7«18»

ЦВЕТОВАЯ СИМВОЛИКА В ЭСТЕТИКЕ ПРЕРАФАЭЛИТОВ: ОБРАЗ ОФЕЛИИ В ЖИВОПИСИ, КИНЕМАТОГРАФЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

В. И. Калинкина

**Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова**

Статья посвящена цветовому образу Офелии в живописи, кинематографе и литературе в эстетике прерафаэлитов. Рассматривается цветовой образ шекспировской героини в одноименной картине Эверетта Милле, стихотворении Артюра Рембо и фильме Клер Маккарти. Перечисляются сходства и различия в изображении Офелии с помощью языка цвета в разных видах искусства. Делается вывод об общей концепции единения с природой и воплощения красоты и любви в образе героини «Гамлета» в произведениях всех рассматриваемых авторов.

Ключевые слова: Шекспир, прерафаэлиты, символика цвета, живопись, литература, современный кинематограф.

**Colour Symbolism in Pre-Raphaelite Aesthetics: The Image of Ophelia in
Painting, Film and Literature**

V. I. Kalinkina

Linguistics University of Nizhny Novgorod

The article is devoted to the colour image of Ophelia in painting, cinema and literature in the Pre-Raphaelite aesthetics. The colour image of Shakespeare's character in an eponymous painting by Everett Millais, a poem by Arthur Rimbaud and a film by Claire McCarthy is examined. The similarities and differences in the depiction of Ophelia through the language of colour in different art forms are enumerated. The conclusion is made about the common concept of unity with nature and the embodiment of beauty and love in the image of the character of *Hamlet* in the works of all authors under consideration.

Key words: Shakespeare, Pre-Raphaelite, colour symbolism, painting, literature, modern cinematography.

Офелия – героиня всемирно известной трагедии Уильяма Шекспира «Гамлет», увидевшей свет, предположительно, в 1623 г. С тех пор образ Офелии – образ искренне любящей, невинной и нежной юной девы – вышел за рамки пьесы и получил наибольшее распространение во второй половине XIX в., на стыке романтизма и символизма, и декаданса. Начало осмыслению и переосмыслению образа Офелии положила группа английских художников – прерафаэлитов, чьё

творческое влияние распространилось на других живописцев, а также на литературу. Этому революционному в XIX в. течению уделяется внимание и в наши дни – в основном в визуальном искусстве, кинематографе. Сегодняшний доклад посвящён цветовому образу шекспировской героини в живописи, кинематографе и литературе в эстетике прерафаэлитов. В рамках темы изучается история и принципы Братства прерафаэлитов, рассматриваются картина Джона Эверетта Милле «Офелия» (1852), стихотворение Артюра Рембо «Офелия» (1870) и кинофильм «Офелия» (2018) Клэр Маккарти.

Братство прерафаэлитов – объединение молодых художников и деятелей искусства, возникшее в 1848 г. в Англии в противовес академическому искусству. Создателями Братства стали 3 художника – ученика английской художественной школы Королевской Академии Искусств: Данте Габриэль Россети, Уильям Холман Хант и Джон Эверетт Милле. Вся группа состояла из 7 человек. Помимо художников – основателей в неё входили: писатель Уильям Майкл Россети, поэтесса Кристина Россети, скульптор Томас Уолнер и художник Джеймс Коллинсон. Объединение просуществовало недолго – всего 4 года – и распалось в 1853 г. Тем не менее, творчество прерафаэлитов оставило след в истории искусств и повлияло впоследствии на развитие авангардизма и модерна в живописи.

Название объединения отсылает к его концепции. Развивая свои идеи, художники – прерафаэлиты опирались на принципы творчества средневековых авторов, т. е. авторов XII-XIII вв., предшествующих Рафаэлю: простота формы, яркость цветов, отсутствие пафоса и мальеризма. Участники Братства прерафаэлитов отрицали барокко и героический классицизм, отказались от идиллических сюжетов, популярных в Англии XIX в. Их же основным принципом стал принцип верности природе, революционный, остро противоречащий господствующему в Англии принципу Высокого Возрождения, который породил консерватизм в искусстве, отражавшийся в, практически, копировании работ художников Эпохи Возрождения. Основными темами изобразительного искусства прерафаэлитов были:

- 1) религиозные сюжеты;
- 2) социальные проблемы;

3) сюжеты литературы, поэзии, сказок, в т. ч. изображали сцены из пьес Шекспира.

Картина «Офелия» (1852 г.) одного из основателей Братства Джона Эверетта Милле является апогеем творчества прерафаэлитов. В ней можно отметить отражение всех признаков данного течения: яркие цвета, практически фотографическая детализация природы, воспевание женской красоты, символы, сюжет, основанный на тексте.

Сюжет картины относится к сцене из «Гамлета» Шекспира, в которой королева Гертруда рассказывает собственную версию гибели Офелии:

Королева

*Над речкой ива свесила седую
Листву в поток. Сюда она пришла
Гирлянды плетъ из лютика, крапивы,
Кунав и цвета с красным хохолком,
Который пастухи зовут так грубо,
А девушки – ногтями мертвеца.
Ей травами увить хотелось иву,
Взялась за сук, а он и подломись,
И, как была, с копной цветных трофеев,
Она в поток обрушилась. Сперва
Ее держало платье, раздуваясь,
И, как русалку, поверху несло.
Она из старых песен что-то пела,
Как бы не ведая своей беды
Или как существо речной породы.
Но долго это длиться не могло,
И вымокшее платье потащило
Ее от песен старины на дно,
В муть смерти.*

(Перевод Б. Пастернака)

[3, с. 474]

Милле изобразил Офелию в первые минуты её падения в поток реки, когда губы её ещё приоткрыты в песне, чей смысл загадочен и символичен. Офелия изображена с разведёнными в сторону руками, что, по мнению критиков, отсылает к распятию Христа. В своём белом роскошном платье она, словно русалка, отдаётся потоку реки, сливается с природой. [4, с. 149]

Помимо предметных символов (символика цветов и растений, окружающих Офелию), большую роль в изображении героини играет и цветовая символика, взятая из средневековой традиции. Основной цвет картины – зелёный – символизирует молодость, любовь и образ Рая на Земле, который в картине можно интерпретировать таким образом: природа – Рай на Земле, Офелия же, чья фигура несильно контрастирует с общей цветовой палитрой, сливается с природой, т. е. попадает в Рай. Контрастный Красный цвет в таких элементах, как цветы, рыжие волосы Офелии, может быть отсылкой на христианских мучеников, что приравнивает героиню картины к ним, а также символизирует женскую красоту, силу, любовь, смерть (связь с символикой маков). Белый цвет платья и бледной кожи Офелии – символ невинности, сострадания. Тёмно-синий же цвет – самое тёмное пятно картины – обозначает чистоту и неприкосновенность матери-природы, к которой со смертью возвращается героиня сюжета.

Офелия в изображении Джона Эверетта Милле – образ, тесно связанный с природой, образ чистоты, красоты, молодой искренней любви, сострадания и трагически, напрасно загубленной жизни.

В последствии, в том числе и благодаря картине Милле, у прерафаэлитов появилось множество последователей не только среди художников, но и среди писателей, некоторые из которых также обратили внимание на образ Офелии. Так, например, в 1870 году юным французским поэтом Артюром Рембо было написано стихотворение «Офелия», в котором автор, соблюдая отчасти традицию прерафаэлитов в изображении шекспировской героини, по-новому интерпретировал её образ.

«Офелия»

1.

*По глади черных вод, где звезды задремали,
Плывет Офелия, как лилия бела,
Плывет медлительно в прозрачном покрывале...
В охотничьи рога трубит лесная мгла.
Уже столетия, как белым привиденьем
Скользит Офелия над черной глубиной,*

*Уже столетия, как приглушенным пеньем
Ее безумия наполнен мрак ночной.
Целует ветер в грудь ее неторопливо,
Вода баюкает, раскрыв, как лепестки,
Одежды белые, и тихо плачут ивы,
Грустя, склоняются над нею тростники,
Кувшинки смятые вокруг нее вздыхают;
Порою на ольхе гнездо проснется вдруг,
И крылья трепетом своим ее встречают...
От звезд таинственный на землю льется звук.*

2.

*Как снег прекрасная Офелия! О фея!
Ты умерла, дитя! Поток тебя умчал!
Затем что ветра вздох, с норвежских гор повеяв,
Тебе про терпкую свободу нашептал;
Затем что занесло то ветра дуновенье
Какой-то странный гул в твой разум и мечты,
И сердце слушало ночной Природы пенье
Средь шорохов листвы и вздохов темноты;
Затем что голоса морей разбили властно
Грудь детскую твою, чей стон был слишком тих;
Затем что кавалер, безумный и прекрасный,
Пришел апрельским днем и сел у ног твоих.
Свобода! Взлет! Любовь! Мечты безумны были!
И ты от их огня растаяла, как снег:
Виденья странные рассудок твой сгубили,
Вид Бесконечности взор погасил навек.*

3.

*И говорит Поэт о звездах, что мерцали,
Когда она цветы на берегу рвала,
И как по глади вод в прозрачном покрывале
Плыла Офелия, как лилия бела.*

(Пер. П. Антокольского)

[2, с. 26-27]

В своём стихотворении Рембо изображает «странствие» утонувшей Офелии. Её образ – декадентский. Плывущая по «по глади чёрных вод» в белом, похожем на подвенечное, платье, она подобна лилии, символизирующей нечто «гибельно-

прекрасное», женственное. Офелия, «фея» – образ мистичный, волшебный, но в то же время трагичный, вечный:

*«Уже столетия, как белым привиденьем
Скользит Офелия над чёрной глубиной...».*

Шекспировская героиня в изображении Рембо – дитя, погубленное невыполненными обещаниями, несбывшимися пылающими мечтами, любовью к «безумному и прекрасному кавалеру», жестоким миром. Офелия, подобная прекрасной белой лилии, сливается с природой, становится её частью, растворяется в вечном. Красота Офелии, её чистота не созданы для мира людей, наполненного жестокостью и смертью, и потому он губит её, воссоединяя с миром природы, таким же чистым и невинным, вечным.

В кино информация передаётся не только через текст и звук, но и, как и в живописи, визуально.

«Каждое изображение на экране является знаком, то есть имеет значение, несет информацию <...>. Освещение, монтаж, игра планами, изменение скорости и пр. могут придавать предметам, воспроизводимым на экране, добавочные значения - символические, метафорические, метонимические и пр». [1, с. 18].

Данное высказывание Юрия Михайловича Лотмана можно отнести и к роли цвета в кинематографе.

Так при изображении шекспировской героини в кинофильме «Офелия» (2018), явно отдающем дань эстетике прерафаэлитов в наличии символов, большого количества пейзажей, ярких красок, также используется язык цвета. Тем не менее, несмотря на сходство с образом Офелии Милле, образ кино-Офелии трактуется авторами фильма несколько иначе.

Цветовая палитра в фильме при изображении Офелии, как правило, строится по схеме расщепления дополнительных цветов, где одному цвету противоположны два смежных. Данная схема схожа с комплементарной, но контраст в ней более гармоничен, чем в последней. За счёт сочетания двух смежных цветов акцентируется также внимание на контрастном им цвете:

«Сочетание дополнительных цветов не только создает хроматический контраст, доставляющий зрителю

эстетическое удовольствие, но и способно усиливать „звучание“ того или иного цвета». [5, с. 422]

Так, во многих сценах – контраст зелёного и бирюзового (смежных цветов) с красным. Здесь зелёный цвет также символизирует близость и любовь главной героини к природе, привитую с детства, её молодость. Бирюзовый цвет как цвет, находящийся между синим и зелёным, - символ не только спокойной уверенности в действиях кино-Офелии, но и сострадание в характере героини, чистоту духа, которую она сохраняет до конца сюжета фильма. Красные элементы в одежде Офелии, рыжие, вьющиеся волосы – символ, скорее, страсти, жизни, самоотверженности, любви и красоты. Также часто в сценах с Офелией одним из доминирующих цветов является золотой – цвет святости, мудрости и благополучия [5, с. 427].

Такого сильного контраста нет лишь в сцене разговора Офелии с Горацио, в котором она сообщает о смерти Гамлета (здесь белый цвет, преобладающий в палитре сцены, может символизировать верность возлюбленному Гамлету), и в сцене мнимой смерти самой Офелии, являющейся прямой отсылкой на картину Милле.

Образ кино-Офелии, несмотря на некоторые сходства, сильно отличается от её образов у Милле и Рембо: здесь нет напрасно загубленной дворцовыми интригами жизни, образ Офелии в кинофильме – образ сильной, мудрой женщины, лишённый, однако, мистики и нежности.

Таким образом, образ одной и той же героини в разных видах искусства, в разные эпохи интерпретируется и изображается по-разному. Так, например, в искусстве XIX века трагичный образ Офелии романтизируется – вместе с сопутствующей образу темой напрасной, ужасной смерти, соединяется тема красоты, молодости. В современном же мире образ шекспировской героини полностью переделывается, в новой трактовке олицетворяет силу и благополучие. И тем не менее каждый образ раскрывает понятия о сострадании, любви и женственности, тему слияния с природой – вечные и ценные в человеческой культуре.

Библиография

1. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 56 с.
2. *Рембо А.* Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. / Отв. ред. Н. И. Балашов – М.: Наука, 1982. – 496 с.
3. *Шекспир В.* Трагедии / Пер. с англ. Б. Пастернака. – М.: РИПОЛ, 1993. – 928 с.
4. *Корнилова Е. Н.* Символика образа Офелии в модернистском дискурсе и его воплощение в поэзии раннего немецкого экспрессионизма / Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2018. №2. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-obraza-ofelii-v-modernistskom-diskurse-i-ego-voploschenie-v-poezii-rannego-nemetskogo-ekspressionizma> (дата обращения: 20.04.2022).
5. *Познин В. Ф.* Цвет как элемент драматургии фильма / Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2021. №3. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsvet-kak-element-dramaturgii-filma> (дата обращения: 20.04.2022).

УДК 821.112.2«19/20»

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ДИАПАЗОН ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ- МИГРАНТОВ

А. А. Коробейникова, А. А. Мелик-Саргсян,
П. А. Савельева, Т. П. Смирнова

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

Статья посвящена тематическим особенностям современной немецкоязычной литературы мигрантов (анализируются произведения В. Вертлиба, Ф. Займоглу, Ю. Наоум, К. Сурдум, Р. Шами).

Ключевые слова: современная немецкоязычная литература мигрантов; В. Вертлиб, Ф. Займоглу, Ю. Наоум, К. Сурдум, Р. Шами.

Thematic Range of Literary Works of German-Language Migrant Writers

A. A. Korobeynikova, A. A. Melik-Sargsyan, P. A. Saveleva,
T. P. Smirnova

Linguistics University of Nizhny Novgorod

The article highlights the thematic features of modern German-language migrant literature (based on the analysis of the works of J. Naoum, R. Schami, K. Şurdum, V. Vertlib, and F. Zaimoglu).

Key words: modern German-language migrant literature; J. Naoum; R. Schami; K. Şurdum; V. Vertlib; F. Zaimoglu.

Изучение немецкоязычной литературы мигрантов представляет одно из актуальных исследовательских направлений современной западной и отечественной гуманитаристики. «Нишевое», «малорепрезентативное», «псевдолитературное» явление (именно так литературу «гастарбайтеров» характеризовали в Германии и других странах немецкого языка до 1990-х годов) занимает центральное место в современных европейских исследовательских проектах «Литература в движении» (*Literature on the Move*) [6], «Полифония – Многоязычие_Креативность_Письмо» (*Polyphonie – Mehrsprachigkeit_Kreativität_Schreiben*) [7], отражающих не «периферийность», но «центральную», определяющую роль немецкоязычных авторов – мигрантов и их произведений в современных процессах транснационализации языков и

культур, а также влияние творчества этих авторов на литераторов – немигрантов [3].

Тематический спектр словесно – художественных произведений немецкоязычных литераторов – мигрантов лишь на первый взгляд может показаться поверхностным, малозначимым объектом исследования. Между тем, изменяющаяся тематика литературного творчества авторов – мигрантов отражает в динамике миграционную ситуацию стран немецкого языка, воспринимается «проекционным полем общественных намерений и идей», ориентированных, прежде всего, на создание «мультикультурного общества в его различных вариациях» [там же, с. 265].

