МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

«РОССИЯ — АВСТРИЯ: ЛИТЕРАТУРНЫЙ ДИАЛОГ»

27–29 октября 2025 года

(Центр германистики Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ им. А.М. Горького РАН при участии Российского союза германистов, Государственного университета просвещения, Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского)
Конференция посвящена изучению русско-австрийских литературных связей в российской и австрийской германистике от истоков до наших дней.
На обсуждение вынесены актуальные вопросы исследования российско-австрийских литературных связей, в том числе:
– Россия глазами австрийских писателей;
– Австрия глазами русских писателей;
– австрийская и русская национальная идентичность: встречный взгляд;
– российско-австрийские литературные контакты;
– художественная практика: схождения, пересечения, параллели;
– чужая культура в оптике художественного перевода;
– две литературы через призму научного диалога;
—австрийская литература в русскоязычном культурном пространстве;
– русская литература в Австрии;
– приоритетные направления в изучении российско-австрийских литературных связей.

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ

I. РОССИЯ — ГЛАЗАМИ АВСТРИЙЦЕВ, АВСТРИЯ — ГЛАЗАМИ РУССКИХ

Г.А. Лошакова

РОССИЯ ОТ ВЕКА И ДО ВЕКА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ АВСТРИЙСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ (ЧАРЛЬЗ СИЛСФИЛД, СТЕФАН ЦВЕЙГ)

Ключевые слова: Венский конгресс, Чарльз Силсфилд, Стефан Цвейг, путешествие, Россия, травелог, рецепция

Анализируя европейский мир после Венского конгресса 1815 года, австрийский прозаик Чарльз Силсфилд / Карл Постль (Charles Sealsfield / K. Postl, 1793–1864) резко негативно отзывается о положении дел в политике своей страны. Он отмечает консервативный поворот к абсолютизму, приспособленчество канцлера К.В. Меттерниха, склоняющегося перед российским императором Александром I. Характеризуя Россию как государство угнетения и неравенства, он подчеркивает, что победителем из наполеоновских войн выходит именно она. Европа завоевана ею.

В одном из своих романов Силсфилд характеризует Россию «как великого северного колосса», вышедшего «из ледяных степей». Она, «перешагивая через обломки и трупы», «протянула гигантскую руку» над дергающейся в своих муках свободы Европой» [1, 51]. При всем неприятии России как таковой, писатель отдает должное ее крайне противоречивой истории, изобилующей событиями мирового масштаба.

Стефан Цвейг (Stefan Zweig, 1881–1942) пишет свои репортажи о путешествии в Россию в 1928 г. Автор создает травелог, в котором выделены основные элементы рецепции. Вначале следует заявление рассказчика, что Россия остается ни с чем несравнимой страной (bleibt Rußland völlig vergleichslos) [2]. Время здесь имеет другое измерение, пространство также имеет другое измерение. Рассказчик приходит к выводу о «непостижимом <…> терпении» людей ждать. Он отмечает особую духовность народа, выражающуюся в том, что в Москве по-прежнему сохранено множество церквей. Внешне в этом городе можно почувствовать как влияние татар и монголов (базары), так византийское воздействие, а также и приход современности (новое здание телеграфа, грохочущие трамваи на фоне разваливающихся дворов и тусклым светом фонарей на улице). Новым символом поклонения является мавзолей Ленина. «<…> нерушимая сила веры русского народа была полностью передана от символа к символу, от Христа к Ленину» [2].

Рассказчик понимает, почему «рывком» нужно было прервать «гигантское напряжение между богатыми и бедными». Он находит много позитивного в послереволюционной России: необыкновенное стремление к знаниям, сохранение дворцов и музеев, восхищение театром, воспитание нового писательского поколения, героизм интеллигенции. Цвейг замечает: «во всяком случае, слишком долго мы небрежно упускали из виду огромное разнообразие достижений России – одного из самых гениальных и интересных народов этой Земли» [2].

Если Ч. Силсфилд дает общественно-политическую картину развития России, связанную с негативным восприятием ее в Европе после Венского конгресса, причем эта картина достаточно абстрактна, то С. Цвейг, спустя полвека, рассказывает о своих непосредственных впечатлениях посещения страны. Для него важна не форма правления, он не видит отрицательных сторон в большевистской диктатуре. Гораздо важнее для него бытие народа, его успехи в новом мире, подвиг интеллигенции.

Литература:

1. *Seasfield Ch.* Ralph Doughby’ Esq.Brutfaahrt / hrsg. und eingeleitet von R. Vollmann, mit einem Essay von W. G. Sebald. Frankfurt a. M.: Eichhorn Verlag., 2006. 324 S.
2. *Zweig S.* Reise nach Ruβland // Neue Freie Presse. 21.10.1928. S. 1.

Галина Александровна Лошакова – д.ф.н., доцент, профессор кафедры иностранных языков Ульяновского педагогического университета им. И. Н. Ульянова: e-mail: lgalin7@mail.ru

М.В. Батшев, С.А. Трифонова

«МАГИЧЕСКИЙ ФОНАРЬ» РУССКИХ ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ: ВЕНА В ДОКУМЕНТАХ ЛИЧНОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ РУССКОГО ДВОРЯНСТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII-НАЧАЛА XIX ВВ.

Ключевые слова: путешествия, исторические источники, Вена, документы личного происхождения, дневники, письма

Вена рубежа XVIII–XIX вв. фигурировала в дневниках, воспоминаниях и путевых записках многих представителей русского дворянства. Изображение этого города становится практически традицией. Авторы всех этих текстов принадлежат к высшему российскому дворянству. Представители других слоёв российского общества откроют для себя Вену в более поздний период.
Внимание исследователей часто привлекали подобные «венские тексты».
Цель доклада – анализ текстов представителей русской аристократии, побывавшей в Вене во второй половине XVIII – начале XIX вв. Рассматриваются и сопоставляются тексты источников личного происхождения конца XVIII – начала XIX вв. созданных до эпохи Венского конгресса. Для анализа выделены «Путевые записки» А.Р. Воронцова, «Моя судьба это я» Н.П. Голицыной, «Письмо из Вены», Е.Б. Фукса Ф.Г. Лубяновскому «Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии в 1800, 1801 и 1802 годах», и письма А.И. и С.И. Тургеневых.
Различные по времени создания, как синхронные относительно описываемых событий, так и отдалённые во времени, они формируют образ Вены в мировосприятии русского дворянства рубежа веков. Специфика мировосприятия и описания города определяется принадлежностью авторов к определённому сословию. Принадлежность их к дворянскому сословию приводит к тому, что в их текстах, дошедших до нашего времени, Вена предстаёт как место отдыха, развлечения и большого количества достопримечательностей. Практическая составляющая в этих записях охватывает исключительно бытовую сферу – проживание в различных отелях, дороги, трактиры, цены, загородные прогулки.

Максим Владимирович Батшев – с.н.с., руководитель Центра информационного обеспечения и документации наследия, Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева, e-mail: bmv@list.ru
Светлана Александровна Трифонова – н.с. Архива РАН, e-mail: trifonova_s@mail.ru

Н.Э. Сейбель

ПРОБЛЕМА ПОКОЛЕНИЙ В «ПОЕЗДКЕ В РОССИЮ» Й. РОТА

Ключевые слова: путевой очерк, Йозеф Рот, проблема поколений, историческая граница, новое время

Энтузиаст революции Йозеф Рот, подписывавший свои заметки именем «красный Рот» (der rote Roth), к концу 1920-х годов, перешел на национально-религиозные и реакционные позиции. Он ищет опору в «старой доброй» Австро-Венгрии и ветхозаветных сюжетах.

Одним из «поворотных» событий стала серия путешествий, предпринятых по заданию редакции и ставших основой для путевых очерков, часть из которых Рот затем выпустил отдельными книгами: «В полуденной Франции» («Im mittäglichen Frankreich», 1925), «Путешествие в Россию» («Reise in Rußland»,1926), «Белые города» (Weiße Städte: Berichte aus Frankreich, 1939).

Путешествие в Россию он воспринимает как пересечение границы эпох. Его изначальная установка должна была сблизить его путевые зарисовки с «паломничеством», как и в случае с А. Жидом, Р. Ролланом, Г. Уэллсом, Л. Арагоном. В конечном итоге эта поездка и стала обретением себя: «Это счастье, что я поехал в Россию. Я бы никогда не узнал себя», – признавался он.

Очерки «Путешествий в Россию» Йозефа Рота организованы с опорой на два принципа: географический (он описывает путь от границы, через Москву, Нижний Новгород, Казань, Астрахань и Кавказ) и исторический (автор дает характеристики реформам в социальной, национальной, гендерной политике, образовании и журналистике). Важной темой в них становится воспитание молодежи, которому посвящены очерки, связанные со становлением советской школы. Повсеместность, бурное развитие педагогической теории, ориентированность на «среднего» ученика – всё это становится важными приметами позитивных изменений для Рота. В то же время он с очевидной досадой комментирует пробелы, связанные с невниманием к воспитательным возможностям, кроющимся в истории мировой литературы. Много иронизирует над регламентированностью жизни школы, неизбежной унификацией мышления в системе, ориентированной на «среднего» учащегося.

Первый и последний очерки цикла построены на констатации разрыва поколений и восхищении динамизмом жизни и мышления молодежи.

Наталия Эдуардовна Сейбель – д.ф.н., профессор кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, e-mail: Seibel_ne@mail.ru

А.И. Жеребин

РУССКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ РУДОЛЬФА КАССНЕРА

Ключевые слова: Рудольф Касснер, австрийская идея, утопия, физиогномика, христианский персонализм, эссеистика

Посредническая деятельность Рудольфа Касснера (1873–1959) исследуется в докладе в контексте «австрийской идеи», получившей распространение на фоне распада Австро-Венгерской империи и призванной идеологически обосновать raison d’être обреченной сверхдержавы Габсбургов. По мысли Гуго фон Гофмансталя («Австрийская идея», 1917), историческая миссия Австрии заключалась в том, чтобы играть роль пограничного пространства между двумя культурными мирами – германским и славянским, а в более широком плане – между Западом и Востоком. Энергетическим центром австрийской идеи была не геополитическая программа, а сотериологическая утопия, опиравшаяся на принцип христианского персонализма, противопоставленный как безначальной свободе автономной личности, так и рабской покорности сверхличному авторитету. В этом отношении она

коррелировала с «русской идеей», в особенности, с тем ее вариантом, который представлял собой утопический проект срединной евразийской культуры. Местом встречи австрийской и русской идеи и явилась, как доказывается в докладе, философская эссеистика Касснера. Во время своего длительного пребывания в России в 1911 г. он побывал в Петербурге, Москве, Тифлисе и Средней Азии, изучил русский язык, переводил произведения Пушкина, Гоголя, Толстого и Достоевского, накапливал материал для очерков об их творчестве, которое интерпретировал в свете русской метафизики всеединства. По возвращении из России он посвятил себя созданию «физиогномики» – особой символической науки о человеке, представляющей описание того процесса, который Лев Карсавин, один из главных идеологов евразийства, назвал позднее – независимо от Касснера, но в согласии с его концепцией – «лицетворением» или «теозисом»; в том и другом случае целью мировой, западно-восточной культуры провозглашалось приобщение человека к полноте божественного бытия и формирование соборной симфонической личности.

Алексей Иосифович Жеребин – д.ф.н., проф., Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург), e-mail: zerebin@mail.ru

II. «РУССКАЯ» АВСТРИЯ — «АВСТРИЙСКАЯ РОССИЯ: ЛИТЕРАТУРНЫЕ КОНТАКТЫ

М.В. Михайлова

АРТУР ШНИЦЛЕР И РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ НАЧАЛА XX ВЕКА: ТОЧКИ СОПРИКОСНОВЕНИЯ (И.А. БУНИН, Л.Н. АНДРЕЕВ, А.И. КУПРИН)

Ключевые слова: Бунин, Андреев, Куприн, Шницлер, катастрофизм, вопросы пола, проблема рока, военщина

Творчество А. Шницлера было очень популярно в России в начале XX в. И чаще всего получало негативные отзывы в писательской среде. Известен резко отрицательный отзыв Блока. У Бунина прямых высказываний нет, но косвенно австрийский писатель, несомненно, присутствовал в его сознании. И оно всплыло на страницах его произведений, когда он создавал цикл «Темные аллеи» – свидетельство постигшей Россию катастрофы. Героиня «Чистого понедельника» читает книжки писателей-декадентов, и среди них возникает имя Шницлера. Своеобразно обыгрывается это имя в рассказе «Генрих». Главного героя зовут Артур Шпиглер, и он писатель, пишущий «гениальные новеллы». Но помимо прямых соответствий можно обнаружить и косвенные: трактовку любви как солнечного удара, буквально сбивающего человека с ног. И это совпадение не следствие зависимости и влияния, а понимание экстатического состояния влюбленного как помешательства, безумия, что, по Бунину, и приближало человека к природному состоянию, но одновременно и являлось свидетельством приближающегося всемирного хаоса. Исследование психологии любви у Шницлера во многом определяется его профессией: он врач. Но и для него любовь, делая человека на мгновение счастливым, оставляет его на краю пропасти.

Связь Андреева со Шницлером может быть прослежена в трактовке проблемы рока, что он мог уловить, когда работал в московской газете «Курьер», где печатались и произведения австрийского писателя. Некоторое сходство отмечали и современники авторов. Рок для обоих писателей – отнюдь не величественное таинственно божество. Это, скорее, давление морали, социальное принуждение, сила привычки, путы случайностей, которые приводят к гибельным последствиям. Но в любом случае у обоих человек оказывается игрушкой в руках судьбы, которая затеяла этот дьявольский хоровод под названием жизнь. У Шницлера к роковому исходу приводит цепь роковых случайностей. У Андреева роковой итог возникает часто импульсивно. Но этот порыв человеку тоже продиктован кем-то свыше, неким бессердечным Законом. Но если Шницлер наблюдает за происходящим с некоторой отстраненностью, даже усмешкой, то Андреев находится всегда находится «на грани». И только в позднем своем творчестве начинает несколько по-шницлеровски воспринимать игру высших сил как разыгрываемую кем-то мелодию, заставляющую людей исполнять «собачий вальс». Так на смену трагедийному пафосу приходит ирония. В итоге, можно сказать, что оба писателя оказываются схожи в понимании жизни как зловещей игры. И задаются вопросом: «А кто же играет людьми?»

Думается, что легче всего провести параллели между творчеством Шницлера и Куприна, который, конечно, не мог как военный и пишущий об армии человек не знать о существовании известнейшего рассказа Шницлера «Поручик Густль». Мотивное сходство этого произведения и военных рассказов Куприна бросается в глаза: и там и там идет речь о понимании чести, о чувстве оскорбленности, которую можно смыть только кровью. Несомненно, все это реальные проблемы армейской жизни, но острота противостояния между военными и штатскими, ложные амбиции военного сословия могли быть инициированы и чтением указанного произведения. О сходстве начали упоминать сразу после выхода «Поединка», в котором также усмотрели порицание армии, как и в произведении Шницлера, которого даже принудили объясняться в «суде чести».

Указанные совпадения с творчеством Шницлера у русских писателей невозможно объяснить только типологическим сходством. Контактное воздействие в силу колоссальной популярности Шницлера не может быть исключено.

Мария Викторовна Михайлова – д.ф.н., профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, ведущий сотрудник ИМЛИ РАН им. А.М. Горького, e-mail: mary1701@mail.ru

Т.А. Шарыпина

СХОЖДЕНИЯ И ПАРАЛЛЕЛИ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ ТВОРЧЕСКОГО СОЮЗА ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ И РИХАРДА ШТРАУСА («ЭЛЕКТРА» И «АРИАДНА НА НАКСОСЕ») В РОССИИ

Ключевые слова: взаимодействие видов искусства, проблема «музыка и слово»; рецепция; национальная идентичность; национальные стереотипы; межкультурная коммуникация

На рубеже XIX и XX вв. характерным явлением европейской культуры становится стремление к синтезированию новых типов художественной творчества, возникают новые

синкретические жанры на стыке искусств. Так, во Франции Дебюсси и Равель добивались живописности своих музыкальных произведений. В России Г. Скрябин в своих музыкальных опытах достигает сочетания музыкального тона и красочного (освещения), влиявшего на все чувственного восприятия. Идея синтеза музыки и слова – одна из ведущих в эстетических исканиях немецких и австрийских писателей и композиторов XIX-XX вв. Особенно значимым в этом плане явился творческий союз Р. Штрауса – Г. фон Гофмансталя, определивший новый поворот проблемы «музыка и слово» в их совместном творчестве, когда музыкальный спектакль возникает в тесном содружестве композитора и писателя, музыкант корректирует текст, а литератор – музыкальную палитру их общего творения. Сценическая судьба оперных созданий этого союза различна. Так опера Р. Штрауса на либретто Гофмансталя «Электра» была поставлена в Мариинском театре Санкт-Петербурга в 1913 г., спустя всего четыре года после премьеры в Королевском оперном театре Дрездена (25 января 1909 г.) под управлением дирижера Эрнста фон Шуха. «Электра» – музыкальный образец экспрессионизма, импульсивная музыка и образ главной героини, которой доводит до сознания слушателя мысль о пагубности и разрушительной энергии мести. Мифологические образы оперы оказываются средоточием патологических инстинктов и символом разрушения. Первая постановка оперы «Электры» в России была осуществлена Вс. Мейерхольдом и Я. Головиным в Мариинском театре в 1913 г. при участии одного из крупнейших знатоков античности – археолога Б.Л. Богаевского, в сценическом оформлении спектакля, использовавшего свои впечатления от раскопок и археологических исследований А. Эванса на Крите, в которых принимал участие. Как свидетельствовал Я. Головин, постановка получилась очень сложной и многим казалась странной, благодаря напряженной до исступления музыки и архаическим формам декораций. Зрители были шокированы самой атмосферой спектакля, который после трех представлений был снят с афиши. Спустя 90 лет, в мае 2007 г. «Электра» вновь была представлена слушателем Мариинского театра, исполняемая на немецком языке с синхронными титрами на русском и английском языках. При всей оригинальности и очевидных находках этой постановки спектакль вновь вызвал двойственную реакцию публики. Критики отмечали тщетные стремления объединить сценографию Пола Брауна, интерпретацию партитуры «Электры» оперной труппой Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева и режиссерскую трактовку Джонатана Кента. Желая подчеркнуть вневременное содержание мифологического сюжета и архетипичность судеб мифологических образов в духе психоаналитической концепции, Пол Браун и Джонатан Кент синтезируют в своей сценической трактовке различные времена и эпохи, соединяя антураж особняка состоятельного европейского буржуа и аксессуары и одежды декадентского полусвета начала 1900, в то время как прислужницы, ведущие бесконечную символическую уборку дворца, одеты в зеленую униформу, напоминающую нам эпоху Первой мировой войны, а диапроектор для слайд-шоу у Электры и протянутая по периметру черно-желтая лента, какой ограждают место преступления, говорят о реалиях современности. Следует отметить, что если творческий союз Гофмансталь-Штраус в период работы над «Электрой» развивался в привычном русле сотрудничества композитора и либреттиста, то создание спектаклей «Ариадна на Наксосе» и «Египетская Елена» базировались на иных, во многом сходных с ницшеанской концепцией взаимоотношения музыки и слова, принципах. Показательна история сценического воплощения «Ариадны на Наксосе», написанной ими для друга - режиссёра Макса Райнхарда. В первоначальной редакции этот спектакль был интереснейшим

манифестом многоаспектной театральной эстетики, провозглашавшей синтез музыки, драматургии и режиссуры в оперном искусстве. Для постановки в Немецком театре Берлина была задумана комедия с музыкой. Выбор пал на «Мещанина во дворянстве» Мольера. Однако даже в эпоху особой популярности в искусстве взаимодействия различных видов и жанров объединение в одном спектакле легкой французской комедии и камерной оперы на мифологический сюжет оказалось неудачным. Премьера состоялась в октябре 1912 г. в театре Штутгарта и не встретила интереса и понимания у слушателей. На отделение оперы от комедии Р. Штраус решился лишь в 1916 году, когда было написано новое театрализованное вступление. На российской сцене «Ариадна на Наксосе» впервые была представлена только в 2004 г. в Мариинском театре, последующая редакция осуществилась в 2016 г. в Москве на сцене Камерного музыкального театра имени Бориса Покровского. Спустя двадцать лет новая постановка была осуществлена уже в Мариинском-2. Режиссеру С. Новикову оказалась близка изначально предложенная Р. Штраусом концепция спектакля, в котором органично должны были соединиться замкнутые формы старых жанров: опера-сериа и опера-буфф. С. Новиков заострил сатирические и гротескные черты образов, что позволило благодаря театральной эксцентрике объединить действие изначально рыхлого разноаспектного либретто в увлекательные для зрителя и слушателя рамки. В этом контексте следует отметить юбилейную (к 160-летию Р. Штрауса) постановку и спектакли в июне 2024 Мариинского театра оперы «Ариадна на Наксосе» на фестивале «Звезды белых ночей» (музыкальный руководитель – В. Гергиев, режиссер-постановщик – С. Новиков). По свидетельству постановщика, его команда старалась свести в одном сюжете героев серьезной оперы и комедии дель арте ради вдохновения исполнителей и к удовольствию слушателей. По сути, это и соответствовало задаче творческого союза Гофмансталя-Штрауса.