Так, тематика произведений В. Вертлиба (*Vladimir Vetrlib*, род. 1966) часто связана с судьбой русскоязычных мигрантов, проблемами их адаптации в иноязычной среде (роман *Zwischenstationen* (1999); в русской версии «Остановки в пути» (1999); перевод В. Ахтырской)). Вместе с тем, ряд произведений В. Вертлиба посвящён «общечеловеческим» понятиям и категориям, отражающим «вечные темы» поиска смысла жизни, решения проблем нравственного совершенства, определения «контуров» собственного «Я» (романы *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur* (2001); *Letzter Wunsch* (2003)). В произведениях Р. Шами (*Rafik Schami*, род. 1946), немецкого прозаика и драматурга сирийского происхождения, в основном поднимается тема непримиримости с обстановкой на родине и поиска смысла жизни в новом месте (роман *Eine Hand voller Sterne* (1987)). О том же пишет турецкий поэт и переводчик К. Сурдум (*K. Şurdum*, 1937-2016), эмигрировавший из Турции в австрийский Форарльберг в 1971 году [5].

К знаковым особенностям арабо-немецкой литературы относится искусство сказочного повествования. По мнению М. Аль-Слайман (*Mustafa Al-Slaiman*), литературного переводчика, преподавателя арабского языка в Университете Пассау в Германии, в арабской традиции сказки – не только развлечение, но и средство социализации и воспитания [4, с. 235-247]. Р. Шами и Ю. Наоум (*Jusuf Naoum*, род. 1946) также принадлежат к писателям – «сказочникам», но их сказкам свойственны «миграционные» сюжеты, которые повествуют об отсутствии родины, отчужденности, двуязычии и повседневной жизни в чужой стране. К таковым относятся: у Ю. Науома

Der rote Hahn (1974), *Die Kaffeehausgeschichten des Abu al Abed* (1987) и др.; у Р. Шами – *Malula. Märchen und Märchenhaftes aus meinem Dorf* (1987), *Die Sehnsucht der Schwalbe* (1991), «Секрет каллиграфа» в пер. О. Б. Боченковой, 2014 (*Das Geheimnis des Kalligraphen* (2006) [4, с. 235-247]).

Обращает на себя внимание тематика произведений когда-то «андеграудного» немецко-турецкого автора Ф. Заимоглу (*Feridun Zaimoglu*, род. 1995). Книга Ф. Заимоглу *Kanak Sprak: 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft* (1995) представляет «образец резкой социальной и культурной критики германского общества»; в книгу вошли монологи молодых людей турецкого происхождения, живущих в Германии и «занимающих маргинальные, а часто и асоциальные позиции – транссексуал, сборщик мусора, исламский фундаменталист, <...> наркоторговец» [1, с. 39]. Автор наделяет своих персонажей языком ненормативных, «грязных» метафор, сленга [там же]. Персонажи *Kanak Sprak: 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft* предельно откровенны в своём нежелании «подстраиваться» под «литературные», общепринятые нормы языка и культуры Германии. Столь же откровенны радикальные интервью женщин-мусульманок в пьесе *Schwarze Jungfrauen* (2006) Ф. Заимоглу и Г. Зенкеля (*Günter Senkel*, род. 1958).

Таким образом, тематика литературных произведений авторов – мигрантов отражает проблемы миграции в принимающих культурах, но одновременно предлагает возможные пути их решения.

Библиография:

1. Кирилина А. В. Немецкое языковое пространство в начале XXI века. // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А.Добролюбова. 2012. № 19. С. 34-44.
2. Смирнова Т. П. «Плодотворная литературная провинция»: Форарльберг. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 10-1 (64). С. 13-17.
3. Смирнова Т. П. Современные транскультурные литературные практики: к вопросу о некоторых актуальных европейских исследовательских проектах. // В сборнике:

Современные технологии обучения иностранным языкам. Международная научно-практическая конференция. Сборник научных трудов. Отв. Редактор Н.С. Шарафутдинова. 2018. С. 265-268.

4. Al-Slaiman Mustafa: Autor/innen aus dem arabischen Kulturraum. In: *Chielinno, Carmine* (Hrsg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch.* J.B. Metzler: Stuttgart, Weimer. 2007. S. 235 – 247.

5. *Şurdum K.* Kein Tag geht spurlos vorbei. Eggingen: Edition Isele, 2002. 105 S.

6. LITERATURE on the MOVE: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litmove.oeaw.ac.at/> (Дата обращения: 03.02.2022)

7. Polyphonie Mehrsprachigkeit_Kreativität_Schreiben: [Электронный ресурс] URL: <http://www.polyphonie.at/?op=page&page=1> (Дата обращения: 03.02.2022)

УДК 821.112.2«19/20»

ТРАНСКУЛЬТУРНАЯ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА: ЭМАНСИПАЦИЯ НЕМЕЦКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО КАНОНА

А. А. Коробейникова, А. А. Мелик-Саргсян,
П. А. Савельева, Т. П. Смирнова

Нижегородский лингвистический университет
им. Н. А. Добролюбова

Анализируется многоаспектное влияние миграционных процессов на развитие современных лингвокультур; на материале транскультурной немецкоязычной литературы (литературы немецкоязычных мигрантов) обобщаются основные способы интеграции иноязычных компонентов в немецкий литературный текст. Практическое исследование выполнено на материале литературных произведений Вл. Каминера и Э.-С. Эздамар.

Ключевые слова: транскультурная немецкоязычная литература, многоязычие, языковой контакт, Вл. Каминер, Э.-С. Эздамар, эмансипация литературного канона.

**Transcultural German-Language Literature: Emancipation of the German
Literary Canon**

A. A. Korobeinikova, A. A. Melik-Sargsyan, P. A. Saveleva, T. P. Smirnova
Linguistics University of Nizhny Novgorod

The article analyses multidimensional influence of the migration processes on the development of modern linguistic cultures. Based on transcultural German-language literature (literature of German-speaking migrants), the study overviews the main ways to integrate foreign-language components into a German literary text. The empirical analysis is carried out on the literary works of W. Kaminer and E.-S. Özdamar.

Keywords: transcultural German-language literature, multilingualism, language contact, W. Kaminer, E.-S. Özdamar, emancipation of the German literary canon.

XX и XXI вв. можно назвать эпохой беспрецедентной миграции: именно в это время массовые перемещения людей, обусловленные различными политическими, расовыми, религиозными причинами и конфликтами, оказывают значительное влияние на развитие современного общества [16]. Германия занимает одно из лидирующих мест среди европейских государств по численности международных мигрантов, прибывающих в страну в статусе беженцев, политических или трудовых мигрантов.

Рассуждая о миграции как значимой составляющей в установлении новых языковых и культурных контактов в эпоху глобализации, А. В. Кириллина отмечает одновременно положительное и отрицательное влияние миграции на современные коммуникативно мощные европейские языки, в том числе, немецкий. К отрицательным факторам исследовательница относит «сокращение языка» (*submergence*) [1, с. 35] – вытеснение языков с высоким коммуникативным статусом из ряда сфер коммуникации, свойственных ранее лишь языкам развитых обществ – науки и международной коммуникации; появление сходства в развитии языковых контактов языков с низким и языков с высоким коммуникативным рангом; изменение социальной базы носителей ведущих языков, рост их негомогенности, гибридизации вследствие интенсификации языковых взаимодействий, образование пиджинизированного языка мигрантов [там же, с. 28]. Среди положительных отмечается повсеместная рефлексия о языке, институциональные и стихийные (народные) меры по защите ведущих языков Европы; новое социально-философское осмысление языка, дискуссия о роли и месте языка в «постнациональном мире»; изменение условий и появление новых форм существования языков [там же, с. 28, 45]; ускорение темпов развития языков, а также появление новых технических возможностей для научной фиксации и анализа скоротечных явлений жизни языка.

Современные транскультурные литературы многоязычны, сочетают элементы нескольких языков и культур. Многоязычие (*die Mehrsprachigkeit*) определяется главным, конститутивным признаком немецкоязычной литературы мигрантов, создающим её особый стилистический «колорит». В современных исследованиях эмпирически изучаются возможные репрезентативные формы многоязычия в творчестве писателей-мигрантов, способы интеграции многоязычных цитат в немецкий литературный текст.

Д. Скиба (*Dirk Skiba*), опираясь на труды лингвистов-славянистов А. Климс (*Alfrun Kliems*) и Г. Х. Трепте (*Hans-Christian Trepte*), выделяет две стадии смены литературного языка у писателей-мигрантов: полный и частичный переход (*vollkommener und partieller Sprachwechsel*) в творчестве на язык принимающей страны. Полный переход связан с намеренным

отказом автора от родного языка в творчестве для полной (творческой) адаптации в лингвокультуре принимающей страны. Происходит попытка собственного (авторского) отождествления с иностранной лингвокультурой, с возможной полной или частичной утратой родной культурной составляющей [10, с. 324]. Подобный «переход» в творчестве осуществили, например, немецкая писательница чешского происхождения Л. Моникова (*Libuše Moníková*, 1945-1998) и немецкий писатель русско-еврейского происхождения Вл. Каминер (*Wladimir Kaminer*, род. 1967). Частичный переход (*partieller Sprachwechsel*) сигнализирует языковую смену, при которой можно наблюдать сочетание элементов нескольких языков и культур внутри одного (литературного) текста; писатели этой группы создают литературные произведения как на родном, так и немецком языках. Такой «языковой» переход характерен, например, для творческого почерка немецкоязычной писательницы японского происхождения Й. Тавада (*Yōko Tawada*, род. 1960) или немецкой писательницы турецкого происхождения Э.-С. Эздамар (*Emine-Sevgi Özdamar*, род. 1946).

На практике представители обеих групп сочетают в немецкоязычном литературном произведении элементы различных языков и культур; речь в данном случае идёт о диалоге культур или диалоге с родной культурой в творчестве литераторов-мигрантов. Эмпирически доказано: отказ от первого (родного) языка, вытеснение его из «жизненного контекста» плюрилингвальных авторов может привести к социально-психологическим и эмоциональным проблемам [6, с. 260].

В современных исследованиях (*I. Amodeo, D. Skiba, R. Cornejo, T. Smirnova & A. Ziganova*) предприняты попытки классификаций способов интеграции литераторами-мигрантами элементов различных лингвокультур (в том числе, родной) в немецкоязычный литературный текст. Определить количество вариантов интеграции многоязычных цитат не представляется возможным, так как каждый писатель-мигрант создает индивидуальную эстетику в использовании многоязычия [18, с. 264]. Указанные языковые «модификации» формируют во многом новаторский творческий стиль немецкоязычных авторов-мигрантов, привносящих новые

смысловые и содержательные акценты в немецкий литературный канон.

Рассмотрим некоторые способы интеграции иноязычных элементов в литературное немецкоязычное произведение на примере сборников рассказов В. Каминера *Russendisko* (2000), *Karaoke* (2005), *Meine russischen Nachbarn* (2009) и романа Э.-С. Эздамар *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus* (1992).

Из творческой биографии Вл. Каминера известно, что он родился 19 июля 1967 года в Москве; эмигрировал из России в Германию в 1990-е годы. 11 июля 1990 года Вл. Каминер в возрасте 23 лет впервые приезжает в Восточный Берлин, занимается, в том числе, организацией дискотек для бывших соотечественников. Воспоминания об этом времени легли в основу первого сборника рассказов Вл. Каминера *Russendisko*. В настоящее время Вл. Каминер – автор 29 сборников рассказов и романов (*Reise nach Trulala* (2002), *Küche totalitär* (2006), *Ich bin kein Berliner* (2007), *Salve Papa!* (2008) и др.); все произведения написаны на немецком языке, при этом автор выступает против перевода своих книг на родной, русский язык, однако воспоминания, связанные с родной культурой, присутствуют в творчестве Вл. Каминера постоянно. Вл. Каминер не отрицает собственный статус русского мигранта.

Э.-С. Эздамар родилась 10 августа 1946 года в Малатье, Турция. С 1976 года Э.-С. Эздамар живёт в Германии; кроме литературного творчества участвует как актриса, режиссёр и автор в театральных постановках различных театров Германии, Швейцарии, Франции (Париж, Авиньон). С 1982 публикует пьесы и прозу. За автобиографический роман *Das Leben ist eine Karawanserei* писательница награждена рядом престижных немецких литературных премий: *Ingeborg-Bachmann-Preis* (1991), *Adelbert-von-Chamisso-Preis* (1999), *Kleist-Preis* (2004); в 2009 году Э.-С. Эздамар избрана членом Берлинской Академии искусств (*die Akademie der Künste in Berlin*), старейшей и признанной в Европе культурной инстанции, «института» культуры [там же, с. 12].

В литературном творчестве Э.-С. Эздамар и Вл. Каминер активно используют многоязычные цитаты и выбирают различные способы их интеграции в немецкоязычный литературный текст.

Для творчества К. характерно применение иноязычных (часто русских, представленных на латинице) понятий. В текстах писателя встречаются архаизмы и историзмы, обозначающие реалии советского времени. Стиль написания приближен к разговорному, бытовому, часто анекдотичному; в произведениях используется разговорная лексика. Литературное повествование часто воспроизводит бытовую речь мигрантов с характерным несложным синтаксисом и преимущественно простыми предложениями [2, с. 74-76], [3, с. 310-314]. Тематически рассказы Каминера посвящены трудностям, с которыми мигранты сталкиваются в повседневной жизни.

Представим некоторые стратегии Вл. Каминера, связанные с интеграцией иноязычных элементов в литературные произведения на немецком языке.

(1) В рассказе *Schlechte Vorbilder* из сборника *Karaoke* [8, с. 11] Вл. Каминер переводит текст песни «Когда-то ты был битником» из репертуара хорошо известной русскому слушателю в СССР группы «Кино».

Оригинальная строчка из песни «Эй, где твои туфли на манной каше?» в переводе Вл. Каминера выглядит следующим образом: «*Wo sind deine Schuhe von Doc Martens*» [7, с. 11] (Где твои ботинки *Dr Martens*?). Понятия «манка», «манная каша» (советский сленг) в СССР были связаны с бытовым названием толстой каучуковой микропористой подошвы светлого цвета. Обувь на толстой пористой подошве появилась в Германии в середине 1940-х годов. *Dr. Martens* (*Docs*; англ. *Doc Martens*) – немецкая фирма обуви, одна из самых известных моделей которой – ботинки на толстой подошве из каучука. Вл. Каминер принимает решение не переводить дословно фразу из русской песни и пояснять её, но использовать определение, доступное немецкому читателю.

(2) Рассказ *Je tiefer der Wald, desto dicker die Partisanen* из сборника *Karaoke* [7, с. 75]: при переводе текста песни «Широка страна моя родная» И. Дунаевского, В. Лебедева-Кумача Вл. Каминер заменяет «*страна родная*» на понятное немецкому читателю *Vaterland* («*Groß und weit mein Vaterland*» – «Огромно и широко мое отечество»). Для обозначения понятия «родная страна» («родина») в разных

лингвокультурах может использоваться пара лингвистических синонимичных соответствий мужского и женского рода (ср. англ.: *Motherland / Fatherland*; русс.: *Родина / отечество*). Выбор между двумя определениями – вопрос личных или исторических предпочтений; в той или иной стране используется либо одно слово, либо другое. Для русского менталитета характерна ассоциация *родины* с женским грамматическим родом (мать), при наличии «равноправной» (синонимичной) лексической альтернативы мужского рода: «отечество». В Германии принято соотносить понятие «родина» со словом мужского рода: «отечество» (*Vaterland*) (ещё один реализованный признак андроцентричности немецкого языка); однокоренной «пары» (*Mutterland*) не существует, используется слово «*die Heimat*». Дословный перевод русского текста на немецкий оказывается нерелевантным, автор лексически «трансформирует» текст, не нарушая его смысла.

(3) В рассказе *Russendisko* [8, с. 115] из одноимённого сборника Вл. Каминера упоминается вид так называемого «белого» танца «*Weißer Tanz*» [8, с. 115], когда дамам предоставляется исключительное право приглашения кавалера на танец. Каминер не стал использовать понятие, более близкое немецкому читателю «*die Damenwahl*», а выполнил дословный перевод названия танца на немецкий язык: «*die Ansagen zum sogenannten „Weißen Tanz“*», но дополнив его пояснением на немецком: «*bei dem die Damen die Kavaliere auffordern*» [8, с. 115]. Традиция приглашать кавалеров на танец зародилась ещё в Вене, на родине Венского вальса. «Придворный бал» стал значимым событием светской жизни Вены в конце XIX века; все дамы приходили на бал в масках или могли самостоятельно приглашать партнеров на танец [5].

Отметим, что Вл. Каминер не всегда дает пояснение словам и выражениям, известным в русской лингвокультуре, не переводит и не поясняет их по-немецки. Так, понятия *die Perestrojka*, *das Kosmodrom*, *die Balalaika*, *der Sputnik*, *die Matrjoschka* [9] встречаются в текстах автора без подбора немецких эквивалентов, так как они представляют общеизвестные

русизмы, и основная масса немецкоязычных читателей не нуждается в их дополнительном определении.