Татьяна Александровна Шарыпина – д.ф.н., проф., зав. кафедрой зарубежной литературы, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, e-mail: swawa@yandex.ru

Е.Е. Дмитриева

РАЙНЕР МАРИЯ РИЛЬКЕ В ВОРПСВЕДЕ: РОЖДЕНИЕ НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА И КНИГА СТИХОВ «О ПАЛОМНИЧЕСТВЕ»

Ключевые слова: Рильке, Фогелер, Клара Вестхоф, Паула Бекер, «Часослов», Ворпсведе.

С художественной коммуной Ворпсведе (Германия), сыгравшей важнейшую роль в развитии немецкого импрессионизма и экспрессионизма, бытийно и творчески был связан поэт Райнер Мария Рильке. Приехав в 1898 г. по приглашению художника Фогелера Ворпсведе, подружившись с населявшими это место художниками, в 1901 г. он женится на одном из членов ворпседевской коммуны скульпторе Кларе Вестхоф. Подруге Клары замечательной художнице Пауле Беккер Рильке посвятит стихотворение «Der Sänger singt vor einem Fürstenkind…», вошедшее затем в «Книгу образов» («Buch der Bilder», 1902): Строки Рильке «Да будет его уделом свет / Господь лишь десница и сердце этого здания, / Окруженный липами / Дом его тоже станет большим и тенистым» («Licht sei sein Loos / ist der Herr nur das Herz und die Hand des Bau’s / mit den Linden im Land / wird auch sein Haus

schattig und groß»), которые тот написал на Рождество 1899 г., Фогелер поместил на входной двери Баркенхофа как символическое благословение дома. Кроме Фогелера Рильке в особенности сдружился в Ворпсведе с Отто Модерзоном. О цикле его работ «Вечерние листья» (Abendblätter) Рильке писал: Чуть ли не каждый день в Ворпсведе приносил мне опыт – я часто говорил Вам об этом: но такое чувство благочестия и благоговения, которое я испытал перед Вашими листьями, я испытал, наверное, всего два или три раза в жизни; ибо не часто случается, что что-то очень большое проникает в вещь, которую можно удержать целиком и полностью в руке, в собственной бессильной руке. Впоследствии Рильке станет автором книги о художниках Ворпсведе, написанной в начале 1902 г. по заказу издательства «Фельхаген и Клазинг». В книге будет пять глав, каждая из которых посвящена художникам, входившим в группу «Ворпсведе». Фогелеру, чьим талантом иллюстратора Рильке не переставал восхищаться, он посвятит еще и книгу «Вестерведе» (так называлась деревня по соседству с Ворпсведе, в которой Рильке, женившись, поселился с молодой женой. Своеобразным дифирамбом творчеству Фогелера стала вторая часть «Часослова» — книга стихов Рильке «О паломничестве» («Das Buch von der Pilgerschaft», 1903). С монашеским образом жизни, истинное существо которого сокрыто в жизненной судьбе Франциска Ассизского (1181?–1226) с его идеей бедности, возведенной в жизненный идеал, и отречением от мира как условия пребывания в нем, сопрягается, по мысли Рильке, идеал современного художника и отшельника, отрешающегося от мира в своей к нему любви (идея, которая пронизывает также и всю книгу «Часослов»). И то, что подобный экзистенциальный выбор, ориентированный на францисканскую традицию, но как нельзя более отвечающий индивидуализированному сознанию художника современности, имеет конкретное место в современной жизни, для Рильке подтверждается существованием ворпсведской колонии и прежде всего Фогелера — художника-анахорета и странника, чья судьба теснейшим образом оказалась связанной с Россией и который, став в 1923 г. членом созданного им Общества друзей новой России, был движим надеждой, что в Стране Советов он сможет участвовать в создании того гуманного общества, которое он хотел создать в своей ворпсведской коммуне. Так пересеклись в своем пристальном внимании к России путь немецкого художника Фогелера и австрийского поэта Рильке, построившего свой самый знаменитый поэтический цикл («Часослов») как молитвенный монолог русского монаха.

Екатерина Евгеньевна Дмитриева**,** д.ф.н., чл.-корр. РАН, зав. Отделом русской классической литературы Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН; e-mail: katiadmitrieva@mail.ru

Г.А. Прополянис

А.М. ГОРЬКИЙ И «АВСТРИЙСКАЯ ПОМОЩЬ ДЕЯТЕЛЕЙ ИСКУССТВА ГОЛОДАЮЩИМ В РОССИИ» (ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВА А.М. ГОРЬКОГО)

Ключевые слова: А.М. Горький, Комитет “Австрийская помощь деятелей искусства голодающим в России”, И.В. Швейде, кружок австрийских писателей

Доклад посвящен малоизученному вопросу: помощи голодающим России в 1921-1922 гг. со стороны Австрии. Первая мировая война, революция, сильная засуха 1921 г. в Поволжье

и на Украине послужили началом страшного голода в центральных районах и на юге России. Горький организовал тогда широкую компанию по сбору средств и продовольственной помощи голодающим людям. С предложениями помощи голодающим к нему обращалось тогда огромное количество людей и организаций. Среди них был Комитет «Австрийская помощь деятелей искусства голодающим в России». В Архиве А.М. Горького сохранилось три письма секретаря этого комитета И. Швейде к Горькому о деятельности Комитета. Швейде от имени Комитета приглашал Горького посетить Вену, просил дать Воззвание к австрийцам о помощи голодающим. К сожалению, визит писателя не состоялся: он был болен и очень занят работой. Как следует из писем, Комитет был довольно влиятельной организацией в Вене. К нему присоединились многие выдающиеся представители искусства и науки Австрии. Среди них: первый социал-демократический мэр в истории Вены Якоб Ройманн, известный австрийский философ, социолог и педагог Макс А́длер, основатель и лидер женского движения, суфражистка и феминистка Марианна Хайниш, основатель панъевропейского союза писатель и философ граф Рихард Николаус (фон) Куденхове-Калерги, известный писатель и переводчик Франц Теодор Чокор и многие другие. К сожалению, ответных писем Горького не сохранилась. Об ответах писателя мы узнаем из самих писем и помет на них, сделанных Горьким. Письма очень информативны – они содержат сведения об образовании Комитета, его деятельности, о том, какие мероприятия проводились в целях сбора средств для голодающих: это и представления в пользу голодающих в Немецком народном театре и в Бадене, проведение художественных выставок, показ фильмов. Хотя мы располагаем всего тремя письмами от Комитета, они позволяют нам восстановить неизвестные ранее страницы истории и уточнить некоторые моменты биографии Горького.

Галина Эдуардовна Прополянис – к.ф.н., с.н.с. Архива А.М. Горького ИМЛИ РАН, e-mail: propolyanis@yandex.ru

Т.Н. Андреюшкина

ГУГО ГУПЕРТ В СССР

Ключевые слова: Гуго Гупперт, автобиографические книги, переводы русской и советской поэзии, Маяковский

Гуго Гупперт (1902–1982), поэт, писатель, переводчик и публицист, родился в семье австрийского государственного служащего в силезском городе Билиц (нем. Bielitz, ныне Бельско-Бяла), который в то время входил в состав Австро-Венгрии. Член Коммунистической партии Австрии. Учился в Вене и Париже, в 1920- е годы принимал активное участие в рабочем движении. Подвергался полицейским преследованиям. В 1928 г. уехал в СССР, где жил с некоторыми перерывами вплоть до конца 1960-х годов. С марта 1928 до сентября 1932 г. работал в Институте Маркса и Энгельса, принимая участие в издании «Собрания сочинений Маркса и Энгельса» (Marx-Engels-Gesamtausgabe). В 1933–1935 гг. он изучал литературу в московском Институте красной профессуры, где познакомился с Горьким. Гупперт много путешествовал по СССР: в 1928 г. посетил Среднюю Азию, в 1928 и 1929 гг. – Север России, в частности Карелию, в 1933 – Урал и

Западную Сибирь, а в 1934 г. – Украину и Крым. С 1934 г. он работал редактором отдела культуры московской «Дойче центральцайтунг» («Центральной немецкой газеты» – органа немецкой секции Коммунистического интернационала), а в 1936 г. стал также заместителем главного редактора журнала «Internationale Literatur – Deutsche Blätter» («Всемирная литература – немецкие страницы»), который тогда возглавлял И.Р. Бехер. С 1939 до 1941 г. преподавал на должности доцента в Литературном институте имени Горького. До 1944 г. работал в политической администрации Красной Армии, а также личным секретарём И. Эренбурга. В дальнейшем он работал в Национальном комитете «Свободная Германия». Гупперт учительствовал также во фронтовых антифашистских школах (нем. Antifa-Schulen) для немецких военнопленных. С 1944 г. в рядах Советской армии Гупперт участвовал в освобождении Румынии, Венгрии, Словакии, Нижней Австрии и самой Вены, за что получил звание майора. После войны поселился в Вене и с 1945 по 1949 г. работал в редакции «Австрийской газеты» (нем. Österreichische Zeitung). В 1949 г. его отозвали в Советский Союз и поселили в Тбилиси. После XX съезда КПСС (1956), когда началась десталинизация, Гупперт вернулся в Вену. В 1946 г. Гупперт поступил в австрийское отделение ПЕН-клуба, но в 1957 г. его исключили за то, что одобрил вторжение советских войск в Венгрию. Затем Гупперт стал членом ПЕН-клуба Германской Демократической Республики. В 1963 г. он снова перебрался в СССР, где пробыл длительное время. В 1964 г. Гупперт стал лауреатом Премии имени Генриха Гейне от Министерства культуры ГДР (1964), Государственной премии ГДР (1967) и Художественной премии ГДР (1976). В 1969 г. он получил от президента Австрии звание почётного профессора, а в 1977 г. – Австрийский почётный знак «За науку и искусство» (первого класса).

С конца 1920-х годов Гупперт много и плодотворно работал над переводами произведений русской и советской поэзии — ему принадлежит перевод пятитомного Собрания сочинений В. Маяковского (в ГДР творчество Маяковского стало известно благодаря переводам Гупперта, которые С. Хермлин оценил как «конгениальные»), переводы из Пушкина, Николая Тихонова, Константина Симонова, Андрея Вознесенского, Александра Твардовского, Исаака Бабеля, перевод «Василия Теркина» Твардовского, а также «Витязя в тигровой шкуре» Шота Руставели, за который в 1972 г. Гупперт удостоен Горьковской премии. С украинского переводил произведения Т. Шевченко. В 1972 г. Гупперт получил премию Советского фонда мира за переводы произведений советской литературы на немецкий язык. После успешной переводческой работы и под влиянием поэзии Маяковского Гупперт в 1940 г. выпустил в СССР первый сборник стихотворений, за которым далее последовали еще 9 сборников и такое же количество прозы (автобиографические книги, публицистика, работы о творчестве Маяковского и т.д.), которые печатались в основном в Вене и в ГДР.

Татьяна Николаевна Андреюшкина – д.ф.н., профессор кафедры теории и практики перевода Гуманитарно-педагогического института Тольяттинского государственного университета, e-mail: andr8757@mail.ru

О.И. Йеггле

«ТЕАТРОМ ОДЕРЖИМЫЕ РУССКИЕ». РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА ВЕНСКОЙ СЦЕНЕ В ПЕРИОД СОВЕТСКОЙ ОККУПАЦИИ АВСТРИИ (1945–1955)

Ключевые слова: русская литература, культурная идентичность, советская культурная политика, Вена, театр, культурный диалог СССР-Австрия, оккупация Австрии, 1945-1955

Русская литература с начала XX в. занимала значительное место на театральной сцене Австрии. Произведения Чехова, Горького и Леонида Андреева регулярно ставились в ведущих театрах, находя живой отклик у австрийской публики, в особенности в условиях социальных потрясений предвоенной эпохи.

После освобождения Вены в апреле 1945 г. советская военная администрация начала активную культурную политику в целях восстановления довоенной культурной жизни. На встрече с австрийскими деятелями культуры советский офицер Мирон Левитас заявил о намерении возродить «венскую культуру в том виде, какой она была до 1938 года». Это стало частью мирной стратегии влияния на австрийское общество.

Уже в мае 1945 года на венских сценах начали выступать советские артисты. Ключевым событием стала совместная работа Венского филармонического оркестра с московскими исполнителями. На культурном уровне это ознаменовало попытку преодоления послевоенных разделений через искусство.

Бургтеатр был открыт вновь по приказу советского командования уже 30 апреля 1945 г., всего через две недели после окончания боёв за Вену. Временной площадкой стал театр «Ronacher». Театральный сезон 1945/46 открылся постановкой пьесы Франца Грильпарцера «Сафо», выбранной как символ преемственности и возрождения культурной идентичности. Советская культурная политика способствовала формированию образа «театром одержимых русских», в противовес стереотипу о «некультурных американцах».

Русская и советская драматургия стала неотъемлемой частью венской театральной жизни в послевоенное десятилетие. Уже в октябре 1945 г. в театре «Die Insel in der Komödie» состоялась премьера «Дяди Вани» Чехова (25 показов). В последующие годы на сценах Вены ставились пьесы Островского, Горького, Афиногенова, Галицкого, Исаева и других. Особенно активно театры работали к памятным советским датам, таким как 7 ноября — годовщина Октябрьской революции.

Интересно, что постановки проходили не только в советской оккупационной зоне, но и в межсоюзническом первом районе Вены. Это свидетельствует о культурной гибкости и восприятии русской классики как общеевропейского наследия.

К 1950-м годам наблюдается снижение интенсивности русских постановок. Это было связано с изменениями в международной политике, смертью Сталина и спадом пропагандистской активности СССР в культурной сфере.

Таким образом, русская литература и театр стали важным элементом послевоенного восстановления и переосмысления культурной идентичности Австрии. Венская сцена 1945–1955 гг. выступила пространством сложного, но продуктивного диалога между советской культурной политикой и западноевропейскими театральными традициям.

Ольга Игоревна Йеггле – к.ф.н., ассистент Института германистики факультета филологии и культурологии Университета Инсбрука (Австрия), e-mail: olga.jeggle@uibk.ac.at

В.А. Косякова, З.Р. Гафурова

ДРАМАТУРГИЯ ЖИЗНИ: БАЙОПИК «ИНГЕБОРГ БАХМАН. ПУТЕШЕСТВИЕ В ПУСТЫНЮ» РЕЖИССЕРА МАРГАРЕТ ФОН ТРОТТА НА ЭКРАНАХ РОССИИ

Ключевые слова: семиотика поэзии, репрезентация Бахман, визуальный нарратив, фон Тротта

Творчество И. Бахман (1926–1973) – большой австрийской поэтессы XX в., к сожалению, не так хорошо известно российскому читателю. В СССР не было ни одного прижизненного издания Бахман, и только в конце 1970 – начале 1980-х годов появились первые публикации отдельных произведений на русском языке. К 2000-м годам к прозе и поэзии Бахман прибавились отдельные публикации переписки Ингеборг со своими коллегами-современниками: Паулем Целаном и Максом Фришем; композитором Гансом Хенке и, отчасти, мемуаристика. Но ее пьесы, либретто и другое так и остались для отечественного читателя непереведённым наследием австрийской литературы XX столетия. Поэтому выход на российские экраны фильма «Ингеборга Бахман: путешествие в пустыню» вызвал живой интерес в нашем обществе. Байопик был снят Маргаретой фон Тротта и вышел на экраны в 2024 г. Прежде всего фильм фон Тротта чрезвычайно важен для творчества российских переводчиков произведений Бахман. Особенно для поэтов-переводчиков, концептуально погруженных в семиотику немецкоязычной поэзии (Никита Гайдуков и поэты его круга). В этом контексте фильм выглядит своеобразным «подстрочником» экзистенциальной поэзии Бахман для ее русскоязычных ретрансляторов.

В докладе рассказывается о специфике репрезентации Бахман и попытке создания кинофильма, отражавших эстетику произведений писательницы, анализируется биографический и визуальный нарратив кинофильма, который сравнивается с биографическими материалами. Также освещаются актуальные стратегии киноиндустрии, связанные с популяризацией творчества писательницы в России.

Валерия Александровна Косякова – кандидат культурологии, доцент Высшей школы европейских культур, Российский государственный гуманитарный университет**,** e-mail: art_0@list.ru

Зинаида Рузвимовна Гафурова – заведующая литературно-драматургической части Московского детского музыкально-драматического театра, e-mail: gafurova@yandex.ru

III. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА: СХОЖДЕНИЯ, ПЕРЕСЕЧЕНИЯ, ПАРАЛЛЕЛИ

В.Г. Сибирцева

РУССКИЕ ЭКВИРИТМИЧНЫЕ ПЕРЕВОДЫ ПЕСЕН Ф.ШУБЕРТА НА СТИХИ Ф.Г.КЛОПШТОКА: МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ ЧЕРЕЗ ВЕКА

Ключевые слова: Клопшток, Шуберт, эквиритмичность, культурный трансфер, сентиментализм, романтизм

Роль Франца Шуберта – культурного медиатора, способствовавшего проникновению лирики Ф.Г. Клопштока в русскую литературу, в литературоведении остается недооцененной. Исследователи творчества Клопштока неоднократно отмечали, что поэзия Клопштока наиболее полно раскрывается при исполнении — в форме декламации или в сопровождении музыки. Современники поэта, создававшие музыку на его тексты, нередко придерживались заданного им ритмического и мелодического образца, однако с наступлением эпохи романтизма на первый план в вокальной музыке вышла автономия композиторского начала: в произведениях Шуберта аккомпанемент уже не следует за словом, а выстраивает с текстом поэтический диалог.

Шуберту удалось тонко передать экспрессию и внутреннюю напряжённость, присущие поэзии Клопштока, а также преобразовать особенности лирики немецкого поэта (отсутствие рифмы и словесное ударение) в художественные достоинства музыкального произведения. Оды Клопштока, положенные на музыку австрийского композитора, словно разделяют рецепцию творчества немецкого поэта на два этапа: до и после Шуберта.

При этом в существующих исследованиях, посвящённых музыкальной интерпретации произведений Клопштока, не уделяется должного внимания переводам его песенных либретто на русский язык. Тем не менее, именно шубертовские сочинения способствуют появлению в России в конце XIX — середине XX вв. переводов лирики Клопштока. Благодаря обращению к творчеству австрийского композитора, в русскую культуру проникают сентиментальные оды Клопштока, переводы которых, выполненные на высоком художественном уровне, становятся значимой частью кросскультурного литературного процесса.

Вера Григорьевна Сибирцева – к.ф.н., доцент департамента иностранных языков и межкультурной коммуникации ФГН НИУ «Высшая школа экономики» – Нижний Новгород; e-mail: vsibirtseva@hse.ru

Н.М. Демидов

УРБАНИСТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО Н. В. ГОГОЛЯ (НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ «РИМ») И Г. МАЙРИНКА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «ВАЛЬПУРГИЕВА НОЧЬ»)

Ключевые слова: Майринк, Гоголь, урбанизм, мифологема, хронотоп

Ключом к гоголевскому урбанизму стоит считать исследование писателем онтологии и ценностной характеристики хронотопа произведения. В повести «Рим» молодой князь стремится к европейской культуре за пределами родной Италии и оказывается рад, когда едет в Париж, чтобы завершить там образование. Описание Гоголем Парижа достаточно лапидарно, констатация фактов преобладает над развернутыми описаниями. Будущему яркому образу Рима, становлению его в повествовании как особого топоса должно обязательно предшествовать контрастное сравнение его с Парижем как с городом, полностью противоположным по духу. Гоголю мало показать Рим; он должен вынырнуть из пучин времён и вместе с тем соединить былое величие с менее впечатляющим

положением и статусом в настоящее время, призванным, однако, охранять то культурное наследие, что было заботливо накоплено предыдущими веками. Рим в последней, третьей части повести – не просто город как точка на карте в начале произведения. Князь постигает Рим как чужеземец, несмотря на то что он здесь вырос, отвергая те обрывки знакомств, которые когда-то были здесь. Мотив начать с чистого листа жизнь духовную, эмоциональную, оставив позади бушевавшие страсти, довольно нетипичен для гоголевского персонажа, здесь сильнее, чем в любых других произведениях писателя, проявляется романтическое начало; но оригинальность повести как раз и будет состоять в сочетании двух явлений: одновременно усиление романтических тенденций и их разрушение, а главную роль в этом сыграет сам Рим.