Принято считать, Вл. Каминер совершил полный переход на язык принимающей страны – немецкий. Анализируя литературные произведения писателя, можно заметить, что Вл. Каминер достаточно часто пользуется двумя основными приёмами: автор упоминает элементы родной культуры вместе с понятиями, близкими и понятными немецкому читателю (удвоения (*Verdopplungen*, [10, с. 10]), и контекстуальным пояснением незнакомого слова (*Kontextualisierungen* [10, с. 10]). Вл. Каминер также избегает дословного перевода некоторых артефактных обозначений, предпочитает вводить доступные для понимания немецкого читателя термины.

Сходные с Вл. Каминером стратегии по вводу иноязычных элементов в литературный (немецкоязычный) текст встречаем у Э.-С. Эздамар.

В романе Э.-С. Эздамар *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus* наряду с адаптированными многими современными лингвокультурами (в том числе, немецкой) арабскими лексическими заимствованиями (*die Moschee* [9, с. 61], [9, с. 77], *der Hodscha* [9, с. 80], *der Ramadan* [9, с. 59], *der Moslem/Muslim* [9, с. 58], *die Karawane* [9], *der Sultan* [9, с. 39]), приводимыми без перевода, встречаются менее понятные немецкому читателю арабские (или турецкие инокомпоненты), пояснение которых на немецком автор приводит после употребления лексической единицы, например, *Seksek*:

«*Sofort haben wir angefangen, Seksek zu spielen*»

(Мы сразу же начали играть в классики)⁴;

«*Mit einem Stock zeichnet man auf die Erde vier geschlossene Schachteln, man muss mit einem Fuß hüpfend ein glattes Stück Stein von einer Schachtel zur anderen schieben*» [9, с. 65].

В тексте романа Э.-С. Эздамар представлены несколько групп интегрированных арабских и турецких лексических заимствований, относящихся к категориям «религия»; «имена»; «колорит / быт Востока»; «обозначение чинов и должностей».

⁴Перевод немецких цитат из литературных произведений Э.-С. Эздамар выполнен А. А. Коробейниковой.

Отметим, что турецкий язык является языком-посредником в процессе «вливания» арабских заимствований в немецкий язык. К подобным лексическим единицам с двойным (арабо-турецким) этимологом в романе Э.-С. Эздамар относится слово *das Kismet* из микрополя «религия»:

1. *das Kismet, s – qismah* (араб.) – *kismet* (тур.) – фатум / судьба / рок.

«*Und dort wollte mein Vater unser Kismet suchen*» [9, с. 114].

Писательница сохраняет во фразе аутентичное арабо-турецкое слово, несмотря на наличие немецкого эквивалента: *das Schicksal*.

Тем же признакам отвечает слово *der Raki* в микрополе «быт/колорит Востока», возникшее изначально в арабских языках:

2. *der Raki, s, s – `araq* (араб.) – *raki* (тур.) – раки (крепкий спиртной напиток).

«*Alle werden essen, Raki trinken und die Frauen werden singen*» [9, с. 32]

(Все будут есть, пить раки, и женщины будут петь).

В данном случае речь идёт о частичной ассимиляции, так как форма множественного числа слова не свойственна для немецкого языка.

Среди турецких заимствований, интегрированных в текст романа, присутствуют лексические заимствования, относящиеся к микрополю «обозначение чинов и должностей»:

3. *der Memur* (от тур. *memur*) – чиновник, служащий и *der Müteahhit* (от тур. *müteahhit*) – подрядчик [15].

«*Für meine Mutter waren die Memurs Leute, die Tinte geleckt haben, Lehrer, Anwälte*» [9, с. 66]

(Для моей матери служащими были люди, которые лизали чернила: учителя, адвокаты.);

«*Meine Mutter sagte: „Er baut Häuser. Er ist Müteahhit“*» [9, с. 63]
(Моя мать говорила: "Он строит дома. Он подрядчик.").

Указанные заимствования не ассимилированы немецким языком; они не учитываются немецким универсальным словарём Дуден, т. е., не входят в нормативный литературный слой современного немецкого языка. Кроме того, в немецком

языке имеются синонимичные обозначения: для *Memur – der Beamte* [12], для *Müteahhit – der Bauunternehmer* [17]. Несмотря на наличие синонимов, автор использует турецкие обозначения, лишь поясняя их значение немецкому читателю.

Отметим также многократное повторение в романе турецкого лексического заимствования *tamat* (от тур. *tamat*; рус. перевод – *ладно, хорошо* [14]):

«*Ali sagte mir: „Weine nicht, weine nicht, tamat mi?“ „Tamat“, – sagte ich und weinte weiter» [9, с. 187]*

(Али сказал мне: «Не плачь, не плачь, ладно?» «Ладно», ответила я и продолжала плакать.).

Данное заимствование выполняет функцию простой (утвердительной) частицы, характерной для разговорной речи.

В романе можно встретить много имён арабского происхождения, не утративших популярности в Германии в XXI веке среди турецкой и арабской диаспор. Например:

Rifat – Rifat/Rifaat (араб.) – *Рифат*;

Ahmet – Ahmad(араб.) – *Ахмет*;

Mustafa – Muṣṭafā (араб.) – *Мустафа*;

Osman – Osman (араб.) – *Осман*;

Fatma – Fātimah (араб.) – *Фатима* [19].

В тексте приводятся топонимы, написание которых (наряду со многими именами, например: *Ayşe* [9, с. 25], *Şavki Dayi* [9, с. 108]) Э.-С. Эздамар оставляет оригинальным, например, *İstanbul* [9, с.48].

Указанные примеры демонстрируют общий тип интеграции иноязычных компонентов в немецкоязычный литературный текст: не свойственные немецкому языку элементы вводятся без перевода и дополнительных пояснений, возможные «коммуникативные неудачи» игнорируются Э.-С. Эздамар. Использование оригинальной лексики может объясняться желанием автора сохранить аутентичный колорит литературного текста. Вместе с тем, наличие аутентичных цитат на турецком (или арабском) обозначает новые демографические/этнические доминанты Европы и Германии как её части: «высокая численность мигрантов и их сосредоточенность в крупных городах влияет и на

функционирование немецкого языка, и на языковые контакты» [4, с. 35].

Подведём предварительные итоги:

Транскультурная немецкоязычная литература заняла прочное место в литературе стран немецкого языка; она воспринимается неотъемлемой частью современного (европейского) литературного канона; содержательная и стилевая «эмансипация» немецкой литературной традиции интересна потенциальному (немецкоязычному) читателю, лучше осознающему неоднозначность и противоречивость окружающего мира.

Библиография:

1. Кирилина А. В. Проблемы развития коммуникативно мощных европейских языков в эпоху глобализации // Московская международная академия. 2018. с. 28, 35, 45.
2. Аронова О. В. Русская культура в Германии в творчестве Владимира Каминера // Сборники конференций НИЦ Социосфера, 2013 с.74-76 // [Электронный ресурс] URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=21191455> (Дата обращения: 20.11.2021)
3. Зонова А. А. Языковые особенности в прозе В. Каминера // Иностранные языки и литература в международном образовательном пространстве. 2015 с. 310-314 // [Электронный ресурс] URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=24266118> (Дата обращения: 20.11.2021)
4. Кириллина А. В. Немецкое языковое пространство в начале XXI века // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета. 2012. №. 19. С. 34-44. [Alla Kirillina The German Language Space at the Beginning of the 21st Century // Nizhny Novgorod State Linguistics University. 2012. p. 34, 25]. [Электронный ресурс] URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=18027934> (Дата обращения: 03.02.2022)
5. Откуда пошло понятие «белый танец» [Электронный ресурс] URL: <https://4dancing.ru/blogs/130411/449/> (Дата обращения: 03.02.2022)

6. Смирнова Т. П. «Межа языков»: многоязычие в транскультурной немецкоязычной литературе // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, Российский союз германистов. 2020. С. 254-268. [Электронный ресурс] URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44555296> (Дата обращения: 20.11.2021)
7. *Kaminer W.* Karaoke, Manhattan-Goldmann, 2005
8. *Kaminer W.* Russendisko, Goldmann, München, 2000
9. *Özdamar E.-S.* Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus, Verlag Kippenheuer & Witsch, Köln. 1994.
10. *Skiba, Dirk.* (2010) Formen literarischer Mehrsprachigkeit in der Migrationsliteratur. In Bürger-Koftis, Michaela; Schweiger, Hannes, & Vlasta, Sandra. (eds) Polyphonie - Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität. Wien: Praesens Verlag, 323-334.
11. Akademie der Künste, Berlin [Электронный ресурс] URL: <https://www.adk.de/> (Дата обращения: 03.02.2022)
12. Bauunternehmer: Duden.de [Электронный ресурс] URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Bauunternehmer> (Дата обращения: 03.02.2022)
13. Beamter: Duden.de [Электронный ресурс] URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Beamter> (Дата обращения: 03.02.2022)
14. German teens pick up on Turkish slang // Hurriyet daily news – 2012 [Электронный ресурс] URL: <https://www.hurriyetaidailynews.com/germanteens-pick-up-on-turkish-slang-14827> (Дата обращения: 03.02.2022)
15. Memur: Academic.ru [Электронный ресурс] URL: <https://translate.academic.ru/der%20memur/de/ru/> (Дата обращения: 03.02.2022)
16. Migrant literature or migration literature – and why does it matter? [Электронный ресурс] // URL: <https://incitingsparks.org/2017/05/29/migrant-literature-or-migration-literature-and-why-does-it-matter/> (Дата обращения: 03.02.2022)

17. Müteahhit: Academic.ru [Электронный ресурс] URL: <https://translate.academic.ru/Müteahhit/de/xx/> (Дата обращения: 03.02.2022)

18. *Smirnova T. P. & Zhiganova A. V. (2020) Multilingualism in Contemporary Translingual German-Language Literature: Forms and Functions.* В сборнике: European Proceedings of Social and Behavioural Sciences EpSBS. Nizhny Novgorod, 2020. С. 949-957. [Электронный ресурс] URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=46125710> (Дата обращения: 03.02.2022)

19. Vorname.com [Электронный ресурс] URL: <https://www.vorname.com/beliebte-tuerkisch-arabische-vornamen-in-deutschland.html> (Дата обращения: 03.02.2022)

УДК 82-291(4)

ИСТОРИЯ СРЕДНЕВЕКОВОГО ТЕАТРА: ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ МИСТЕРИИ И ФАРСОВ

Л. В. Николаева-Кейльман

**Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова**

**The History of Medieval Theater: The Origin and Development of
Mysteries and Farces
L. W. Nikolaeva-Keilman
Linguistics University of Nizhny Novgorod**

Единственными образованными людьми в эпоху Средневековья являлись священники, потому что они должны были переписывать от руки христианские книги. Христианская церковь была двигателем всей европейской культуры. Только церковь может дать устойчивость в этом мире. Она тоже реорганизовывается в другой мир, возникают аббатства, воинственные ордены.

В X веке начинается рост и строительство городов, заново рождается театр. В течение долгого времени служба в христианских храмах не была канонизирована. Священник общался таким образом, чтобы быть понятным для прихожан. Начиная с X века, появляется потребность разъяснения христианских идей, для того чтобы это сделать, нужно найти те ключевые позиции в христианстве, через которые идея искупления Христом грехов человеческих будет понятна.

Театр в средние века существует в двух видах: это театр, который возникает из театрализации церковного культа (церковный театр) и театр, который возникает из театрализации языческого культа (народный театр). Его изучать очень трудно, потому что он не фиксировался в текстах [1]. Наиболее ярким жанром этого театра является фарс.

Фарс – это жанр, который происходит из языческого обряда, связанного с богами сил природы, культа плодородия. И первоначально, когда этот обряд существовал в деревнях, он строился на физической борьбе, драке двух героев, один из которых воплощал жизнь, другой – смерть. За тем, кто

воплощал жизнь и смерть, закреплялись особенные качества. Смерть должна была быть всегда старой, дряхлой, больной, это старик, мужчина. Жизнь – это молодость, юность, все с противоположным знаком.

Борьба эта сопровождалась поеданием блюда, которое помогало перевести божество из смерти в жизнь. Это блюдо – фарш. Поначалу это было размолотое мясо, мясо жертвенного животного (козла), потом животное стали заменять растением, то есть, зерно, которое было размолото, уничтожено. Отсюда и происходит слово фарс.

Со временем из драмы, связанной с преодолением смерти, начинает разворачиваться некое театрализованное представление, потому что начинается спор между жизнью и смертью. По мере того, как развивается человек, драка заменяется на словесную дуэль. В словесном поединке, когда стоят жизнь и смерть, начинается спор, заключающийся в том, кто кого переговорит [3].

Зерно фарса – в споре. Главный инструмент актера – слово. Фарсеры – это люди хорошо говорящие, которые, говоря, могут обмануть. В основе фарса всегда лежит обман. Суть взаимоотношений жизни и смерти строится на том, что смерть хочет обмануть жизнь. Она затевает интригу, в ходе которой она становится обманутой сама.

Фарсовые труппы были в каждом городе свои, фарсы давались по каким-то определенным дням, в основном, в выходные, поскольку устраивалась ярмарка.

Один из сохранившихся фарсов, который был записан (XIII век), называется «Мальчик и слепой». Слепой старик нанимает себе поводыря, они ходят какое-то время, и когда приходит время расплатиться с мальчиком, старик не хочет отдавать деньги. И он приводит к себе домой, они начинают есть, мальчик понимает, где лежат у старика деньги, хватает их и убегает.

Если разбирать с бытовой точки зрения, то мы смотрим и думаем, какой плохой мальчик, украл деньги у несчастного старика. С другой, обрядовой точки зрения, жизнь победила смерть. Поэтому фарсы для сегодняшнего мышления обладают неким имморализмом, они нам очень несимпатичны с точки зрения поведения героев.

К XIII-XIV веку этот жанр очень здорово продвигается вперед. В XII веке начинается вторичная мифологизация христианства. К этому времени появляется большое количество молодых людей, бродячие школяры, клирики, люди, которые обучались в первых европейских университетах. Собственно, они и начинают писать фарсы, потому что это легкий способ заработать деньги. Жанр очень сильно начинает развиваться, в конце концов, возникает огромное количество фарсовой драматургии. Так и появляется «Фарс об адвокате Пьере Патлене» (из сборника средневековых французских фарсов).

По мере того, как развивается городская культура, фарс видоизменяется. Попав в город, фарс переживает импровизационный период. Для импровизации существовали определенные вещи, которые все знали: роли, атрибуты (старость, болезнь, обжорство – признак смерти, она всегда стремится к распространению, смерть всегда связана с физиологическими проявлениями). Фарсеры брали образный строй для своих импровизаций из современных для них тем городской культуры, поэтому складывается впечатление, что фарс укоренен в быте, что он отражает бытовые истории жизни средневекового города. Именно потому, что фарсеры берут образные ряды и конкретные сюжеты из реальной жизни, фарс отлично и устойчиво начинает существовать во времени. Меняется время – появляются новые характеристики.

Традиционно фарсы исполнялись на столах. Столы ставились на площади, и это было зрелище неподвижное, потому что два человека, стоящие на столе, могли перемещаться только вокруг друг друга. При этом стол был пуст, актеры-фарсеры были похожи на статуи, вокруг которых ходили зрители. Никакого физического действия они не могли совершать. Фарсеры белили лицо мукой, на выбеленном лице рисовали красками рот, глаза, маску для того, чтобы было видно издали, надевали белую одежду. Главным выразительным средством фарсера был голос и выразительная пластика.

Церковный и народный театры существовали в одно время и очень влияли друг на друга. Самое сильное влияние, конечно, было обращено в мистериях, потому что люди, которые организовывали церковные представления, так же организовывали и народные. Существует три способа

представления мистерии. Все три представляют для нас особый интерес с точки зрения совмещения философии и театрального пространства [2].

1. Кольцевой. Когда на площади строили помост в виде кольца, на нем располагались кабинки, и в каждой кабинке игрался отдельный эпизод мистерии. Зрители находились внутри этого кольца, и по мере движения сюжета, они переходили от одной кабинки к другой. События священного писания статичны, а вот проходящие зрители – нет. Постоянной величиной является священное писание, актеры стоят в своих кабинках, а перемещается публика.

2. Беседочный. На площади выстраиваются беседки в последовательности, зрители переходят от одной беседки к другой. Это разомкнуто-кольцевой способ показа мистерий, когда появляется линия. Христианское время – линейное – здесь преобладает. По-прежнему мизансценированию подвергаются зрители.

3. Передвижной. Он был характерен для средневековой Англии (XIV век), и он качественно отличается от двух первых. Зрители стоят на площади, а мимо них проезжает повозка (педжен), встает перед публикой, актеры отыгрывают свой эпизод, повозка уезжает, приезжает следующая. Этот способ ложится в основу шекспировского театра. Передвижной способ – это новая форма средневекового мышления. Потому что человек останавливается. То есть это какая-то грань, когда мистерия превращается в театр.