У Майринка образ города обладает большей объективностью, чем гоголевский Рим, мифологему которого молодой князь выстраивает благодаря контрасту его с Парижем и плодотворной рефлексии молодого ума, позволяющей восстановить величие города, выстраивая естественную хроникальность вещей. Город Майринка – надмирный, дающий героям представление о неминуемой катастрофе, которая настигнет всех. Пражское безумие, по мысли Майринка, можно сломить лишь одним способом, в котором заключается спасение человека: пробудить душу. Флугбайль в силу немолодого возраста лучше гоголевского героя соотносит глобальный контекст войны и духа времени с внутренним контекстом хаоса и неустроенности души. Оттокар же, двойник Флугбайля, отражающий его пробудившуюся чуткую натуру, видит мирные взору картины, но скоро эту мнимую безмятежность заслоняют уголки Праги, благодаря которым прошлое в Праге связывается с настоящим. Топонимика Майринка насыщеннее гоголевской своим духовно-историческим измерением, акцентируя содержательность мифологемы города, имеет строгую внутреннюю иерархию (что у Гоголя в пределах описания отдельного города прослеживается слабее, но содержится в контрастном сравнении Парижа и Рима). Перед читателем раскрывается как пражская мистерия, так и ключ борьбы с ней. Никто не воспользуется им: город завладевает душами героев, окончательно побеждая их. И Риму, и Праге поможет лишь чудо, чтобы окрепнуть снова. Образ механического монстра (техники), неоднократно появляющийся в романе, является единственной деталью, отсылающей к реалиям вне контекста города; в «Риме» Гоголя пространство вне Рима и Парижа (Европа) выполняет скорее номинативную и разделительную функции, выделяя их как разные отражения европейской культуры и вписывая их в общеевропейское пространство. Нынешний Рим порождает в князе тоску по времени его расцвета, но она достаточно локальна – молодому человеку обидно не за всю европейскую цивилизацию, а за свою малую родину, Рим; позже она ослабнет и исчезнет насовсем. У Майринка Прага была и остаётся проводником тревожности, порождённой безумием современной цивилизации. Важной деталью является сообщение о вводе войск в Прагу, что указывает на вселенский характер катастрофы, – границы между великосветскими Градчанами и внешним страшным миром больше нет. Если гоголевскому князю по возвращении в Рим напоминают о себе образы Парижа, то Майринк менее утопичен: хаос в «Вальпургиевой ночи» сталкивается с ещё большим хаосом, и человечество погружается во тьму.

Литература:

1. *Демидов Н.М., Клинг О.А.* Притчевость в произведениях Н.В. Гоголя: особенности авторского воплощения // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2023. Т. 28, № 2.
2. *Демидов Н.М.* Маленький человек в контексте повествовательной структуры произведения: Шинель Н. В. Гоголя и Неуемный бубен А. М. Ремизова // Litera. 2024. № 3. С. 124–135.
3. *Демидов Н.М.* Пре-пост эффект/парадокс: теоретическое осмысление термина и перспективы его использования в литературоведении // Litera. 2024. № 7. С. 92–106.

Никита Михайлович Демидов – аспирант кафедры теории литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, специалист в Научно-исследовательском институте железнодорожного транспорта (АО «ВНИИЖТ»), e-mail: josefkessler.vonwissenstein@yandex.ru

Н.Н. Смирнова

ВЫТЕСНЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО И НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ ТЕОРИИ ТВОРЧЕСТВА В КОНЦЕ XIX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX В. (В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ З. ФРЕЙДА)

Ключевые слова: историзм, вытеснение (Verdrängung), жуткое (Unheimlich), память, забвение, миф, теория творчества

Теория З. Фрейда, в основе которой лежит представление о забвении части индивидуального (и коллективного) прошлого в форме вытеснения (Verdrängung), проливает свет на механизмы фантазии и творческого процесса. Восстановление забытого прошлого, исторического, мифологического или индивидуального, способствует развитию нового видения истории. При этом историзм XIX столетия, выявивший многие закономерности развития мышления, внесший заметный вклад в понимание мифа, парадоксальным образом был вытеснен под напором увлечения мифологическими представлениями в основе любого творческого процесса: будь то индивидуальная фантазия (здоровая или паталогически обусловленная) или, например, коллективное творчество языка (Ф. Макс Мюллер, А.А. Потебня).
Благодаря влиянию теории Фрейда стало возможным представление об амбивалентности воспоминания (в форме возвращения вытесненного), сам процесс которого может порождать ощущение ужасного, жуткого (Unheimlich). Исследование на границе психологии и эстетики («Das Unheimliche», 1919) порождает контекст, в котором высвечивается трудность воспоминания, связанная с «неуютным, слепящим опытом существования в индустриальную эпоху» (В. Беньямин), равно как и травмирующее воспоминание в культуре (полемика М.О. Гершензона и В.И. Иванова о памяти и забвении в «Переписке из двух углов», 1921).

Литература:

Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе / пер. с нем. и франц.; сост., предисл. и примеч. А. Белобратова. СПб.: Симпозиум, 2004. 480 с.
Гершензон М.О., Иванов Вяч. И. Переписка из двух углов / подгот. текста, примеч., ист.-лит. коммент. и исслед. Роберта Бёрда. М.: Водолей; Прогресс-Плеяда, 2006. 206 с.

Мюллер Ф. Макс. Наука о мысли. Спб.: Тип. Н.А. Лебедева, 1891. 474 с.
Потебня А.А. Слово и миф / сост., подготовка текста, примеч. А.Л. Топоркова. М.: Правда, 1989. 623 с.
Фрейд З. Психология бессознательного / пер. с нем. А.М. Боковикова. Т. III. М.: ООО «Фирма СТД», 2006. 447 с.
Фрейд З. Психологические сочинения / пер. с нем. А.М. Боковикова. Т. IV. М.: ООО «Фирма СТД», 2006. 335 с.
Freud S. Gesammelte Werke. Bd. X. London, Imago Publishing Co., Ltd, 1946. 489 S.
Freud S. Gesammelte Werke. Bd. XII. London, Imago Publishing Co., Ltd, 1947. 363 S.

Наталья Николаевна Смирнова – д.ф.н., с.н.с. Отдела теории литературы Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, e-mail: nnsmirnova@mail.ru

Ю.Л. Цветков

ПОВЕСТЬ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «СЕЛО СТЕПАНЧИКОВО» И КОМЕДИЯ Г. ФОН ГОФМАНСТАЛЯ «НЕПОДКУПНЫЙ»

Ключевые слова: «комический роман», тема униженного человека и его тиранство, Достоевский, «Село Степанчиково и его обитатели», венский модерн, интеллектуальная комедия игры, Гофмансталь, «Неподкупный»

Комедия австрийского поэта и драматурга Гуго фон Гофмансталя (1874-1929) «Неподкупный» (1922) неразрывными узами связана с повестью Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» (1857). Творчество Достоевского глубоко волновало Гофмансталя на протяжении всех лет его жизни и обусловлено сходством представлений о роли и миссии писателя в современном мире. Гофмансталь особо подчеркивал этическую позицию Достоевского в его романах, о чем он писал в своих письмах. Комедия Гофмансталя «Неподкупный» представляет собой контаминацию, т.е. избирательное смешение нескольких текстов: Мольера, Бомарше, Ф. Шлегеля, Р. Музиля и др., однако важнейший из них – повесть Достоевского. Главный герой «Села Степанчиково» – приживал Фома Фомич Опискин, униженный человек, перерастает в тирана с постоянной потребностью самоутверждения над другими, в том числе над полковником Ростаневым – идеально прекрасным человеком, терпящего тиранство Фомы в своем доме. Фома надевает на себя маску борца за справедливость, пострадавшего за правду и выполняющего Божью волю. Образ Фомы становится прототипом слуги престарелой баронессы – Теодора в комедии Гофмансталя «Неподкупный». Теодор хочет продемонстрировать молодому хозяину Яромиру собственные возможности (нравственные проповеди, исполнение Божьей воли) с целью повлиять на его легкомысленный образ жизни, добиться собственного уважения и держать в своей власти весь дом. Яромир и его подруги являются олицетворением нового, чуждого баронессе уклада жизни. Теодор же, старый слуга, является символом прежнего порядка. Он пытается спасти семью от кризиса и хаоса, апеллируя к разуму. Баронесса, её сын Яромир и Анна, жена Яромира, ждут прибытия двух гостей, которые на самом деле являются любовницами Яромира. Слуга Теодор, преданный своей семье, свято хранит память умершего барона. Теодор делает всё, чтобы двух подруг Яромира не принимали, а молодой Яромир-авантюрист образумился. Если в повести

Достоевского трагикомизм ситуации заключается в том, что обедневший и без определенного положения Фома Опискин является нравственным авторитетом, символом высшего духовного начала и по-актерски эксплуатирует это качество, то в комедии Гофмансталя Теодор изображает действия высшей необходимости для спасения общества от нравов молодого поколения. Пятиактная разговорная комедия Гофмансталя создает интригу на основе игры одного персонажа (Теодора) против других, ведущих собственную игру. Такая вербальная игра-состязание продолжает традиции венского народного театра (Э. Бауэрнфельд) и традиционные образы слуг мировой литературы.

Литература:

1. *Цветков Ю.Л.* Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал: монография. М.; Иваново: МИК, 2003. 432 с.
2. *Цветков Ю.Л., Коробова Е.В.* Литературные источники образа слуги в комедии Гуго фон Гофмансталя «Неподкупный» // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX-XX веков: Проблемы литературных связей. Иваново: ИвГУ, 1999. С. 62–70.
3. *Цветков Ю.Л., Киселева И.С.* Традиции венской народной комедии в пьесе Гофмансталя «Неподкупный» // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков: Литературныеи связи, типология, интертекст. Иваново, ИвГУ, 2001. Ч. 1. С.71–78.
4. *Цветков Ю.Л., Киселева И.С.* Перевод статьи Мартина Штерна «Концепция комедийного жанра у Гофмансталя: комедия как попытка богооправдания» // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX-XX веков: Литературные связи, типология, интертекст. Иваново, ИвГУ, 2002. Ч.2. С. 124-137.
5. *Цветков Ю.Л.* Образ России в литературе венского модерна // XX Пуришевские чтения: Россия в культурном сознании Запада: сб. статей и материалов / Отв. ред. М.И. Никола. М., МПГУ, 2008. С. 157–158.
6. *Цветков Ю.Л.* Роль невербальной коммуникации в комедийном дискурсе Гуго фон Гофмансталя // Основные проблемы лингвистики и лингводидактики. Сб. статей III Междунар. науч.-практ. конфер. Астрахань: Изд-во Р.В. Сорокин, 2009. С. 49–53.
7. *Цветков Ю.Л.* Игровой театр венского модерна и постмодернизм // XXII Пуришевские чтения: История идей в жанровой истории. Сб. статей и материалов. М.: МПГУ, 2010. С. 232–233.
8. *Цветков Ю.Л.* От Мольера к Гофмансталю: трансформация жанра комедии в венском модерне // Жанр и его метаморфозы в литературах России и Англии. Материалы VIII Междунар. научн. конф. «Художественный текст и культура». Владимир: ВГГУ, 2010. С. 331–334.
9. *Цветков Ю.Л.* Роль нравственного начала русской литературы в эстетике Гуго фон Гофмансталя // Российский гуманитарный журнал. СПб. Т.5 № 1. 2016. С. 36–43.
10. *Цветков Ю.Л.* Мольер и драматургия Гуго фон Гофмансталя // Романо-германские литературы: традиции и современность. Сб. статей / под ред. Н.М. Шахназарян, Г.В. Синило и др. Мн.: Изд. центр БГУ, 2023. С. 48–52.

Юрий Леонидович Цветков – д.ф.н., профессор кафедры зарубежной филологии Института гуманитарных наук Ивановского государственного университета, e–mail: jzvetkow@mail.ru

Е.В. Соколова.

РАЙНЕР МАРИЯ РИЛЬКЕ И ЕГО «РУССКИЙ БОГ»

Ключевые слова: Р.М. Рильке; Рильке и Россия; «Гефсиманский сад» Рильке; «Смерть Моисея» Рильке; «Сонеты к Орфею» Рильке; поэзия как жизнетворчество

Хорошо известно, что Россия для Рильке – «богоизбранная страна», которую он не раз называл своей «духовной родиной», русский народ – «наивный и набожный народ-художник», которому еще предстоит стать творцом, а «русский бог» – тот, что явится в будущем всем. Подтверждения грядущей русской «“новой красоте” Рильке находил, как ему казалось, повсюду: и в русском ландшафте, и в русских писателях (Льве Толстом, Дрожжине), и в русских художниках (В.М. Васнецове)» (Азадовский, 2011, с. 47). Незадолго до смерти он назовет свою встречу с Россией (1899, 1900) «главным событием» (*Das Testament*) жизни, и Россия ответит взаимностью: по сей день Рильке остается самым переводимым у нас иноязычным поэтом.

Если на Западе церковь, по Рильке, окружает Бога со всех сторон, «как пойманного раненого зверя» (*Das Stunden-buch*), то в России она подобна «открытому сердцу» (письмо матери от 29.04.1899), а божественное творение там продолжается (Рильке, 1994, с. 141). На фоне глубокой увлеченности «русским богом» и православием как особым с ним отношением, подмеченным у русского народа, примечательно, что собственное «отношение Рильке к Христу было отрицательным» (Павлова, 2012, с. 104): видя в Христе посредника между человеком и Богом, поэт полагал, что ему такой посредник не нужен (Касснер Р.). «Бог Рильке недостижим», замечает Н.С. Павлова, пытаясь найти истоки противоречия, и убежденность в единстве всего сущего требует непрерывного «внутреннего» движения – сосредоточенной устремленности к недостижимому Богу. Одновременно с представлением о «ненужности жертвенной смерти Христа» крепнет убежденность Рильке в особой важности для человека собственной смерти, «которая, как и смерть в природе, должна вынашиваться каждым в соответствии со своей жизнью и ее законом» (Павлова, 2012, с. 105), что открыло бы возможность «преодоления» не через жертву, а через жизнетворчество, включающее и «формирование» собственной смерти.

На материале трех написанных в разное время стихотворений – «Гефсиманский сад» (*Der Ölbaumgarten, 1906*), «Смерть Моисея» (*Der Tod Moses, 1915*), «Сонеты к Орфею, часть I, V» (*Sonette an Orpheus,* Erster teil, V, 1922) в докладе исследуется эволюция представлений Р.-М. Рильке (1875–1926) о соотнесенности с богом творческого начала в человеке и о собственной задаче художника в корреляции с «биографическим мифом», связанным не только с «русским богом», но и с фигурой Орфея. Орфей для позднего Рильке соединяет в себе Христа «Гефсиманского сада» и Моисея из «Смерти Моисея», где дан пример «зрелой смерти».

В двойном сонете «Гефсиманский сад» (1906) Рильке изображает тяжелую работу по восхождению из противодействующего земного мира. Богоборческий пафос в этом образе Христа отсутствует при доминировании человеческого – это «отчаяние и усталость» (Павлова, 2012, с. 103).

В «Смерти Моисея» (1915) смерть пророка представлена как событие космического масштаба, совершающееся при «дружественном» участии Бога и «половины небес» и закладывающее «глубоко под горами земли» зерно грядущего роста человечества. Это

«зрелая смерть», концепцию которой поэт формировал для себя на протяжении всей жизни и которая неразрывно связана с его представлением о жизни, творчески осуществленной.
В последних строках стихотворения из смерти пророка рождается жизнь – эффект, к которому в зрелом творчестве страстно стремился Рильке, мечтавший «мыслить и писать изнутри Целого, изнутри жизненного чувства» (Лотте Гепнер, 8-го ноября 1915 г.) и более всего искавший «того ветхозаветного, где ужасное и великое совпадают» (Марии фон Турн-унд-Таксис, 6-го сентября 1915 г.) Эта устремленность поэта кульминирует в позднем цикле «Сонеты к Орфею» (1922), сфокусированном на способности искусства к обретению жизнепорождающей силы через упорство художника и его верность богу.
В пространстве цикла Орфей представлен как «Бог гораздо более осязаемый, близкий, чем Бог “Часослова” или ангел “Дуинских элегий”. Бог, с которым возможно общение, он растворен в мире и наполняет его своим пением» (Павлова, 2012, с. 180). Пятый сонет первой части – один из немногих в цикле, где сообщается что-то о самом Орфее, а не о мире, который он, вслушиваясь и перепевая, пересоздает. Стоит ли рассматривать образ Орфея через призму представлений поэта о себе: как «биографический миф», – вопрос, требующий более детального исследования. Известно, что «германским Орфеем» называла Рильке М. Цветаева: «Германский Орфей, – писала она о нем своей чешской приятельнице Анне Тесковой (1872–1954), – то есть Орфей, *на этот раз* явившийся в Германии. Не Dichter (Рильке) – Geist der Dichtung» (цит. по: (Азадовский, 2011, с. 275).
Если в «Гефсиманский сад» изображает приводящий героя в отчаяние труд восхождения к Богу, «Смерть Моисея» показывает итог такого труда как «зрелую» смерть, то «Сонеты к Орфею» и, в частности, пятый сонет первой части, на фоне «биографического мифа» об Орфее предъявляют важную для поэта идею искусства, способного благодаря вере и верности художника стать жизнетворчеством.

Литература:

Азадовский К.М. Рильке и Россия: Статьи и публикации. Москва: НЛО, 2011. 432 с.
Павлова Н.С. О Рильке. Москва: Издательство РГГУ, 2012. 220 с.
Рильке Р.-М., Пастернак Б., Цветаева М. Письма 1926 года / пер. и комм. Азадовского К.М., Пастернака Е.Б., Пастернак Е.В. Москва : Книга, 1990. 256 с.
Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. Москва: Искусство, 1994. 368 с.
Рильке Р.-М. Сонеты к Орфею / пер. с нем. К.А. Свасьяна. Москва: Эвидентис, 2012. 128 с., ил.
Rilke R.M. Die Gedichte von Rainer Maria Rilke // RAINER-MARIA-RILKE.DE. URL: http://rainer-maria-rilke.de/ (дата обращения: 25.09.2025).

Елизавета Всеволодовна Соколова – к.ф.н., в.н.с., заведующая Отделом литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН, email: e.v.sokolova@inion.ru

Ю.Н. Гирин

DINGGEDICHTE Р.-М. РИЛЬКЕ В КОНТЕКСТЕ ПОГРАНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

Ключевые слова: культура, вещь, вещество, бытие, пограничье, онтологизация

Р.-М. Рильке представлен как поэтическая личность пограничной эпохи – наряду со своими русскими современниками М. Цветаевой и Б. Пастернаком, с которыми у него неслучайно возникла духовная связь. Как и многие его современники, Рильке оказался заложником безвременья, эпохи слома парадигм. Он оказался маргиналом во вмененной ему современности, оттого и не мог не стремиться возместить глубинную душевную травму, изначальную бесприютность единением сначала с божественным верхом, а потом – с материальной вещественностью жизни, что не избавляло его от ощущения экзистенциальной бездомности. Эта сложная душевно-духовная устремленность к полноте бытия, обретаемой во внутреннем пространстве, выражалась у Рильке труднопереводимым понятием Innigkeit, сочетающим в себе противоположные смыслы, ориентированные одновременно внутрь и вовне души поэта. Поэт стремится воплотить целостность жизни одновременно в ее духовном и материальном составе. Отсюда возникает центральная в его поэтике мифологема вещи, обусловившая своеобразную «вещность» знаменитых Dinggedichte, представляющих материализацию пограничного состояния, свойственного поэту. В эпоху Рильке «вещный код» был категорией универсальной, проявлявшей себя на всем пространстве культуры, направленной на овеществление (мира, искусства, природы, человека). Новая парадигма была обусловлена обостренным ощущением материальной вещественности бытия и в то же время – осознанием сдвинутости крушащегося и самосотворяющегося мира. Вот эти ощущения и предощущения были осмыслены и ярко выражены в поэтике Р.-М. Рильке, построенной на сложно концептуализированной мифологеме вещи. Типологически вписанный в разъятость эпохи, он по-своему выразил смыслы и искания историко-культурного пограничья.