Мистерияльный театр очень сильно и активно профессионализировался, и в XIV-XV веке во многих средневековых городах появляются полупрофессиональные союзы и получают привилегию на организацию мистерий в родном городе [4]. Например, одно из таких братств, Братство Страстей Господних, которое возникает в XIV веке в Париже, получает от парламента деньги на организацию мистерий, и члены братства практически становятся артистами. И когда в 1548 году парламент Парижа запрещает братьям представлять мистерии (запрещает потому, что зашло все далеко, представления уводили людей от подлинного сурового христианства, каким оно было в книгах), то братья начинают играть фарсы. Из этих религиозных союзов возникают первые

профессиональные театры Европы. Они знамениты еще тем, что переехали в Париж в здание, которое называлось Бургундский отель, впоследствии ставший театром.

К XVI веку к мистерии прибавлялся фарс. Его вставляли тогда, когда нужно было одолеть смерть и эту идею внедрить в христианское событие. Чередование трагического и комического в мистерии – это закон обряда, который развиваясь, формирует театр [3].

Когда средневековый театр начинает сходить на нет, когда от него начинают отказываться труппы другого времени, то фарс переживает эти гонения отлично. Он всегда существует сегодня, он всегда смешон и понятен, там нет того, от чего можно отказаться. Фарс входит в культуру нового времени как состоявшийся театральный миф или жанр, и он начинает существовать в театре на уровне фундамента. В тот момент, когда в театре начинается кризис, все обращаются к фарсу, потому что фарс – это начало профессионального театра в Европе.

Когда наступает XV век, начинают печатать Библию и фарсы. Фарсы хранились и передавались из рук в руки: это время, когда гастролировали не труппы, а тексты. Таким образом, фарс подготавливает почву для возникновения профессионального театра, показывая, что смех и юмор актуальны всегда, в любое время, в любой бытовой ситуации можно найти сюжет для выражения критики или же – в дальнейшем – комедии. Именно поэтому фарсы живы и в XVII веке, а знаменитый французский драматург Жан-Батист Мольер, начиная в молодости как фарсер, делает фарс основой своих острых, смешных, но подчас страшных комедий.

Библиография:

1. *Иванов К. А.* Средневековый театр и легенды Средневековья. Изд.: Аврора, 2019. – 288 С.
2. *Паушкин М. М.* Средневековый театр. Изд.: Юрайт, 2021. – 89 С.
3. *Дживелегов А. К.* Бояджиев Г.Н., История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года [Электронный ресурс]. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/istoriya->

zapadnoevropejskogo-teatra/fars.htm (Дата обращения 23.02.2022).

4. *Богодарова Н. А.* Театр мистерии и город в Англии в XIV – первой половине XV в. [Электронный ресурс]. URL: <http://annales.info/evrope/england/misterii.htm> (Дата обращения 23.02.2022).

УДК 398.21(430)

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО ГЕРОЯ В НЕМЕЦКИХ НАРОДНЫХ СКАЗКАХ

Л. В. Николаева-Кейльман

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

В статье предпринята попытка показать значимость философского направления «экзистенциализм» в истории литературы и его роль в немецких народных сказках. Проводится параллель между мифом и сказкой с целью выявить сходства и различия. Рассматривается понятие «экзистенциальный герой» и его отношение к сказочному персонажу.

Ключевые слова: архетип, экзистенциализм, экзистенциальный герой, миф, немецкие народные сказки.

The Representation of the Existential Hero in German Folktales

L. W. Nikolaeva-Keilmann

Linguistics University of Nizhny Novgorod

An attempt to show in the article the significance of the philosophical direction «existentialism» in the history of literature and its role in German folktales is made. A parallel is carried out between myth and fairy-tale in order to identify their similarities and differences. The concept of «existential hero» and its relation to the fairy-tale character is considered.

Key words: archetype, existentialism, existential hero, myth, German folktales.

Сказки – это отражение души народа, поскольку именно в них можно увидеть за внешним волшебным лоском тяжесть и скорбь простых людей. Знания о том, откуда сказка происходит и как ее трактовать, весьма условны, потому что нельзя не учитывать тот факт, что на протяжении веков сказка – как жанр – трансформировалась, проходила эволюцию, а народные или национальные идеи, отличия как бы стирались, интернационализировались. Сегодня это позволяет рассматривать сказку с разных точек зрения.

В. Я. Пропп говорит, что до XX века «научная литература о сказке была не слишком богата» [3], и связывает это с тем, что долгое время знания передавались «генетическим» образом – из уст в уста.

Для немецкой сказки характерно противостояние добра и зла, что делает сюжет живым и волнующим, есть формула, которая встречается и у других европейских и русских сказок, но важная особенность – жестокое отражение действительности [5]. Главными героями могут быть люди различных сословий или животные или растения-аллегии, как правило, они вступают в противостояние с темными силами. Итогом такой борьбы становится победа добра над злом. Но предугадать финал в немецких сказках не всегда возможно. Приблизительно по той же схеме складывались в свое время мифы.

Начало XX века ознаменовало собой такое явление как процесс ремифологизации, важный для понимания мифологии и фольклора. В XIX веке, когда стал намечаться технический прогресс, а человек глубоко задумался над религиозными вопросами, в произведениях философов – таких как А. Бергсон, Ф. Ницше – видится критика религии [2]. Позже произведения Ницше стали использоваться в XX веке как пример обоснования ремифологизации не только в литературе, но и в психологии, в трудах З. Фрейда и К. Юнга. Последний употребил термин «коллективное бессознательное» в работе «Структура бессознательного», состоящее из архетипов, под которым Юнг понимал универсальность духовных ценностей, служащих координатой для художественных, мифологических и сновидческих образов.

Сказка воспринимается слушателем или читателем как фантастика, вымысел, в то время как миф воспринимался исключительно как отражение реального мира, объясняя его законы. Сказка общедоступна, поучительна, миф носил сакральный характер. И все же миф и сказка являются произведениями устного творчества, фантазией народа, а значит, имеют немало общих черт: героями могут быть люди и животные, общий хронотоп, отражение архаичного быта.

Сказка появилась много позже мифа, а значит, во многом унаследовала его черты, но затрагивала уже темы не мира, так как он уже был познан, а проблемы, которые касались непосредственно человека и его окружения.

Говоря о препятствиях в сказках, нельзя не упомянуть об обряде инициации, о значениях космоса и хаоса, которые часто встречаются и в мифах. Сказочный мир, как и в большинстве

мифологий, поделен на космос и хаос, где космос – это безопасное и знакомое главному герою место (замок, дом), а хаос – это земли, которые находятся за стенами этого царства (чаще всего лес). Существует «пограничное» состояние, в котором герой находится на протяжении всего сюжета [2].

А значит, сказка, как и миф, может быть объяснена с точки зрения философии экзистенциализма. Известно, что писатели-экзистенциалисты часто обращались к мифологическим сюжетам, и потому кажется возможным рассмотреть некоторые немецкие сказки, ориентируясь на философию, которая оказала огромное влияние в XX веке на культуру в целом, но которая была известна еще много раньше.

Предшественником экзистенциализма является датский теолог и философ Сёрен Кьеркегор, впервые использовавший термин «экзистенция» в работе «Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам» (1846). Как философское направление, которое влияет абсолютно на все сферы искусства, экзистенциализм возникает после Первой Мировой войны во Франции и Германии, оставаясь равномерным на протяжении всего XX века [1].

Экзистенциализм рассматривает сущность человека как нерасчлененную целостность субъекта и объекта познания. До XX века люди пытались познать себя рационально, в XX веке – подсознательно. Ж.-П. Сартр выявляет способы познания:

- 1) Человек может познать себя только в определенных условиях, это происходит в момент смерти;
- 2) В пограничной ситуации происходит познание экзистенции. В этот момент человек обретает собственную свободу;
- 3) Свобода человека проявляется только в ситуации выбора;
- 4) Выбор оказывает влияние на последующую жизнь человека;
- 5) Человек, влияющий на выбор человека, называется другой. Это худший враг, потому что он отбирает свободу;
- 6) Человек, принимающий последствия своего выбора, должен нести ответственность. Угадать последствия

выбора невозможно, однако человек не должен испытывать вину [4].

Использование экзистенциального героя в сказках возможно только с рассмотрения теории К. Юнга об архетипах, поскольку известно, что, в отличие от экзистенциального героя, сказочный персонаж запрограммирован, назвать его свободным сложно. Однако хотелось бы рассмотреть такую возможность.

Экзистенциальный персонаж присутствует в сказке «Гензель и Гретель», им является Гретель, перед которой встает выбор спасения своего брата или же их гибелью от рук злой ведьмы. Важное место здесь занимает лес, так как это – пограничное место для немецкой культуры.

В сказке «Верный Йоханнес» таким героем является молодой король в тот момент, когда видит смерть слуги, верного Йоханнеса. Когда король внезапно узнает, что может вернуть жизнь Йоханнесу, если пожертвует своими детьми, он, не раздумывая, принимает решение и убивает их. Йоханнес оживает и награждает своего хозяина, возвращая его детям жизнь.

Сказка «Диковинная птица» [6] своим сюжетом напоминает сказку «Синяя Борода». Антагонист – волшебник, он притворяется нищим, ходит по домам просить милостыню, крадет девушек и уносит их в лесной дом. Так случилось с тремя сестрами-красавицами, к которым волшебник заглядывает. Сначала он уносит старшую сестру, с которой случается то же, что и с героиней сказки «Синяя Борода». Прослеживается мотив тайны, который нарушен чрезмерным любопытством:

«Так как ты против моей воли побывала в этом покое, – сказал волшебник. – то теперь против твоей воли должна направиться туда же!»

«Bist du gegen meinen Willen in die Kammer gegangen, - sprach er, – so sollst du jetzt gegen deinen Willen wieder hinein. Dein Leben ist zu ende».

Та же участь ждет и среднюю, и младшую сестру. Однако именно младшая в данном случае является экзистенциальной героиней, поскольку, видя останки сестер, она не испугалась, а *«собрала все разрозненные части их тел и сложила как следует»*

(«*Aber sie hub an und suchte die Glieder zusammen*»). Это волшебным образом оживляет сестер. Совершив это, девушка становится свободной. Став свободной, она должна теперь перехитрить волшебника. Он не догадывается о поступке девушки и «с этой минуты теряет над нею всякую власть» («*Er hatte aber jetzt keine Macht mehr über sie und mußte thun, was sie verlangte*»).

Почти каждый экзистенциальный герой в сказках – женщина, девушка или дети, редко когда мужчина. Вероятно, это наблюдение говорит о том, что, в те времена, когда писались сказки, именно эти члены общества являлись наиболее слабым звеном в историческом и социальном процессах, так как часто гибли от насилия и голода. Потому сказки являются удобным материалом, в котором угнетенные в реальности оказываются спасенными и отмщенными в вымышленном мире.

А экзистенциальный герой, ставший популярным в XX веке, безусловно, не имел в сказках ни такого положения, ни такой философской идеи. В какой-то степени он был нужен для того, чтобы понимать, что в немецком фольклоре, как, вероятно, и в истории, и искусстве, освобождение возможно только благодаря познанию смерти. И все же он экзистенциальный герой является показателем сложного культурно-исторического процесса, в котором не было места для слабых, но в котором писались сказки, ставшие для притесненной части населения спасением и способом борьбы со страхом смерти, насилием и голодом.

Библиография:

1. *Гайденок П. П.* Экзистенциализм и проблема культуры. Изд.: Рос. акад. наук, Ин-т философии, 1963. – 120 С.
2. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. Изд.: Академический проект, М., 2012. – 331 С.
3. *Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. Издательство «Лабиринт», М., 1998. – 560 С.
4. *Сартр Ж.-П.* Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1989. — 319–344 С.

5. Нечай Ю. П., Шишкина А. Г. Немецкие и русские волшебные сказки: национальный колорит [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nemetskie-i-russkie-volshebnyye-skazki-natsionalnyy-kolorit/viewer> (Дата обращения: 11.04.2022)

6. *Die Brüder Grimm* „Die Kinder-und Hausmärchen“, Leipzig, 1965. – 453 С.

УДК 821.112.2«19/20»

**ПРОБЛЕМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
КОНЦЕПТОВ В ЛИТЕРАТУРНОМ ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ
КОНЦЕПТА «ОТЧУЖДЕНИЕ» В РОМАНЕ ПАТРИКА
ЗЮСКИНДА «ПРАФЮМЕР: ИСТОРИЯ ОДНОГО
УБИЙЦЫ»)**

Е. А. Сакулина, Е. И. Лебедева

**Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова**

Данное исследование посвящено творчеству одного из самых известных писателей эпохи постмодернизма Патрику Зюскинду. В центре внимания оказываются бинарные оппозиции «Свое»-«Чужое» и концепт «отчуждение». Оно пронизывает всю жизнь героя, с момента его рождения до эпизода смерти. Отчуждением больны буквально все герои произведения. Путь злого гения предопределен обществом. Роман представляет собой не просто детектив с элементами исторического романа, а текст, обращенный к читателям, которые за развлекательным сюжетом способны увидеть трагедию одинокого и опасного преступника, который в погоне за ускользающей красотой погубил многие жизни.

Ключевые слова: постмодернизм, концепт, отчуждение, исторический роман.

**The Problem of Representation of Artistic Concepts in a Literary Text
(Based on the Concept of «Alienation» in Patrick Suskind's novel**

The Perfumer: The Story of a Murderer)

E. A. Sakulina, E. I. Lebedeva

Linguistics University of Nizhny Novgorod

This study is dedicated to the work of one of the most famous writers of the postmodern era, Patrick Suskind. The focus is on the binary oppositions «Own» – «Alien» and the concept of «alienation». It permeates the whole life of the hero, from the moment of his birth to the episode of death. Literally all the heroes of the work are sick with alienation. The path of the evil genius is predetermined by society. The novel is not just a detective story with elements of a historical novel, but a text addressed to readers who, behind an entertaining plot, are able to see the tragedy of a lonely and dangerous criminal who, in pursuit of elusive beauty, ruined many lives.

Key words: postmodernism, concept, alienation, historical novel.

Являясь одной из фундаментальных бинарных оппозиций, «свои – чужие» лежит в основе формирования социальной и национальной идентичности. Данная оппозиция занимает

особое место во всей системе, ведь по мере развития этноса, изменения его общественной структуры, культуры и социального сознания, она беспрерывно изменяется, приобретая новые значения. Граница между «своими» и «чужими» изменчивы, как в конкретно взятом историческом периоде, так и на протяжении всего исторического процесса в целом.

Помимо разделения на «своих» и «чужих» по национальному, социальному или иному признаку, существует и разделение внутри самих социальных групп. Поводом для дифференциации членов группы на «своих» и «чужих» являются поведенческие факторы: *«Тот, чье поведение не соответствует нормам внутри социальной группы, получает негативную оценку и воспринимается как чужой»* [6, с. 388].

В каждом коллективе в частности или обществе в целом существует ряд типизированных поведенческих норм, призванных сдерживать рост вариативности поведения входящих в их состав индивидов. Неконтролируемый рост таких вариантов мог бы привести к неизбежному распаду общества, а значит механизмы регулирования данного процесса необходимы [1, с. 5-6].

Универсальная бинарная оппозиция «свой-чужой» лежит в основе формирования коммуникативной категории «отчуждение». Таким образом содержание данной категории можно определить как разделение на чужих и своих, отстранение. Данная коммуникативная категория находит свое отражение в различных типах дискурса и определяет характер протекающей между участниками коммуникации.

Современная трактовка термина «отчуждение» берет свое начало в трудах Гегеля и Маркса. Одно из ключевых понятий своей социальной философии – отчужденную трудовую деятельность – Маркс определяет как средство для реализации биологических и социальных потребностей. Такая деятельность сама по себе несет вынужденный, порабощающий характер, отнимает у индивида возможность реализации его *«действительной родовой деятельности»*, и сама жизнь человека становится для него средством [3, с. 565-566]. Важной стороной отчуждения, по Марксу, является отчуждение человека от человека:

«Отчужденный от самого себя человек, это также – отчужденный от своей сущности, т. е. от своей природной и человеческой сущности, мыслитель. Поэтому его мысли, это – какие-то застывшие духи, обитающие вне природы и вне человека» [3, с. 640].

«Таким образом, посредством отчуждения труда человек порождает не только свое отношение к предмету и акту производства как к чуждым и враждебным ему силам, – он порождает также и то отношение, в котором другие люди находятся к его производству и к его продукту, а равно и то отношение, в котором сам он находится к этим другим людям» [3, с. 569-589].

В отличие от Маркса, определяющего отчуждение как чисто социальное понятие (отчуждение средств и продуктов труда, эксплуатации и т. д.), С. Л. Рубинштейн поднимает проблему отчуждения от человека его человеческой сущности, которая также непосредственно связывается с характером общественных отношений, но для практического разрешения требует не только изменения вышеупомянутых отношений (по Марксу – построения коммунизма), но этического нравственного преобразования отношений людей в соответствии с принципами человечности [6, с. 23].

Ряд взаимосвязанных феноменов, определяющих понятие «отчуждение», находят в своей работе «Смыслоутрата и отчуждение» Е. Н. Осин и Д. А. Леонтьев. Концепт включает в себя следующий ряд взаимосвязанных феноменов: переживание пустоты и бессмысленности жизни; утрата переживания субъективной значимости намерений, целей и видов деятельности, планируемых или осуществляемых индивидом; сужение широты круга мотивов, осуществляемых индивидом; деятельность индивида сводится к удовлетворению потребностей и соответствию социальным нормам; формирование убеждений, отражающих невозможность смысла и его реализации; ценности не рефлексированы или рассматриваются как абстрактные, неспособные побуждать реальную деятельность [4, с. 69]. Деятельность является отчужденной, если в ней отсутствует смыслообразующий мотив.

Рассматривая концепт «отчуждение» в рамках индивидуально-авторской концептосферы романа П. Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы», стоит обратить особое внимание на широкий спектр реализации данного концепта в условиях повествования. Помимо факта отчуждения главного героя от окружающего мира по инициативе общества, очевиден также факт его самоотчуждения.

Отчуждение Жана-Батиста Гренуя обществом произошло еще в самом раннем детстве. В бинарной оппозиции «Свои-Чужие» герой воспринимался большинством как чужой, поначалу странный и непохожий на остальных. Самой первой героя предала родная мать. Автор открыто заявляет об отсутствии у женщины планов на какое-либо принятие и, тем более, воспитание ребенка. В момент рождения, еще не подозревая об особенностях Жана-Батиста, она абсолютно спокойно приняла решение об отчуждении младенца, фактически отдав его в руки смерти. Отчуждение, в данном контексте, воспринимается как нежелание героини принимать ответственность, стремление как можно быстрее избавиться от свалившегося на нее бремени материнских обязательств.

Спустя совсем короткий промежуток времени (читатель может понять хронологию событий благодаря упоминанию суда над матерью Гренуя, который происходит почти сразу после ее ареста и одновременно с очередной сменой кормилицы) Жан-Батист Гренуй отчуждается и женщинами, которые должны были взять на себя материнские обязательства. Если отчуждение матерью произошло по причине, никак не связанной с личностью и характером героя, то теперь окружающие начинают понимать, что ребенок совсем не похож на большинство младенцев:

К совсем юному возрасту герой передавался из рук в руки уже не один раз, а каждая последующая кормилица снимала с себя возложенные на нее обязательства, что могло бы продолжаться до бесконечности, не надоев это одному из офицеров полиции. Так младенец попал на воспитание в монастырь. Ввиду отсутствия собственного запаха, дети и взрослые, окружавшие героя, сторонились его, а иногда даже боялись:

Однажды Патер Террье, служитель монастыря, на попечении которого находился Жан-Батист Гренуй, с ужасом осознал, что младенец будто обнюхивал его, и Террье начало казаться что сам он ужасно воняет, а на руках у него уже вовсе не ребенок, а что-то холодное и враждебное. Это чувство было на столько неприятно Патеру, что он незамедлительно пожелал избавиться от младенца. Так Гренуй оказался в пансионе мадам Гайар, которая брала на воспитание детей любого возраста и происхождения. Только благодаря отсутствию у нее «душевного движения» [2, с. 32]. Жан-Батист задержался в пансионе дольше, чем где бы то ни было до этого. Именно здесь герой, уже многократно преданный кормилицами, впервые сталкивается с подобием общества, в лице других воспитанников. Возвращаясь к оппозиции «Свои-Чужие», заметим, что среди детей Гренуй никогда не был своим, с самых первых минут в пансионе они были настроены крайне враждебно, *«с первого дня новенький внушал им неосознанный ужас»* [2, с. 33]. Его поведение не соответствовало нормам внутренней социальной группы, а потому воспринималось негативно. Они даже пытались убить младенца, но, как неоднократно упоминал автор, Жан-батист был крайне живучим и *«<...> чтобы столь скромно уйти в небытие, ему понадобился бы минимум врожденного дружелюбия, а им он не обладал. Он был с самого начала чудовищем. Он проголосовал за жизнь из чистого упрямства и из чистой злобности»* [2, с. 31].

Здесь читатель впервые сталкивается с самоотчуждением. Пахарь Л. И. утверждает, что Фейербах анализировал данный процесс в виде передачи человеком собственной сущности в руки некоему абсолюту – Богу [5, с. 80]. В ходе анализа концепта «запах» была сформулирована мысль об отсутствии у Жана-Батиста осознания таких абстрактных понятий как мораль, этика, человечность, религия и другие, можно также заключить, что самоотчуждение в пользу Бога в контексте данного произведения было бы невозможным. На его место встал запах, являющийся самоцелью существования героя. Самоотчуждение Зюскинд иллюстрирует путем метафоризации образа героя:

По мере взросления героя агрессия со стороны его окружения сменилась холодным страхом, хоть и в самом герое, по словам автора, *«не было ничего устрашающего»* [2, с. 33].

Именно в пансионе мадам Гайар герой произнес свои первые слова, попутно пополняя собственную, на тот момент насчитывающую уже множество экземпляров, библиотеку запахов. Жан-Батист, отчужденный от общества и отчуждаемый им, существовал самобытно по лишь ему понятным принципам:

Оправившись после продолжительной болезни, Жан-Батист почувствовал себя живым лишь в тот момент, когда вновь «чуял утренний воздух» [2, с. 46] и осознал, что «перед ним открылся величайший в мире заповедник запахов: город Париж» [2, с. 46]. Запахоориентированность жизни героя подтверждает мысль о том, что самоотчуждение героя основано, в первую очередь, на вверение себя в руки его собственному Богу – запаху.

Если труд у Гримала носил вынужденный характер, то работа в лавке парфюмера Джузеппе Бальдини имела смыслообразующий мотив, ведь к тому времени герой уже успел познакомиться с ароматом прекрасной рыжеволосой девушки и для того, чтобы иметь возможность обладать им, необходимо было познать все тонкости работы с ароматами, их извлечением и сохранением. Ради собственной высшей цели он самозабвенно впитывал каждое слово Бальдини.

На своем пути от дома к тому моменту скончавшегося Бальдини до Граса, где герой желал постичь мастерство сохранения ароматов, Жан-Батист целиком отдался запахам. По его убеждению, воздух городов был грязным, ведь их наполняли тысячи людей, позднее ему «стали неприятны даже встречи с редкими путешественниками на проселочных дорогах» [2, с. 159]. Ему было чуждо одиночество в привычном понимании данного чувства, он не боялся его, но даже напротив безумно желал, находясь в поиске идеального пристанища, где никто и ничто не помешает ему наслаждаться всем многообразием накопленных за десятки лет запахов.

Свое идеальное убежище Жан-Батист Гренуй нашел в глубокой пещере на уединённой горе, где «никогда не бывало ни одного живого существа» [2, с. 167]. Находясь в добровольном изгнании на дне горы в «каменном склепе» [2, с. 169], он, тем не менее, «жил все же такой интенсивной и извращенной жизнью, как никто иной из живущих в мире» [2, с. 169]. Он не

руководствовался принципами морали и нравственности, не искал в пути искупления или прощения, не желал приблизиться к Богу. Его мотивацию Зюскинд определяет крайне четко.

Самоотчуждение героя достигает своего апогея в момент построения внутри его собственного сознания целой империи запахов, в которой Жан-Батист был полноправным и единоличным правителем. Он отчетливо осознает свое превосходство над *«простым пахнущим народом внизу»* [2, с. 174]. Хотя герой и находил отвратительными запахи, источаемые человеком, он все же поселяет людей в своей воображаемой империи, но не с целью воссоединения с обществом или из стремления чувствовать себя частью чего-то большего, а скорее наоборот, чтобы иметь власть над людьми, подчинять их собственной воле. Его коммуникация с реальным миром сводится к минимуму. Герой настолько углубился в себя, что его внутренний мир наполняли уже не просто несколько хранилищ запахов, но *«тысячи кладовых, и тысяча подвалов, и тысяча роскошных салонов, в том числе с простым пурпурным канале, на котором Гренуй, теперь уже больше не Великий Гренуй, а вполне частное лицо Гренуй или просто дорогой Жан-Батист, любил отдыхать после дневных трудов»* [2, с. 175]. Запах, являясь смыслообразующим концептом произведения, играет основополагающую роль в вопросе реализации концепта «отчуждение». Он же становится причиной, по которой Жан-Батист покидает свое убежище и невольно возвращается в людское общество.

Исследование концепта «отчуждение» позволило установить широкий спектр реализации данного феномена в условиях повествования. Помимо факта отчуждения главного героя от окружающего мира по инициативе общества, очевиден также факт его самоотчуждения, а также отчуждения труда.

Исследование по данной теме может быть продолжено. Изучение концептов играет важную роль в постижении специфики языковой репрезентации индивидуально-авторского художественного концепта на примере конкретного литературного произведения, помогает глубже и шире осознать замысел автора, ведь ни сознание художника, ни его первый и непосредственный эффект на воспринимающего,

далеко не исчерпывают ни художественного задания автора, ни того, что он может дать воспринимающему.

Библиография:

1. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. – Федеральное государственное унитарное предприятие Академический научно-издательский, производственно-полиграфический и книгораспространительский центр Наука, - 1993. – С. 239.
2. Зюскинд П. Парфюмер: История одного убийцы: Роман/ Пер. с нем. Э. Венгеровой. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. –С. 352.
3. Маркс К. Экономическо философские рукописи 1844 года // Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., - 1956.
4. Осин Е. Н., Леонтьев Д. А. Смыслоутрата и отчуждение // Культурно-историческая психология. – 2007. – Т. 3. – №. 4. – С. 68-77.
5. Пахарь Л. И., Петрова Р. А. – Отчуждение: теоретическое осмысление проблемы // Философская мысль. – 2021. – № 8. – С. 78 - 91.
6. Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание. – Издательский дом «Питер», -2016.
7. Соловьева Н. С. Проявление оппозиции «свой-чужой» в социальных группах (на материале фразеологии) // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2012. – №. 2 (36). – С. 388-392.
8. Süskind P. Perfume: The story of a Murderer / Translation copyrighting John E. Woods / Penguin Random House UK 2015. – С. 272.
9. Süskind P. Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders / P. Süskind. – Zürich: Diogenes Verlag, 1985. – 320 S.

УДК 94(470)«19»

П. А. СТОЛЫПИН И «ВЕЛИКАЯ РОССИЯ»

Т. П. Смирнова

Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова

На материале речей и выступлений П. А. Столыпина 1906-1908 гг. представлены основные начинания известного российского государственного деятеля по реформированию России в важнейших социально-экономических и политических областях путём последовательных преобразований, исключающих радикализм и дестабилизацию.

Ключевые слова: П. А. Столыпин, аграрная реформа, «великая Россия», «ставка на разумных и сильных»

**P. A. Stolypin and «Great Russia»
T. P. Smirnova
Linguistics University of Nizhny Novgorod**

Based on the speeches of P. A. Stolypin from 1906-1908, the article presents the main undertakings of the famous Russian statesman to reform Russia in the most important socio-economic and political areas through consistent transformations that exclude radicalism and destabilization.

Keywords: P. A. Stolypin, agrarian reform, «Great Russia», «wager on the strong and sober».

Деятельность Петра Аркадьевича Столыпина (1862-1911), первого «в России конституционного министра внутренних дел» [8] (апрель, 1906 года), позднее – с сохранением этого поста – Председателя Совета министров Российской империи (с июля 1906 года) была напрямую связана с масштабными преобразованиями, направленными на обновление «старого строя», реформированием России из страны «окровавленной, потрясённой» [1, с. 90; 3; 7] в свободное «от нищеты», «невежества» и «бесправия» государство [15, с. 93].

Служба П. А. Столыпина на высших государственных должностях проходила в условиях «сильного революционного брожения», когда «волна террористических актов заливала Россию», «пылал Прибалтийский край», «волновался» Кронштадт, когда «остановилась вся деятельность в южном промышленном регионе», «распространились крестьянские беспорядки» [14].

Ужасающая статистика «революционных убийств», жертвами которых помимо непосредственных «мишеней» становились десятки невинных людей ⁵, вынуждало правительство бороться против «нестроений в обществе» «исключительными средствами» в «исключительное время» [там же]. Так, 25 августа 1906 года в России был издан закон о военно-полевых судах, вводимый как чрезвычайная, временная мера в ответ на умножение террористического вандализма [1; с. 140-142; 4].

«Свиток» реформ правительства Столыпина предусматривал многоплановые изменения в важнейших социально-экономических и политических государственных сферах: развитие железнодорожного сообщения (сооружение Амурской железной дороги, южно-сибирской магистрали Уральск-Семипалатинск), воссоздание русского военного флота, утверждение «обширных судостроительных программ», ориентированных на производство морской техники для Балтийского, Черноморского флота, Тихоокеанской (Сибирской) флотилии; совершенствование городского самоуправления, развитие национальных взаимоотношений [11; 12; 15; 16; 17].

Центральным начинанием П. А. Столыпина справедливо считается аграрная реформа, «вопрос земельного устройства», который, как полагал политик – ввиду очевидной сложности, необходимой подготовительной «чёрной работы», потребовавшей и от «западных государств» «десятилетий» упорного труда – «разрешить нельзя», но «надо разрешать» [10, с. 59].

Аграрная реформа была призвана – через введение «единоличной собственности» на землю – послужить «залогом

5 Жертвой политического террора неоднократно становилась, как известно, семья политика: одно из наиболее резонансных покушений произошло 12 (25) мая 1906 года, на даче П. А. Столыпина на Аптекарском острове (Санкт-Петербург), в приёмный день, «когда каждый <...> мог явиться <...> и лично передать свою просьбу» [2, с. 109]. Приёмная П. А. Столыпина была взорвана, во время взрыва было убито 27 человек, 32 было ранено, пострадали дети политика: 17-летняя Наталья, ноги которой были раздроблены бомбой, до конца жизни остававшаяся инвалидом, и трёхлетний Аркадий, получивший многочисленные переломы [1, с. 112].

порядка» общества и «вывести крестьянское население из <...> ненормального положения» [12].

Анализируя на заседании Государственной Думы 10 мая 1907 года проект левых партий, выступающих за национализацию земли («за плату или бесплатно»), Столыпин отмечает отсутствие в предлагаемой концепции как экономических, так и «нравственных» предпосылок для решения «наболевшего вопроса». «Запас» имеющихся в России «земель», подчёркивает премьер-министр, не может «удовлетворить» – согласно приводимой статистике – ежегодный прирост населения России. «Таких запасов земель <...> не имеется», – утверждает Столыпин [10, с. 53]. Национализация, в понимании политика, «ломает» и необходимые «нравственные пружины», заставляющие людей трудиться, ибо «нельзя человека ленивого приравнять к трудолюбивому», и «приравнять всех можно только к низшему уровню» [там же]. Национализация, таким образом, может рассматриваться исключительно как «коренная ломка», приводящая к «социальной революции» и «полному крушению всех правовых понятий» [6; 10, с. 51, 56].

В видении П.А. Столыпина аграрная реформа предусматривала постепенный – в зависимости от условий конкретных регионов – переход от общинной к частной собственности крестьян на землю, устранение «чересполосицы», создание хуторских хозяйств.

«Пусть собственность эта будет общая там, где община ещё не отжила, <...> подворная там, где община уже не жизненна».

Так разъяснял П. А. Столыпин основные принципы новой аграрной политики [10, с. 57].

Ставка при этом делалась на «разумных и сильных», призванных в итоге стать «залогом порядка», «ячейкой», на которой «покоится» «устойчивый порядок государства» [10, с. 92-93]. То, что «таких сильных людей в России большинство» [там же], было твёрдым убеждением П. А. Столыпина, призывавшего поддерживать, «не парализовать» дальнейшее развитие этих людей.

Принципиальным для реформатора был избираемый «скромный, но верный путь» последовательных преобразований,

способных «обновить» Россию, повести её «вперёд», минуя «разложение», «смерть», «радикализм», «великие потрясения» [10, с. 59].

Необходимым залогом поступательного развития государства были – по мысли П. А. Столыпина – «20 лет покоя, внутреннего и внешнего», способных изменить Россию, сделать её по – настоящему «великой» [там же; 5].

Библиография:

1. *Монах Лазарь (Афанасьев)*. Ставка на сильных. Жизнь П. А. Столыпина. М., Русский паломникъ. 2013. 301 с.