Юрий Николаевич Гирин – д.ф.н., в.н.с. Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ РАН, e-mail: yurigirin@hotmail.com

В.Б. Зусева-Озкан

«МОИ ЛЮБИМЫЕ – В МИРЕ – КНИГИ»: ЦВЕТАЕВА И ГОФМАНСТАЛЬ

Ключевые слова: М.И. Цветаева, Г. фон Гофмансталь, драматургия, поэзия, записные книжки, Дж. Казанова

Доклад посвящен рецепции М.И. Цветаевой творчества Гуго фон Гофмансталя, которого она не раз называла среди своих любимых авторов. Выявляется корпус прямых упоминаний Гофмансталя и его произведений в текстах Цветаевой, указывается на связь этих упоминаний с рядом семантических «гнезд», или тем, чрезвычайно важных для Цветаевой и рекуррентных в ее творчестве (включая тему Романтизма, понимаемого ею не как литературное направление, а как врожденное свойство души). Анализируются параллели и совпадения с некоторыми текстами Гофмансталя. В центре исследования оказывается связь между пьесой Гофмансталя «Авантюрист и певица» (1898), основанной на эпизоде из

«Истории моей жизни» Джакомо Казановы, и пьесами Цветаевой из «цикла» «Романтика», прежде всего о Казанове, – «Приключением» и «Фениксом» (1919). Обсуждается вопрос о том, почему Цветаеву не заинтересовала вторая пьеса Гофмансталя, основанная на мемуарах Казановы, – комедия «Путешествие Кристины домой» (1910). Делается вывод, что заимствуемые элементы Цветаевой как бы «приподнимаются», возвышаются, многократно усиливаются, романтизируются по сравнению с тем, как они были представлены у Гофмансталя.

Вероника Борисовна Зусева-Озкан – д.ф.н., в.н.с., зав. Отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, e-mail: zuseva_v@mail.ru

Е.И. Зейферт

СВЯТЫЕ АФРА И АГАТА В ЛИРИКЕ ГЕОРГА ТРАКЛЯ И ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА: БИНАРНЫЕ ОБРАЗНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СХОЖДЕНИЯ

Ключевые слова: типологические схождения (общности), бинарные образно-типологические схождения, Валерий Брюсов, Георг Тракль, «В день святой Агаты 6 февраля» и «Sancta Agatha» В. Брюсова, «Afra» Г. Тракля

Типологические схождения (общности) семантически расширяются, если проявляются не только между писателями, но и между их изображаемыми предметами. Такой тип типологических схождений предполагает явную, не контактную общность как между биографическими авторами, так и между изображаемыми ими контурными, персонифицированными образами, центральными предметами изображения. Типологические схождения (общности) на двух уровнях – биографического автора и изображаемого им персонифицированного образа – предлагаю называть *бинарными образно-типологическими*.

Георг Тракль (1887–1914), австрийский поэт-экспрессионист, не уступает по известности русскому символисту Валерию Брюсову (1873–1924). Поэтов сближают не контактные связи, а типологические схождения, основанные на сходстве мировоззрения и поэтики. Автором исследования был обнаружен типологически близкий интерес Г. Тракля и В. Брюсова к образам раннехристианских святых Афры и Агаты соответственно, проявившийся в четырёх стихотворениях. Афра Аугсбургская (Afra von Augsburg), святая римско-католической и православной церквей, родилась во второй половине III века на Кипре. Умерла 7 августа 304 г. в Аугсбурге (7 августа день её памяти). Покровительница Аугсбурга. Святая Агата (Агафия) Панормская (Палермская, Катанская, Сицилийская) – христианская мученица III века, одна из наиболее почитаемых раннехристианских святых. Покровительница Мальты и Сицилии (день памяти 5 февраля). Стихотворения Г. Тракля «Abendspiegel. Afra. 1. Fassung», «Afra <2. Fassung>» и В. Брюсова «Sancta Agatha», «В день святой Агаты 6 февраля» характеризуются бинарными образно-типологическими общностями, то есть относятся к случаям, когда типологически близки как авторы произведений (в данном случае Тракль и Брюсов), так и предметы изображения в них (святые Афра и Агата). Русский и австрийский поэты – современники; в их творчестве уживаются противоположные начала – витальные и мортальные, развита оппозиция Эрос/Танатос; оба поэта версификационно богаты; у обоих необычное отношение к

религии; оба были на Первой мировой войне; Брюсов в своём стихотворении пишет о встрече Агаты и Себастьяна, у Тракля есть книга стихов «Себастьян во сне», куда входит произведение «Афра». Типологически близки и предметы изображения: обе святые, не будучи взаимосвязанными, относятся к III в., они мученицы, подвергшиеся пыткам и заживо сожжённые на костре, обе покровительствуют определённым регионам.
И русский, и австрийский поэты заявляют имена святых в названиях стихотворений. Оба поэта используют изысканную стиховую форму – терцины, полиметрическую композицию (Брюсов) и сонет (Тракль). Стихотворения Тракля и Брюсова резко отличаются субъектной организацией: австрийский поэт создаёт иконописный портрет святой («она»), русский же пишет стихи от имени святой («я») и его лирический субъект обращается к ней («ты»). Тракль пишет из новейшего времени, Брюсов апеллирует к св. Агате из новейшего времени, а в стихотворении от лица святой перемещает художественное время в III век. Австрийский поэт описывает убранство церкви, русский в «Sancta Agatha» – пейзаж времени жизни Агаты, её дорогу домой из церкви. И Тракль как экспрессионист, и Брюсов как символист тяготеют к мистическим, непостижимым образам и мотивам. Но австрийский экспрессионист через тяжёлые телесные и негативные мотивы в первой версии стихотворения и светлые во второй движется к тёмному финалу (однако эстетически завершая стихотворение всё же не трагизмом, а элегизмом), а русский – к светлому. Если у Тракля в изображении св. Афры преобладает метафорика, то Брюсов принимает более простое орнаментальное решение и даже использует нарратив в лирическом изображении.
В исследуемых стихотворениях русский и австрийский поэты проявляют типологическую общность как в выборе материала для художественного изображения, так и в его подаче. Отличие стихотворений (эстетическая тональность, мотивное поле, орнаментальные решения, концовки лирических сюжетов и др.) прочерчено своеобразием индивидуальных поэтик и художественно-эстетических традиций (символизм, экспрессионизм), на которые ориентируются поэты.

Елена Ивановна Зейферт – д.ф.н., профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета, ведущий научный сотрудник лаборатории сравнительного литературоведения и культурной дипломатии Института международных отношений и социально-политических наук Московского государственного лингвистического университета, e-mail: elena_seifert@list.ru

Е.Р. Матевосян

СТЕФАН ЦВЕЙГ В РУССКОМ ОПЕРНОМ И БАЛЕТНОМ ИСКУССТВЕ: «АМОК» И «ПИСЬМО НЕЗНАКОМКИ».

Ключевые слова: Антонио Спадавеккиа, Александр Симоненко, «Письмо незнакомки», «Амок», моно-опера, опера-балет, балет.

Доклад посвящен двум воплощениям прозы Стефана Цвейга — в опере «Письмо незнакомки» (1974) советского композитора Антонио Спадавеккиа и балете «Амок» (1922),

созданном хореографом Викторией Литвиновой совместно с режиссером-постановщиком Леонидом Лавровским-Гарсиа и композитором Александром Симоненко.

Эти произведения разделяет 50 лет. Задача доклада – попытаться раскрыть, в чем притягательность новелл Стефана Цвейга в разные эпохи, как переложить текст на язык нот, как композиторы решали задачи выбора музыкального жанра, какова идейно-философская наполненность созданных ими произведений и какие средства нужны, чтобы не только сюжет, но и психология персонажа в любом жанре была доступна пониманию зрителя.

В этой связи, необычайный интерес представляют краткие портреты композиторов, написавших музыку к новеллам Стефана Цвейга. Старшего из них – народного артиста РСФСР Антонио Эммануиловича Спадавеккиа (1907–1988) и современного композитора Александра Симоненко (1985), поскольку культурно-генетическое содержание их личности во многом определяет творческий выбор и палитру музыкальных изобразительных средств и приёмов.

Немного о жанре произведений по новеллам Цвейга. «Письмо незнакомки» — это моно-опера. Интерес композитора к монологическим, камерным операм не случаен, так как эта музыкальная форма позволяет выявить психологию персонажа и передать тончайшие градации эмоций.

У композитора Симоненко и молодого режиссера Леонида Лавровского-Гарсиа появился замысел создания по новелле Цвейга «Амок» синтетического спектакля в форме оперы-балета. Этот жанр известен еще со времен Людовика XIV. Но в ходе работы над материалом по ряду причин они отказались от смешения жанров и пришли к форме одноактного балета. Новелла Цвейга оказалась интересна для балета по многим параметрам, но главным в ней было то, что её сюжет органично трансформировался в либретто. Перед создателями балета стояла задача сохранить целостность драматургии и достичь единства музыкального замысла.

Оба композитора, как показывает аналитический разбор двух произведений Стефана Цвейга, с поставленной задачей справились.

Елена Рафаэловна Матевосян – к.ф.н., в.н.с. Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, заведующая Архивом А.М. Горького, e-mail: e.startzeva@yandex.ru

Н.И. Михалкина

Л.Н. ТОЛСТОЙ В ЭССЕИСТИКЕ М. ГОРЬКОГО И С. ЦВЕЙГА

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, М. Горький, С. Цвейг, литературный портрет

В докладе в сравнительном аспекте рассматриваются литературные портреты Л.Н. Толстого, созданные М. Горьким («Лев Толстой», 1919) и С. Цвейгом («Лев Толстой. Великая жизнь», 1928) вскоре после смерти писателя. Портретные зарисовки М. Горького и С. Цвейга характеризуются прежде всего сочетанием художественности и аналитичности, психологизмом, смещением пространственно-временных координат, а также мифологизацией персонажа. Главное отличие (за исключением стилистики) состоит в том, что М. Горький подчеркивает обладание Л.Н. Толстым божественной истиной: «Он похож

на <…> русского бога, который „сидит на кленовом престоле под золотой липой“» [1, 261], в то время как С. Цвейг ощущает непреодолимое стремление Л.Н. Толстого к ней: «На ночном столике лежит маленький дневник, связующий его с Богом» [2, 311], и, как следствие, сходство с ветхозаветным пророком Моисеем.