2. *Бок М. П.* Воспоминания о моём отце П. А. Столыпине, 1884-1911. М.: Центрполиграф, 2007. [Электронный ресурс]. URL: <https://r7.rbook.top/book/10922562/read/page/109/> (Дата обращения 03.02.2022)

3. *Варшавчик С.* «Я министр в окровавленной стране». [Электронный ресурс]. URL: <https://lenta.ru/articles/2021/09/18/stolyipin> (Дата обращения 03.02.2022)

4. *Зырянов П. Н.* *Петр Аркадьевич Столыпин*. [Электронный ресурс] URL: <https://istorja.ru/articles.html/russia/zyryanov-p-n-petr-arkadevich-stolyipin-r595/> (Дата обращения 03.02.2022)

5. *Зырянов П. Н.* *Петр Столыпин*. Политический портрет. М., 1992. С. 128-133. [Электронный ресурс]. URL: <https://veritas4.livejournal.com/57566.html> (Дата обращения 03.02.2022)

6. *Избранные выступления П. А. Столыпина в Государственной думе и Государственном совете. 1906-1911 годы.* М.: Издание Государственной Думы, 2012 – 228 с. [Электронный ресурс] URL: <http://duma.gov.ru/media/files/qnf6rxJt0hiDuAwQAMOIifCMV26pov8Yo.pdf> (Дата обращения 03.02.2022)

7. *Письма П. А. Столыпина к жене О. Б. Столыпиной (26 апреля 1906 г.)*. РГИА. Ф. 1662. Оп. 1. Д. 231. Л. 82–83об. Рукопись. Подлинник. Автограф. [Электронный ресурс] URL: <http://www.hrono.ru/libris/stolyipin/stpn1906zhene.html> (Дата обращения 03.02.2022)

8. Письма П. А. Столыпина к жене О. Б. Столыпиной (26 апреля 1906 г.). РГИА. Ф. 1662. Оп. 1. Д. 231. Л. 103–104об. Рукопись. Подлинник. Автограф. [Электронный ресурс] URL: <http://www.hrono.ru/libris/stolypin/stpn1906zhene.html> (Дата обращения 03.02.2022).

9. *Столыпин П. А.* Всеподданнейший отчёт саратовского губернатора за 1904 год. [Электронный ресурс]. URL: http://dugward.ru/library/stolypin/stolypin_vsepoddanneyshey_otchet1904.html (Дата обращения 03.02.2022)

10. *Столыпин П. А.* Выступление в Государственной Думе 10 мая 1907 года в связи с думскими прениями по аграрному вопросу с изложением позиций правительства. [Электронный ресурс] URL: <http://duma.gov.ru/media/files/qnf6rxJt0hiDuAwQAMOIIfCMV26rov8Yo.pdf> (Дата обращения 03.02.2022)

11. *Столыпин П. А.* Выступление в Государственной думе 24 мая 1908 г. об ассигнованиях морскому ведомству на строительство военно-морских судов / с. 81 [Электронный ресурс]. URL: <http://duma.gov.ru/media/files/qnf6rxJt0hiDuAwQAMOIIfCMV26rov8Yo.pdf> (Дата обращения 03.02.2022)

12. *Столыпин П. А.* Выступление в Государственной думе 31 марта 1908 г. по вопросу о сооружении Амурской железной дороги [Электронный ресурс] URL: <http://duma.gov.ru/media/files/qnf6rxJt0hiDuAwQAMOIIfCMV26rov8Yo.pdf> (Дата обращения 03.02.2022)

13. *Столыпин П. А.* Нам нужна великая Россия. Полное собр. речей в Гос. думе и Гос. совете, 1906-1911. М.: Молодая гвардия, 1991 [Электронный ресурс] URL: <http://duma.gov.ru/media/files/qnf6rxJt0hiDuAwQAMOIIfCMV26rov8Yo.pdf> (Дата обращения 03.02.2022)

14. *Столыпин П. А.* Разъяснение П. А. Столыпина, сделанное после думских прений, 6 марта 1907 года. Полное собрание речей в Государственной думе и Государственном совете 1906-1911. М.: Молодая гвардия, 1991 [Электронный ресурс] URL: http://rulibs.com/ru_zar/sci_history/stolyipin/3/j54.html (Дата обращения 03.02.2022)

15. *Столыпин П. А.* Речь о земельном законопроекте и землеустройстве крестьян, произнесённая в Государственной Думе 5 декабря 1908 года [Электронный ресурс] URL:

http://lib.ru/HISTORY/FELSHTINSKY/stolypin.txt_with-big-pictures.html (Дата обращения 03.02.2022)

16. *Столыпин П. А.* Речь о постройке Амурской железной дороги, произнесённая в Государственном Совете 31 мая 1908 года [Электронный ресурс] URL: <http://duma.gov.ru/media/files/qnf6rxJt0hiDuAwQAMOfCMV26rov8Yo.pdf> (Дата обращения 03.02.2022)

17. *Столыпин П. А.* Речь об устройстве быта крестьян и о праве собственности, произнесённая в Государственной Думе 10 мая 1907 года. [Электронный ресурс] URL: http://lib.ru/HISTORY/FELSHTINSKY/stolypin.txt_with-big-pictures.html (Дата обращения 03.02.2022)

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОГО СЕМИНАРА «ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ НАВЫКОВ БУДУЩЕГО ПЕРЕВОДЧИКА»

В марте 2022 кафедра литературы народов мира и межкультурной коммуникации НГЛУ им. Н. А. Добролюбова при содействии НОЦ «Центра немецкого языка и культуры Германии, Австрии и Швейцарии» провела междисциплинарный научный семинар «Формирование профессиональных навыков будущего переводчика». Обсуждалось поэтическое творчество немецкоязычных поэтов в русских переводах В. А. Жуковского, М. Ю. Лермонтова, А. К. Толстого, В. Я. Брюсова, ставших поистине шедеврами отечественной литературы. Перед участниками семинара были поставлены следующие вопросы: насколько актуально сегодня изучение классической литературы для современного молодого поколения? Легко ли переводить художественные тексты? Какими знаниями и навыками должен обладать переводчик художественных текстов

В качестве докладчиков выступили студенты-переводчики 3 курса немецкого отделения Высшей школы перевода НГЛУ им. Н. А. Добролюбова.

Научный руководитель семинара – кандидат филологических наук, и. о. заведующего кафедрой литературы народов мира и межкультурной коммуникации НГЛУ Елена Александровна Сакулина.

УДК 821.112.2«18»
811.161.1'255.2

СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПЕРЕВОДОВ СТИХОТВОРЕНИЯ И. В. фон ГЁТЕ *ÜBER ALLEN GIPFELN*

А. М. Антонова, К. С. Бокова

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

Статья посвящена сопоставительному анализу переводов стихотворения И. В. фон Гёте *Über allen Gipfeln*. Оно было написано в 1780 году, когда поэт посетил Ильменау во время своего путешествия по Тюрингенскому лесу. Впоследствии произведение было переведено классиками русской литературы М. Ю. Лермонтовым и В. Я. Брюсовым. В данной статье рассматриваются лингвистические особенности каждого из переводов в сравнении с оригинальным стихотворением, а также дается объяснение его философского подтекста.

Ключевые слова: сопоставительный анализ, перевод, немецкий язык, лингвистические особенности.

Comparative Analysis of the Translations of J.W. von Goethe's Poem *Über Allen Gipfeln*

A. M. Antonova, K. S. Bokova
Linguistics University of Nizhny Novgorod

The article is devoted to a comparative analysis of translations of J. W. von Goethe's poem *Über allen Gipfeln*. It was written in 1780, when the poet visited Ilmenau during his journey through the Thuringian Forest. The work was subsequently translated by the classics of Russian literature, M. Y. Lermontov and V. Y. Bryusov. This article considers the linguistic properties of each translation compared to the original poem and explains its philosophical subtext.

Key words: comparative analysis, translation, the German language, linguistic properties.

Одними из самых известных стихотворений Иоганна Вольфганга фон Гёте являются *Der du von dem Himmel bist* (1776 г.) и *Über allen Gipfeln* (1780 г.), которые имеют общее название *Wandrer's Nachtlied*. В данной статье мы проанализировали немецкое стихотворение *Über allen Gipfeln* и сравнили его переводы на русский язык, выполненные В. Брюсовым и М. Ю. Лермонтовым.

В 1831 г. незадолго до своей смерти Иоганн Вольфганг фон Гёте посетил небольшой охотничий домик на склонах

Кикельхана в Тюрингенском лесу во время своего путешествия в Ильменау. Поднявшись в деревянный домик на горе, Гёте остановился перед знакомой ему надписью. Когда-то именно он написал ее карандашом на дощатой стене. Это было 6 сентября 1780 года. В то время молодой писатель изучал горные породы на серебряных рудниках в близлежащем Ильменау, а также охотился в местных лесах вместе с герцогом Саксен-Веймар-Айзенахским, Карлом Августом. Лишь в 1815 году это небольшое стихотворение увидел свет. А в августе 1831 года, всего за полгода до смерти, 82-летний поэт в последний раз побывал в избушке. По словам его спутников, слезы текли по щекам поэта, когда он читал свое стихотворение вслух.

Über allen Gipfeln – это поэма о природе, где также присутствуют натурфилософские идеи. Нам удалось выделить несколько значений этого стихотворения:

- вечерняя песня, предвещающая смерть;
- стихотворение о природе;
- поэма о месте человека в космосе.

Об этом говорит, во-первых, организация элементов. Описание картины начинается с вершин (они неживые), затем автор изображает птиц (они одушевленные, но уже спокойные) и задерживает внимание на человеке (он еще беспокойный, но уже ожидающий сна и смерти).

Во-вторых, в стихотворении наблюдается последовательность элементов в виде некоего эволюционного развития: камень (*Gipfeln*) – растение (*Wipfeln*) – животное (*Vögelein*) – человек (*du*).

В-третьих, хорошо заметно масштабное панорамирование с крайнего расстояния (*Gipfeln*) над ближайшим горизонтом (*Walde*) в самые сокровенные мысли человека (*du*).

Также важно упомянуть, что, с одной стороны, отрывок: «<...> *balde Ruhest du auch*» [6, с. 88] («<...> скоро и ты отдохнешь») можно интерпретировать как указание на приближение смерти героя. С другой стороны, смысл этого стихотворения состоит в том, что поэт, уставший от своей работы вечером, как природа хотел обрести покой, стать единым целым с ней.

Кроме того, при помощи такого литературного приема как звукопись автор оказывает влияние на восприятие читателя. Например, звуки «st» и «t» звучат твердо и означают решительность в таких словах, как «ist», «Spürest», «Warte», «Ruhest». Звук «ch» звучит глухо и означает тихое молчание природы в «Hauch» и «auch».

Обратимся к языку стихотворения как средству поэтического выражения.

У предложений, из которых состоит произведения, простая структура. Подлежащие, которые здесь характеризует отдельные части природы (например, горные вершины, верхушки деревьев, птица и лес, человек), относятся к определенному высказыванию, каждое из которых, в свою очередь, является олицетворением покоя. Несмотря на то, что язык по ходу развития сюжета меняется, понятие «покой» остается почти неизменным. Если во втором стихе мы видим «Ist Ruh» (перевод наш – «Покой»), то в стихах 4 и 5 это понятие переходит в «Spürest du kaum einen Hauch» [6, с. 88] (дословно «Не ощутишь дуновенья»). В свою очередь, это превращается в покой в стихе 6 – «Die Vögelein schweigen im Walde» [6, с. 88] («Птички молчат в лесу»). Молчание леса и птиц плавно перетекает в покой человека в стихе 8: «Ruhest du auch» [6, с. 88] («Отдохнешь и ты»). Несмотря на то, что интенсивность покоя время от времени нарастает, заканчивается все в конечном итоге все равно сном. Спит природа – спит человек.

По грамматической структуре предложения тоже простые. Предложения состоят из сказуемого, подлежащего, одного или нескольких наречных предложений. Если в первом стихе ударение падает на предпоследний слог, то в следующем – на последний, рифмы сменяют друг друга.

Перейдем к сопоставительному анализу переводов стихотворения *Über allen Gipfeln*, выполненных классиками русской литературы – М. Ю. Лермонтовым и В. Я. Брюсовым.

М. Ю. Лермонтов	В. Я. Брюсов
1. Горные вершины	1. На всех вершинах
2. Спят во тьме ночной;	2. Покой;
3. Тихие долины	3. В листве, в долинах
4. Полны свежей мглой;	4. Ни одной

5. Не пылит дорога,
6. Не дрожат листья...
7. Подожди немного,
8. Отдохнешь и ты.

5. Не дрогнет черты;
6. Птицы спят в молчании
бора.
7. Подожди только: скоро

Нельзя сказать, что в оригинальном стихотворении присутствует множество поэтических приемов, скорее наоборот – язык краток и лаконичен. Существительные стилистически нейтральны, другие части речи также не отличаются яркой эмоциональностью и выразительностью.

Считается, что Лермонтов был первым, кто перевел «Ночную песню» Гёте. И это неудивительно, ведь Лермонтов всю жизнь искал себя в своих произведениях. Поэтому «Ночная песня» сразу же привлекла поэта мыслью о природе как о прибежище человека, утомленного жизненной борьбой. Кроме того, поэма, возможно, напомнила ему Кавказ, с которым тот имел тесную связь.

Обращаясь к творчеству Лермонтова, невозможно остаться равнодушным перед темой одиночества в его стихотворениях. Большинство его произведений, посвящённых этому чувству, обладают такой яркостью, что у читателя еще долгое время в душе остается печальный след и сострадание к лирическому герою.

Важно отметить, что перевод Лермонтова часто обозначают как вольный. Это связано с тем, что точно воспроизведены лишь первая строчка и последнее двустишие оригинала.

Перевод М. Ю. Лермонтова, как и оригинал, можно поделить на два смысловых центра: описание природы и итог человеческой жизни. На 22 слова у М. Лермонтова приходится также, как и у Гёте, 6 существительных (вершины, тьма, долины, мгла, дорога, листья).

Если стихотворение Гете – это скорее не поэтическое описание, а констатация, передача акта созерцания, то М. Ю. Лермонтов отбрасывает при переводе характерные черты оригинала. Конец оригинального произведения («*Warte nur, balde ruhest du auch*» [6, с. 88]) характеризуется яркой и краткой драматической выразительностью. Такой ритмический рисунок сильно отличается от мелодического ритма Гёте, то есть можно

сказать, что стихотворение не поется. У М. Лермонтова мы видим развернутое поэтическое описание, а ритм у перевода – ярко песенный. Вместо «обрыва» оригинала читатель слышит безмятежные покой.

Теперь детально рассмотрим каждое предложение оригинала и сравним его с переводом Лермонтова. Например, в первом предложении Лермонтов, как и Гёте, противопоставляет друг другу существительные «*вершины*» и «*тьма*». Лермонтов отказывается в переводе от «звуча» и использует олицетворение «*вершины спят*», которое приобретает цветное «звучание» – читателю представляется темнота. Эпитет «*ночная*» в несколько раз усиливает значение существительного «*тьма*». Черный цвет, как правило, ассоциируется с чем-то негативным. Так что уже в само начале стихотворения ощущается беспокойное настроение поэта.

Повтор этого настроения происходит и в следующем предложении. Мы снова наблюдаем только два существительных («*долины*» и «*мгла*»). С помощью панорамирования Лермонтов, как и Гёте, переводит взгляд читателя с дальнего плана на ближний. Поэт прибегает к использованию эпитета («*свежая мгла*»). Само слово «*мгла*» по звучанию выразительнее и эмоциональнее, чем «*тьма*» в первом предложении, и означает абсолютный покой.

В части «*Не пылит дорога*» мы видим метафору, которая дополнительно передает ощущение покоя и тишины. Дорога не пылит, ведь по ней никто не ездит. Более того, не ездят уже давно, ведь чтобы на ней улеглась вся пыль, требуется много времени.

Предложение «*Не дрожат листья*» представляет собой олицетворяющую метафору. Глагол «*не дрожат*» вновь передаёт состояние покоя. Более высокие по стилю существительные «*листья*» и «*тьма*» придают величие нарисованной Лермонтовым картине. А вот слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами, как у Гёте, в переводе М. Лермонтова нет.

Несмотря на то, что в последнем предложении «*Подожди немного, отдохнешь и ты*» [3, с. 322] существительных нет, в переводе можно найти личное местоимение второго лица единственного числа (как и у Гёте), косвенно указывающее на

субъект. Это либо читать, диалог с которым ведет поэт, либо сам поэт. В последних двух строках перед нами предстает человек с его мыслями и внутренним миром. Здесь показано его состояние, которое чувствовалось на протяжении всего стихотворения, – усталость, мысль о смерти («ночная тьма», «мгла»), желание уйти на покой. Поэт намекает на то, что такого же умиротворение, как в природе, человек может достичь только со своим уходом в мир иной. В этом мире он покоя не найдет.

Стихи Гете и Лермонтова совершенно разные в плане употребления существительных. В переводе Лермонтова нет ни птиц, ни верхушек деревьев, как у Гете, но добавляются долины, дорога и листья, что означает, что переводчик отказывается от соблюдения важных для оригинала элементов. Кроме того, смысл похожих слов тоже иногда отличается. Важно также отметить, что перевод полон множеством различных средств выразительности, которые почти не встречаются в оригинальном стихотворении.

Это и является причиной споров многих ученых, которые не могут определиться, считать «Горные вершины» Лермонтова вольным переводом либо мастерской вариацией по мотивам «Ночной песни» Гёте.

Например, А. А. Фет считает, что перевод Лермонтова и оригинальное стихотворение не имеют ничего общего, кроме содержания, ведь они разные по духу и произведению впечатления на читателя.

В стихотворении Лермонтова можно выделить образ предчувствия, покоя, свободы. Хоть лирического героя в произведении нет, но он представляется нам несчастным человеком, который мечтает о спокойствии и безмятежности.

В переводе Брюсова также присутствует мотив успокоения, но у Лермонтова последние строки более трагичны: поэт говорит о смерти как о способе освободиться от жизненных проблем и страданий. На первом плане оказываются философские идеи космизма: человеческая душа, освободившись от тягот на земле, соединятся с бессмертной природой

Если сравнивать перевод Брюсова и Лермонтова, то можно сделать вывод, что ближе всех к оригиналу перевод Брюсова.

Последние строки «Горных вершин» Лермонтова выполнены великолепно, но остальные шесть сильно отличаются от исходного текста.

Абрам Арго, советский поэт и переводчик, считал, что В. Я. Брюсов пытался приблизить переводное стихотворение к первоисточнику. В итоге получалась картинка без живого образа – без образа великого старца, который, *«взойдя на любимую гору, оглядел с ее вершины свою прожитую жизнь»* [1, с. 22].

Самыми трудными для перевода оригинального стихотворения оказались последние строки. Трудность заключается в том, что именно в этих словах заключается общий философский смысл произведения. В переводе Лермонтова мы видим:

*«Подожди немного,
Отдохнешь и ты».*

Глагол *«ruhest»*, который в контексте оригинального стихотворения еще несет в себе значение «умрешь», в переводе М. Лермонтова передан с максимальной близостью, как с внешней, так и внутренней стороны. В. Я. Брюсов, пытаясь достичь максимальной ясности в переводе, пишет:

*«Подожди только: скоро
Уснешь и ты».*

Ни одного слова из оригинала не осталось непереуведенным. Однако, пытаясь достичь максимальной ясности в своем варианте, поэт перевел *«ruhest»* как *«уснешь»*. Здесь потерялась двозначность оригинального глагола, ведь в предшествующем предложении мы видим: *«Птицы спят в молчании бора»*. Здесь глагол употреблен в своем прямом, не допускающем инакотолкования значении, поэтому дополнительное, подразумеваемое Гёте значение «умрешь» исчезает совсем.

Перевод М. Ю. Лермонтова отражает стихотворение Гёте в том, что он, подобно оригиналу, развивается как бы по спирали, где внимание с природы плавно переходит на человека (вершины-долины-дорога-листы). У Брюсова мы такое наблюдать не можем. Возможно, перевод Лермонтова далек от оригинала, но все же заметно, что он сохраняет в себе философско-поэтический подтекст, вложенный Гёте. Именно

поэтому перевод М. Лермонтова стал пользоваться большой популярностью и выдержал проверку временем.

Библиография:

1. *Арго А. М.* Десятая муза. М.: Сов. Россия, 1964.
2. *Брюсов В. Я.* Собрание сочинений в семи томах. – М.: Художественная литература, 1974.
3. *Лермонтов М. Ю.* Сочинения в 2-х томах. Т. 1. М.: Правда, 1988.
4. *Фет А. А.* Ответ на статью «Русского вестника» об «Одах Горация» // Русские писатели о переводе. Л.: Сов. писатель, 1960.
5. *Финкель С. М.* «Ночная песня странника» Гёте в русских переводах/Журнал «Русский язык».2001. №13. [Электронный ресурс] URL: <https://rus.1sept.ru/article.php?ID=200101307> (Дата обращения 23.02.2022).
6. *Goethe J. W. von.* Goethe's Werke. Erster Band. Stuttgart und Tübingen, 1815.

УДК 821.112.2«18»
811.161.1'255.2

**СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ БАЛЛАДЫ
Ф. ШИЛЛЕРА *KRANICHE DES IBIKUS* И ЕЕ ПЕРЕВОДА
В. А. ЖУКОВСКИМ**

Н. В. Березина, Э. Д. Шилова

**Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова**

Статья посвящена анализу особенностей перевода баллады Шиллера «Ивиковы журавли» на русский язык, выполненного В. А. Жуковским. Авторы статьи обращаются к творчеству Жуковского-переводчика и отмечают его особый вклад в развитие русской литературы и русской переводческой традиции.

Ключевые слова: литература, баллада, романтизм, перевод, немецкий язык, русский язык, Шиллер, Жуковский.

**Comparative Analysis of F. Schiller's Ballad *Kraniche des Ibikus* and its
Translation by V. A. Zhukovsky
N. V. Berezina, E. D. Shilova
Linguistics University of Nizhny Novgorod**

The article is devoted to the analysis of the features of the translation of Schiller's ballad *Kraniche des Ibikus* into Russian, performed by V. A. Zhukovsky. The authors of the article turn to the work of Zhukovsky, as translator, and note his special contribution to the development of Russian literature and the Russian translation tradition.

Keywords: literature, ballad, romanticism, translation, German, Russian, Schiller, Zhukovsky.

Василий Андреевич Жуковский – выдающийся поэт XIX века, тонкий ценитель искусства, придавший русской поэзии, по словам В. Г. Белинского, недостававший ей оттенок меланхолии, задушевности и сердечности. А “солнце русской литературы” А.С. Пушкин говорил о поэте: «Его стихов пленительная сладость пройдёт веков завистливую даль».

Однако, помимо создания оригинальных шедевров Василий Андреевич обогатил русскую литературу, подарив ей огромное множество переводов, которые составляют более половины всего написанного Жуковским. Оставаясь переводами, они в то же время становятся его собственным оригинальным детищем. Свое творчество сам Жуковский

охарактеризовал так: *«У меня всё чужое – или по поводу чужого, и всё, однако, моё»*.

В. А. Жуковский как переводчик уникален, потому что он пересоздает иноязычное произведение в оригинальное явление отечественной литературы. Это касается, прежде всего, лирики. Жуковскому свойственна спонтанность воображения в переводе чужого текста, подлинное вживание, вчувствование, настоящее перевоплощение. Главным критерием выбора материала для него была степень душевной близости автору оригинала. Именно это определяло, насколько живым и естественным получится перевод Жуковского и являлось главным переводческим кредо нашего великого соотечественника. По замечанию самого поэта это был основополагающий принцип, требующий, чтобы переводчик *«наполнился духом своего стихотворца»*, *«заимствовал его характер и переселился в его отечество»*, искал красот оригинального автора в самом источнике, чтобы он сам видел эти предметы, таким образом, становясь творцом нового мироздания текста.

На балладах Жуковского следует остановиться особо подробно. Из 39 его баллад только 5 оригинальные. Среди них есть много вольных переводов. Примечательно, что в группу точных переводов входят произведения, наиболее значительные в иностранном оригинале. Это в первую очередь баллады Шиллера, которого в России начали переводить еще в XVIII веке, когда на появление романтизма в самой Германии не было даже и намека. Однако, благодаря Жуковскому, который, начиная с 1806 года, перевёл около 30 произведений знаменитого немца, Шиллер надолго стал *«русским романтиком»*.

Одной из Шиллеровских баллад, глубоко вросших в русский литературный мир благодаря труду Жуковского, стало произведение Ивиковы журавли.

В центре повествования баллады находится греческий поэт Ибикос, или Ивик, которого по сюжету смертельно ранят по дороге на Истмийские игры. Погибая, он замечает в небе стаю журавлей и обращается к ним с просьбой обличить убийц. Позже, во время представления трагедии *«Эвмениды»*, раздаётся журавлиный клик. Убийцы узнают *«Ивиковых журавлей»* и тем самым выдают себя, после чего их

приговаривают к смертной казни. Таким образом, в балладе находит отражение извечная тема возмездия и правосудия. Автор настаивает на том, что судьба всегда вступает за невинных: так, преступники, жестоко расправившиеся с Ивиком, были справедливо обличены и наказаны несмотря на то, что убийство было совершено без свидетелей.

Жуковского, борца за правду и справедливость, не могла не заинтересовать эта баллад, однако стоит отметить, что выполненный им перевод относится к числу вольных. Е. Г. Эткинд, советский филолог и историк литературы, справедливо отмечает:

«Перевод Жуковского всегда расходится с подлинником в целом, а не просто в отдельных частностях; он является художественной системой, и вся эта система как таковая не совпадает с художественной системой оригинала».

Одной из отличительных черт Жуковского как переводчика является постижение смысла художественных образов и их роли в развитии сюжета произведения, что впоследствии приводит к появлению новых особенностей и деталей, добавленных в конву баллады самим переводчиком, в рамках оригинальной задумки автора исходника.

Жуковский принимает решение в точности воссоздать ритмический и интонационный рисунок баллады Шиллера, написанной четырехстопным ямбом.

Баллада «Ивиковы журавли» восьмистишная, состоит из двух четверостиший. Для нее характерно чередование парных женских и мужских рифм в первом четверостишии, во втором четверостишии преобладают перекрестные женские и мужские рифмы. Жуковский в своем переводе точно воспроизводит строфическую и рифменную структуру оригинала.

Как метко замечает Е. Г. Эткинд, *«эпитет – центр стилистической системы Жуковского».* Используемая в балладе Шиллера лексика стилистически нейтральна. В его балладе прозаично и в некоторой степени сухо изложены факты и события, относящиеся к истории Ивика. В переводе же Жуковского заметно преобладание слов с высокой стилистической окраской, различные эпитеты, придающие тексту образность («прекрасный», «тихий», «страшный»,

«ужасный», «священный», «тайный», «земной»), и в особенности слова с семантикой «рока», усиливающие звучание мотива фатума, судьбы, нравственных законов жизни. Кроме того, благодаря введению Жуковским эпитетов с положительным оттенком значения, которые используются для характеристики образа Ивика, существенно меняется портрет героя: Жуковский рисует его жертвой ужасной расправы, нарушающей порядок и спокойствие игр, так что это преступление можно рассматривать как оскорбление и вызов, брошенный богам, запрещающим любые распри и войны в это время года.

В отличие от оригинального произведения, переводу Жуковского свойственна музыкальность и напевность за счет использования приема аллитерации: повторение сонорного согласного [л] и сочетания [ли] напоминает пение птиц, с которыми связана судьба несчастного Ивика. Но постепенное появление в тексте звуко сочетаний [ро/ра] и [ры/ри] добавляет напряженности в царящую атмосферу тишины и спокойствия и будто бы предупреждает читателя о грядущей трагедии.

Таким образом, перевод баллады «Ивиковы журавли» авторства Шиллера можно считать отдельным произведением Жуковского, который, переосмысливая идеи и чувства, описанные в оригинале, изобретает и воссоздает свой неповторимый, новый мир в рамках оригинала, мастерски используя эстетические возможности русского языка. Лирическое начало русского поэта отчетливо звучит на протяжении всего произведения, перекликаясь с голосом Шиллера. Это объясняется схожестью направления творчества двух гениев, у которых, однако, обнаруживаются и различия. Так, Шиллеру свойственно более рациональное восприятие действительности, тогда как у Жуковского отчетливее чувствуется потребность в художественном познании того, что происходит вокруг. Благодаря этому перевод «Ивиковых журавлей» – это синтез, взаимотворчество двух систем, двух взглядов на жизнь, полно и проникновенно раскрывающих суть античной темы, драматического конфликта человека и судьбы и дающих новое понимание событиям, описанным в балладе.

Библиография:

1. *Воронина И. П.* К вопросу о принципах и методологии переводческой критики В.А. Жуковского / И. П. Воронина. — Текст: непосредственный // Филологические науки в России и за рубежом: материалы I Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г.). — Санкт-Петербург: Реноме, 2012. — С. 203-206. — URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/26/1297/> (дата обращения: 18.02.2022).

2. *Черемисина Харрер И. А., Гирфанова К. А.* ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПЕРЕВОДОВ В. А. ЖУКОВСКОГО // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 3.

УДК 821.112.2«18»
811.161.1'255.2

КОРОЛЬ ОЛЬХ: АНАЛИЗ ОБРАЗОВ В БАЛЛАДАХ «ЛЕСНОЙ ЦАРЬ» ЖУКОВСКОГО И *ERLKÖNIG* ГЁТЕ

Д. А. Киселев, Ю. О. Козлов

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

Статья посвящена анализу символов и подтекстов в балладе Гёте *Erlkönig* и в балладе Жуковского «Лесной царь», являющейся переводом произведения Гёте. Особое внимание в анализе уделяется самой фигуре Лесного царя, или, по-иному, Короля Ольх. В ходе исследования выявляются и объясняются, с опорой на исследования фольклора, различия в образах Короля Ольх у Гёте и Лесного Царя Жуковского.

Ключевые слова: Лесной царь, баллада, фольклор.

*Erlkönig: Analysis of Images in the Ballades The Forest Tsar by Zhukovski
and Erlkönig by Goethe*

D. A. Kiselev, Yu. O. Koslov

Linguistics University of Nizhny Novgorod

The article is devoted to the analysis of symbols and subtexts in Goethe's ballade *Erlkönig* and in Zhukovsky's ballad *The Forest Tsar*, which is a translation of Goethe's work. Special attention in the analysis is paid to the figure of the King of the Forest, or, in another way, the King of Alders. The study identifies and explains, with an emphasis on folklore studies, the differences in the images of the Goethe's King of Alders and the Zhukovsky's Forest King.

Keywords: *Erlkönig*, ballad, folklore.

Баллада Гёте *Erlkönig* по праву может быть названа классикой мировой литературы и ярким образчиком жанра баллад. Она изучается в школах и университетах, она положена на музыку именитым композитором, она переведена на многие языки. Самый известный перевод на русский язык был выполнен русским поэтом В. А. Жуковским. Именно разница между переводом и оригинальным текстом побудила нас на данное исследование.

Хотелось бы начать анализ произведения и его переводов с немецкого названия баллады. *Der Erlkönig*. Грамматически это слово является композитом: *die Erle* (ольха) + *der König* (король). Однако в переводе Жуковского, «Лесной царь», ольха опущена.

Чтобы понять, с чем это связано, необходимо обратиться к истории произведения. Первые версии баллады происходят из Скандинавии, из Дании [5]. Традиционная датская баллада под названием *Ellekonge* или *Elverkonge* была впервые на немецкий переведена поэтом, переводчиком и философом Иоганном Готфридом Гердером [5]. Датское заглавие буквально означает «король эльфов» [5]. Датские слова *Elle* (ольха) и *Elver* (эльф) несколько похожи, поэтому могла иметь место переводческая ошибка. С другой стороны, деревья играют большую роль в германской мифологии и фольклоре германских народов. Так ольха считалась деревом, связанным с колдовством и волшебным народцем [5]. Также существует мнение, что Гёте при написании собственного произведения вдохновлялся творением Гердера [1]. Таким образом, Жуковский прибегнул к тактике доместикации, популярной в России того времени [2]. Он адаптировал название к русским реалиям, а в русском фольклоре нет эльфов или королей.

Теперь стоит обратить внимание на образы самих «королей» у Гёте и у Жуковского, так как между ними есть определенные различия. В немецкого оригинале при описании фигуры Короля ольх используются многозначные слова, которые можно интерпретировать несколькими способами. К примеру, у короля есть *Schweif* [6]. По-русски буквально «хвост». Однако, это немецкое слово означает не только часть тела (это же значение имеет слово *Schwanz*), но и след в небе от кометы или метеора. Жуковский при переводе наделил Лесного царя не хвостом, а бородой. Глагол «*reizen*», кроме всего прочего, носит значение раздражения, гнева. Тем самым, Гете говорит читателю, что король Ольх не может противостоять очарованию живого ребенка, которого везут через его лес. Он раздражен тем, что младенец еще не принадлежит ему. Король Ольх сияет, что говорит о его иллюзорности, о мистической природе его существования. Кроме того, привлекают внимание слова «*hat ein Leids getan*», которые дословно означают «он сделал мне плохо», подразумевают, что малыш по воле лесного царя усоп навечно. Таким образом, в балладе Гете перед нами предстает настоящий лесной демон, столь же таинственный, сколь смертоносный. Жуковский же сделал образ менее демоническим, более человечным. Облик короля стал реальнее, и в чем-то прозаичнее. Из демона король Ольх превратился в старика, Лесного царя, которому понравился ребенок,

проезжающий через его владения. Ключ к пониманию этой метаморфозы лежит в понимании разницы культур.

В русском фольклоре существует похожий на того, что описан у Жуковского дух леса, леший. Однако, он выполняет не те же функции, какие отведены Королю ольх. Король Ольх – олицетворение смерти, вестник гибели, в то время как леший – лесной дух, уводящий путников в чащу леса, и пасущий стада зайцев [3]. В русской культуре образ лесного хозяина не похож на образ короля ольх, существа не от мира сего. А именно образ хозяина леса в народном представлении задает тон балладе и даже диктует правила перевода. В то время, как у Гете отец видит короля ольх, видит приближающуюся смерть, у Жуковского лесной царь остается незримым, эфемерным. Кроме того, Жуковский использует слова, показывающие то, что дитя находится при смерти: *«мне душно, мне тяжело дышать»*. У Гете в этом нет нужды, ведь король Ольх изначально воспринимается читателем как воплощение смерти. Ведь таков образ смерти, сформировавшийся в немецком сознании. В Германии смерть – мужского рода, причем не только грамматически. В России же смерть была всегда «старухой с косой», поэтому отождествлять мужчину – лесного царя с ликом смерти труднее. Но в принципе, в обоих вариантах речь идет о вестнике близкой гибели. Лесной царь, Анку, Король Ольх, Мрачный жнец, Танатос – у смерти много обликов, но суть одна – прийти и забрать душу, время которой пришло.

Библиография:

1. Иоганн Вольфганг фон Гёте „ERLKÖNIG ЛЕСНОЙ ЦАРЬ (в переводе Василия Жуковского) с приложением статьи Марины Цветаевой «Два 'Лесных царя'»“: М. Im Werden 2003.
2. Немецкая поэзия в переводах В. А. Жуковского. – М.: Радуга, 2000.
3. Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах. Т.3 / Под ред. Н. И. Толстого. - М.: Междунар. отношения, 2012
4. *Goethe J. W. von Goethes Werke. Band 1. Gedichte und Epen: München : Beck 1981*

5. *Volland J. A. Erle in Sage und Legende.*
6. Duden online-Wörterbuch [Электронный ресурс] URL: <https://www.duden.de/> (Дата обращения 23.02.2022).

УДК 821.112.2«18»
811.161.1'255.2

БАЛЛАДА ФРИДРИХА ШИЛЛЕРА «ПЕРЧАТКА» В ПЕРЕВОДЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

А. О. Медведева, К. А. Полетаева, П. А. Виноградова

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н.А. Добролюбова

Данная работа посвящена анализу перевода с немецкого языка баллады *Der Handschuh*, написанной Иоганном Кристофом Фридрихом фон Шиллером, немецким поэтом, философом, теоретиком искусства и драматургом. Рассмотренное произведение было написано в 1797 году, и в следующем году было опубликовано. Целью данного исследования является анализ перевода немецкой баллады *Der Handschuh* на русский язык.

Ключевые слова: перевод, животные, король, рыцарь, баллада.

**Friedrich Schiller's Ballad *Der Handschuh* Translated by M. Yu. Lermontov
A. O. Medvedeva, K. A. Poletaeva, P. A. Vinogradova
Linguistics University of Nizhny Novgorod**

This work is devoted to the analysis of the translation from German of the ballad *Der Handschuh*, written by Johann Christoph Friedrich von Schiller, a German poet, philosopher, art theorist and playwright. The work in question was written in 1797, and was published the following year. The purpose of this study is to analyze the translation of the German ballad *Der Handschuh* into Russian.

Keywords: translation, animals, king, knight, ballad.

Перед львиным садом, питомником для диких животных, король Франциск I и его рыцарская свита расположились на балконе. Зрители хотят стать свидетелями битвы диких животных. Король дает сигнал впустить диких животных в питомник. Входит лев, царь зверей, и безмятежно ложится. Когда король Франциск снова машет рукой, открывается вторая дверь, и в нее впрыгивает тигр, который ведет себя дико и беспокойно. Он кружит вокруг льва, мурлыча. Когда король даёт знак, на арене появляется два леопарда. Они дико набрасываются на тигра. Затем лев рычит и встает. Борьба других животных нарушается, и возвращается напряженное спокойствие. в центр арены с балкона падает перчатка. Госпожа Кунигунде обращается к рыцарю Делоржу и просит его принести ее перчатку с арены, окружённой дикими

животными. Этим он должен доказать свою привязанность и любовь к ней. Рыцарь выполняет просьбу дамы. Он проникает на арену, берет перчатку и возвращает ее Кунигунде. Он бросает перчатку ей в лицо и гордо уходит со сцены. Он глубоко оскорблен: *«Благодарности вашей не надобно мне!»*.

Этот неожиданный поворот событий передает мораль баллады: храбрость не является доказательством любви, и влюбленная не должна безрассудно подвергать своего возлюбленного смертельной опасности только для того, чтобы развлечься. Рыцарь отвергает прекрасную Кунигунду, потому что знает, что ее любовь не является искренней. Это социально мотивировано: женщина будет только греться в лучах своего героического мужа, вместо того чтобы любить его самого. Но поскольку именно эта интимная любовь считалась естественным идеалом веймарского классицизма, она должна отказать себе в рыцарской награде, а он, в свою очередь, предстает в конце баллады как свободная, самоопределившаяся личность, которая не предаст свою индивидуальность ради чьих-то утех.

Проблематика:

1. Гордость. Красавица Кунигунда гордится своей красотой и считает, что ее цель разрешена. Делорж знает, на что я способен и как надо действовать, чтобы не упасть на нос.

2. Достоинство, честь. Баллада поднимает вопрос о чести и достоинстве и упрекает в почитании бездумных развлечений «сильных мира сего».

3. Высокомерие и безразличие. Девушка свободна от всех чувств. Она готова удовлетворить свое наивное любопытство, рискуя жизнью человека, который её любит.

4. Любовь. Делорж влюблен в Кунигунду и готов многое доказать.

Иоганн Фридрих Шиллер, как личность и как поэт, ассоциируется с мятежным стремлением к свободе, утверждением человеческого достоинства, ненавистью к феодальным порядкам, столкновением просветительских идеалов с действительностью, стремлением к справедливому обществу. Интерес к социальным потрясениям прошлого определяют напряженный драматизм его произведений.

Михаил Юрьевич Лермонтов, в свою очередь, является олицетворением разочарования в действительности. Тоска по идеалу свободной и мятежной личности, бунт личности против несправедливости «мирового порядка» питали его ранние романтические стихи и зрелую лирику. В произведениях Лермонтова также тесно переплелись общественно-гражданские, философские и глубоко личные мотивы.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что автора оригинала и автора перевода объединяют не только общие моральные ценности, в основе которых стоит человеческая личность, но и бунтарский дух и стремление изменить несправедливость общественного строя. Это одна из причин, почему М. Ю. Лермонтов отдал предпочтение переводу данного произведения.

Однако присутствуют некоторые особенности, отличающие перевод М. Ю. Лермонтова от оригинального произведения: у Михаила Юрьевича чувствуется более эмоциональный накал страстей, действие развивается стремительно. Молодой поэт опускает некоторые строки, потому что он хочет передать не полное содержание, а эмоции, которые должен получить читатель от прочтения оригинала – это отчасти объясняется тем, что на момент перевода М. Ю. Лермонтову было всего лишь 15 лет – он молодой юноша, в отличие от зрелого И. Шиллера. То есть автор перевода нацелен не на точный, дословный перевод, а на точную передачу эмоций, даже если приходилось прибегать к полному текстовому деформированию оригинала. Стоит упомянуть, что М. Ю. Лермонтов сохранил структуру и вид баллады: оригинал и перевод по форме выглядят почти идентично. То есть Михаил Юрьевич не подстраивал рифму и размер для русских читателей. Он постарался максимально сохранить ритм и размер баллады, но многое сократил, добавил драматизм, энергию и личностное отношение. Михаилу Юрьевичу удастся сохранить свой стиль, он пишет скорее лирическое стихотворение, поэтому его рыцарь – он сам, и поэт не дает ему имени.

Первая часть перевода схожа с оригиналом, но даже здесь чувствуется экспрессия Михаила Юрьевича, которой нет у И. Шиллера: «*зрелища*» вместо сухого «*Das Kampfspiel*», «*величаво сидел на троне*» вместо факта «*Saß König Franz*», «*Хор дам*

прекрасный блестел» вместо описания *«Die Damen in schönem Kranz»*. Далее идут строки, описывающие появление животных. Здесь и заключается главное различие М. Ю. Лермонтова от И. Шиллера. В оригинале автор наиболее точно передаёт описание поведения животных, стараясь не упустить ни единой детали. Возможно, это символ ненавистной немецкому поэту иерархической лестницы средневекового общества: Лев – тигр – леопарды; король – герцог – рыцари?

Однако М. Ю. Лермонтов ограничивается лишь упоминанием о присутствии на арене льва и тигра. Он даже полностью упускает целых одиннадцать стихов в оригинальном тексте:

*«Und der König winkt wieder,
Da speit das doppelt geöffnete Haus
Zwei Leoparden auf einmal aus,
Die stürzen mit mutiger Kampfbegier
Auf das Tigertier;
Das packt sie mit seinen grimmigen Tatzen,
Und der Leu mit Gebrüll
Richtet sich auf, da wirds still;
Und herum im Kreis, Von Mordsucht
heiß, Lagern sich die greulichen Katzen».*

Очевидно, что это описание не имеет для 15-летнего юноши большого значения, все его внимание приковано к взаимоотношениям влюбленного рыцаря и прекрасной дамы. В переводе отношения дамы и рыцаря более определены, эмоциональны и романтичны (*«И к рыцарю вдруг своему обратясь»*) Возвращение героя так же встречено восторженно: *«И нежный, пылающий взгляд – Недальнего счастья заклад»*

Строки *«Судьбы случайной игрою между враждебной четюю»* наиболее явно показывают, насколько бурлит кровь 15-летнего юного М. Ю. Лермонтова по сравнению с отчасти чётким и чёрствым И. Шиллером. Поэт добавляет большое количество эмоций, из-за чего строки воспринимаются читателями бурно, бесстрашно и страстно. Героиня Лермонтова в глаза читателя - девушка избалованная и взбалмошная, а поступок ее - лишь мимолетная идея. Она не задумывается о последствиях своих слов. Лермонтов также пишет: *«Рыцарь, пытать я сердца люблю»*, однако это отсутствует в оригинале. Молодой поэт

выразил свою субъективность и негативное отношение к героине, в то время как И. Шиллер с помощью строк выражается более спокойно:

*«Herr Ritter, ist Eure Lieb so heiß,
Wie Ihr mirs schwört zu jeder Stund,
Ei, so hebt mir den Handschuh auf!»*

Последний абзац является не менее показательным и хорошо олицетворяет автора перевода как горячего юношу и автора оригинала как зрелого мужчину с долей иронии. У Михаила Юрьевича финал определяет гневная строка: *«досады жестокой пылая в огне»*, – однако у Шиллера рыцарь ведёт себя более сдержанно. Закрывающей строкой *«И гордую тотчас покинул»* М. Ю. Лермонтов снова показывает субъективное отношение к даме, вводя такое слово, как «гордая», чего также нет в оригинале. У И. Шиллера рыцарь просто уходит, оставляя девушку в негодовании.

Таким образом, несмотря на авторские добавления и деформирование слога оригинала, перевод выполнен адекватно и передаёт не только смысл оригинала, но и его формальные особенности.

Библиография:

1. Андронников И. Лермонтов. Исследования и находки // АСТ. – 2013
2. Кормилов С. И. Поэзия М.Ю.Лермонтова. – М.: Изд-во МГУ, 1997. – 128 с.
3. Лермонтов М. Ю. Сочинения: в 2 т. – М.: Правда, 1988. –1 т. –719 с.
4. Шувалов С. В. Мастерство Лермонтова // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сборник первый. – М.: ОГИЗ; Гос. изд-во худож. лит., 1941. – С. 251.

УДК 821.112.2«18»
811.161.1'255.2

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД И АНАЛИЗ БАЛЛАДЫ «КОРИФСКАЯ НЕВЕСТА» ИОГАННА ВОЛЬФГАНГА ГЕТЕ С НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА

Г. К. Погоррелко

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

Целью данного исследования является сопоставительный анализ перевода Коринфская невеста. В ходе работы была проанализирована баллада на синтаксическом, лексическом и фонетическом уровне.

Ключевые слова: немецкий язык, баллада, коринфская невеста, письменный перевод, сопоставительный анализ.

**Literature Translation and Analysis of the Ballad *The Bride of Corinth* by
Johann Wolfgang von Goethe from German
G. K. Pogorrelko
Linguistics University of Nizhny Novgorod**

The purpose of this study is a comparative analysis of the translation of the Corinthian Bride. In the course of the work, the ballad was analyzed at the syntactic, lexical and phonetic level.

Keywords: German, ballads, the Bride of Corinth, translation, comparative analysis.

Иоганн Вольфганг Гёте немецкий писатель, мыслитель, философ и естествоиспытатель, государственный деятель, родился в 28 августа 1749, Франкфурт-на-Майне.

Гёте творил в разных жанрах: поэзия, драма, эпос, автобиография, эпистолярная и др. Он стал главным идеологом течения «Буря и натиск». Вместе с Шиллером, Гердером и Виландом сформировал направление в немецкой литературе, получившее название «веймарский классицизм».

Алексей Константинович Толстой (1817-1875 гг.) – русский писатель, поэт и драматург, переводчик, сатирик из рода Толстых. Он не был признан при жизни, поскольку многие его хлесткие, сатирические произведения были направлены против власти.

Поэма «Коринфская невеста» – баллада Иоганна Вольфганга фон Гёте, написанная после итальянского путешествия Гёте. Баллада отражает свободу, которую Гёте обрел в этом путешествии, особенно во время своего долгого пребывания в Риме. Мотив баллады восходит к «Книге чудес» античного писателя Флегона фон Траллейса, написанной во II веке нашей эры. В этой балладе были собраны истории о необычных рождениях, призрачных явлениях и других сверхъестественных явлениях своего времени, а также берет старые легенды и саги из народных поверий.

В 1967 году Анатолий Толстой приступил к переводу этой баллады. Толстой в своём переводе старался сохранять стиль и манеру написания Гёте. Теперь перейдем к анализу баллады.

Хочу обратить внимание на то, что Алексей Толстой сохраняет ритмичное звучание, сохраняет рифму. Например:

*«Nach Corinthus von Athen gezogen
Kam ein Jüngling, dort noch unbekannt.
Einen Bürger hofft er sich gewogen, Beide Väter waren
gastverwandt»*

*«Из Афин в Коринф многоколонный
Юный гость приходит, незнаком, –
Там когда-то житель благосклонный
Хлеб и соль водил с его отцом»*

В данном четверостишии Толстой использует обособленные определение, чтобы читатель мог лучше понять, как сильно лирический герой устал:

*«Уж усталый он и полусонный,
Без еды, не раздеваясь, лег,
Как сквозь двери тьму
Двигается к нему
Странный гость бесшумно на порог».*

При описании девушки Толстой называет ее девой в то время, как Гёте называет героиню девочкой:

*«Tritt mit weißem Schleyer und Gewand,
Sittsam still ein Mädchen in das Zimmer
Um die Stirn eine schwarze und goldene Band»*

*«Входит дева медленно и скромно,
Вся покрыта белой пеленой:*

*Вкруг косы ее, густой и темной,
Блещет венчик черно-золотой».*

Использование эпитетов помогает создать картину происходящего.

Хочется отметить, что при переводе Алексей Толстой сохраняет таинственность баллады и благодаря этому мы можем полностью ощутить сюжет.

В описании приближении девушки Гёте пишет: *«und es kommt so grauenschaft schon heran»* («приближается злое и прекрасная»). Хочу обратить внимание на сколько поэтичнее и красивее звучит эта фраза на русском языке.

Таким образом хочется сделать вывод, что перевод Алексея Толстого ничуть не хуже оригинала. Он сохраняет всю красоту и таинственность баллады, благодаря различным средствам выразительности русский читатель может увидеть все в красках.

Библиография:

1. Гете И. В. фон «Коринфская невеста [Электронный ресурс] URL: <https://kristina-lenora.livejournal.com/1756.html> (Дата обращения 23.02.2022)

2. Творчество А. К. Толстого в контексте русско-немецких литературных и историко-культурных связей (Диссертация). [Электронный ресурс] URL: https://www.sgu.ru/archive/old.sgu.ru/files/nodes/22636/_news_549.doc (Дата обращения 23.02.2022)

ШВЕЙЦАРСКИЕ ТЕТРАДИ

Выпуск 12

Редактор: А. А. Логинова

Подписано в печать 14.06.2022

Формат 60x84/16

Усл. печ. л. 12 п.л.

Тираж 200 экз. Заказ № 344

Отпечатано в ООО «Печатная мастерская РАДОНЕЖ»
603005, Нижний Новгород, ул. Минина, 16-а. Тел. (831 418-53-23)