Литература:

1. *Горький М.* Полное собрание сочинений. Художественные произведения: в 25 т. Т. 16. Повесть. Рассказы. Очерки. Стихи. 1917–1924. М.: Наука, 1973. 628 с.
2. *Цвейг С.* Собрание сочинений: в 12 т. Т. 6. Три певца своей жизни. Казанова. Стендаль. Толстой. Л.: Время, 1929. 328 с.

Надежда Игоревна Михалкина — аспирант, м.н.с. Лаборатории текстологии и научной эдиции Л.Н. Толстого ИМЛИ РАН (Москва), e-mail: n.mikhalkina@list.ru

С.М. Демкина, С.Б. Величковская

«ВЕЛИКИЙ УЧИТЕЛЬ» (Э.Э. КИШ). МАКСИМ ГОРЬКИЙ ГЛАЗАМИ ЕВРОПЕЙСКОГО ЖУРНАЛИСТА.

Ключевые слова: Максим Горький, Э. Киш, журналист, писатель, книга, библиотека

По воспоминаниям австрийского журналиста Э. Киша [Kisch E. E. Bekanntschaft mit Maxim Gorki / E. E. Kisch // Mein Leben für die Zeitung 1926—1947. Journalistische Texte 2 — Berlin ; Weimar: Aufbau-Verlag, 1983 — Pp. 111–114], читатели в начале двадцатого столетия «превратились из мальчиков в юношей», перейдя от классики к рассказам Горького; где «перед нами внезапно появились голодающие рабочие и странные бродяги», «ночные приюты, ночные порты, бескрайние степи». Таким образом «стилизованное прошлое было заменено реальным настоящим, героическая фантазия – голой правдой» [Kisch, с. 111–112]. Отмечая влияние русского писателя на немецкую читающую молодежь, Киш объясняет чувства и ожидания, с которыми он шел на встречу к Горькому. Их знакомство состоялось в январе 1923 г. в Саарове, где «у вечного странника Максима Горького была своя квартира, две комнаты, в которых он выглядел» так, словно «был готов в любой момент уехать, как тридцать лет назад, когда он бродил по равнинам и спал в стогах сена и знал людей, которые убивали друг друга из-за десяти копеек, и плотогонов, которые убивали друг друга из-за женщины, хотя были отцом и сыном» [Kisch, 112]. Киш представлял кумира юности напоминающим Пепла из «Ночлежки», в яркой рубахе («блузе Горького»), шароварах и высоких сапогах. Но его встретил высокий, худой седовласый мужчина [Kisch, с. 113] с большими усталыми глазами. Горький, выехавший из Советской России на лечение, действительно очень устал и плохо себя чувствовал. Австрийского журналиста беспокоили слухи о том, что Буревестник революции отошел от своих идеалов, осуждает новую власть, общается с враждебной эмиграцией. Беседа за чаем успокоила гостя. Алексей Максимович рассказал, что собирается поправить здоровье, отдохнуть в Италии, закончить роман и со временем вернуться в Россию. В 1928 г. Горький приехал в Советский Союз, а в 1931 г.

впервые переступил порог своего московского дома на Малой Никитской, где прожил последние пять лет. Здесь, в личной библиотеке писателя, хранятся две книги Киша: «Разоблаченный Китай» (1934) и «Эгон Эрвин Киш имеет честь представить вам американский рай» (1931). Автор не видел помет, оставленных на страницах его произведений человеком, бывшим для всего его поколения «огромным событием» [Kisch, с. 112]. Горьковский красный карандаш подтверждает, что он внимательно прочитал обе книги. Помет на страницах «Разоблаченного Китая» мало, они носят в основном редакторский характер. К примеру, Горький подчеркивает как неудачное сочетание «брызжут вниз» [Киш, 1934, с. 5], убирает лишние скобки и т.д. Что касается второй книги, то в ней помет больше. Горький исправляет написание «на Уэст-стрите» [Киш, 1931, с. 56] и на «Майн-стрите» [Киш, 1931, с. 103], зачеркивая букву е на конце; подчеркивает слово «пользовательную» воду [Киш, 1931, с. 292]. В предложении «Из товаров вы найдете здесь странным образом только рыбу» [Киш, 1931, с. 57] убирает сочетание «странным образом», так как это, возможно, не кажется ему странным. Обращает на себя внимание интерес писателя к тому, что Киш назвал «Остроты по поводу «grapefruit». Тогда еще это слово печаталось только по-английски. Горький подчеркивает красным карандашом фразу о погрузке ящиков «grapefruit» (виноградный плод). Это – любимый фрукт Америки, ибо он не натуральный, а является результатом скрещивания апельсина и лимона» [Киш, 1931, с. 106]. На стр. 80 автор упоминает, а Горький подчеркивает имя Лютера Бербанка, который «открыл grapefruit» (тоже подчеркнуто). Д. Петровский выбрал к своему предисловию «Американский рай и экономический кризис» эпиграф «Кризис сильнее всего поразил главную страну капитализма, его цитадель, Северо-Американские Соединенные Штаты. Сталин» [Киш, 1931, с. 3]. Во вступлении Петровский пишет, что в книге «читатель найдет очерки разной силы и разной яркости, но все они в совокупности дают нам яркую картину изнанки американского рая» (с. 6). В 1936 г. в некрологе на смерть писателя «Великий учитель, который одновременно был верным товарищем» [Kisch, с. 418] отразилась боль утраты Э. Киша и других осиротевших пролетарских писателей, читателей и учеников Горького.

Литература:

1. *Киш Э.Э.* Разоблаченный Китай / Пер. с нем. В. Гурвича. [М.]: ГИХЛ, 1934. 157 с.
2. *Киш Э.Э.* Эгон Эрвин Киш имеет честь представить вам американский рай / авториз. пер. с нем. А. Ариан. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. 400 с.
3. *Kisch E.E.* Bekanntschaft mit Maxim Gorki / E. E. Kisch // Mein Leben für die Zeitung 1926–1947. Journalistische Texte 2 Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1983 Pp. 111–114, 418.

Светлана Михайловна Демкина – к.ф.н., в.н.с. ИМЛИ РАН, зав. Музеем А.М. Горького Института мировой литературы им.А.М. Горького РАН, e-mail: DemkinaSvetlana@yandex.ru
Софья Борисовна Величковская – к. пс. наук, доцент кафедры лексикологии и стилистики факультета немецкого языка МГЛУ (ФГБОУ ВО «Московский государственный лингвистический университет»); e-mail:velichkovskaya@gmail.com

Т.А. Федяева

КОНСТАНТЫ «СИБИРСКОГО ТЕКСТА» В ДРАМЕ Ф. МИТТЕРЕРА «СИБИРЬ» (1989)

Ключевые слова: Миттерер, сибирский текст, мифологема холода и смерти, хронотоп испытания, пороговое пространство, инициация

Пьеса «Сибирь» известного австрийского драматурга Ф. Миттерера (род. в 1948 г.) представляет собой монолог старика, которого дети отдали в дом престарелых. В качестве центрального эпизода своей жизни он вспоминает годы послевоенного плена, проведенные им в Сибири. Для западноевропейцев старшего поколения, прошедших войну, слово «Сибирь» стало символом предельной степени человеческих страданий.

В драме Миттерера актуализируются традиционные представления европейцев о Сибири как области предельного холода и смертельной опасности. Семантически они имеют много общего с мифологемой Сибири, сформированной в русской литературе, в частности, в творчестве Достоевского и Чехова, что свидетельствует о едином межкультурном понимании топоса Сибири и его константных черт. В качестве инвариантных основ этого топоса, генерирующих образное поле сибирского текста, ученые выделяют мифологемы смерти, беспредельности, холода, хронотоп смертельного испытания и порогового существования, духовной инициации.

Осмысление мифологемы Сибири в творчестве Миттерера, который является активным созидателем одного из региональных текстов австрийской литературы, а именно тирольского, тесно связано с этим феноменом в силу общей установки автора на поиск и выявление типологических черт мифопоэтического пространства, будь то Сибирь или Тироль. В этом исток глубины митттереревской интерпретации мифологемы Сибири.

Для героя пьесы возвращение к воспоминаниям о сибирском плене стало основой для переоценки не только исторической картины мира, но и переосмыслением своей жизни с этических и христианских позиций. Тяжелые испытания несвободой и суровостью сибирской жизни – своеобразной страной мертвых, в которой человеческое существование перед лицом смерти всегда чревато переходом в другие миры, заставили старика сравнить ужас жизни в Сибири с равнодушием детей, оставивших его умирать в доме престарелых. Сибирь становится, таким образом, метафорой равнодушия, символом «вечной мерзлоты» в душах людей, образным воплощением холода чувств, переросшим в болезнь сознания современного человека.

Герой пьесы проходит двойную инициацию – сибирскую Сибирь, из которой он вышел живым и обновленным через страдания в итоге благословил ее, и семейную Сибирь, ставшую для него христианским рождением в новую, более счастливую жизнь за порогом смерти, библейским по смыслу освобождением от плена и тягот жизни как таковой.

Литература:

Федяева Т.А. Драматургия Феликса Миттерера. Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2020. 120 с.

Федяева Т.А. Жанр документальной драмы в творчестве Феликса Миттерера / Сборник научных трудов по материалам международной научно-практической конференции, посвященной Году науки и технологий, Санкт-Петербург - Пушкин, 26–28 мая 2021 года.

Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный аграрный университет, 2021. С. 542-545.
Федяева Т.А. Проблема героя и антигероя и тирольский дискурс в творчестве Феликса Миттерера / Герой и антигерой как объекты сравнительного литературоведения: межвузовский сборник научных статей, посвященный памяти А.А. Чамеева. Том Выпуск 3. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет, 2021. С. 154-163.
Федяева Т.А. Исторические драмы Феликса Миттерера как феномен тирольского текста в австрийской литературе // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. 2022. Т. 19. С. 506-523.

Татьяна Анатольевна Федяева – д.ф.н., доцент, профессор кафедры иностранных языков и культуры речи Санкт-Петербургского государственного аграрного университета, e-mail: fedjaew58@mail.ru

Ю.В. Красовицкая

ОБРАЗ БАБУШКИ В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: РОССИЯ И АВСТРИЯ

Ключевые слова: детская литература, «свой – иной – чужой», образ бабушки, тепло и забота, мировосприятие ребенка.

Первостепенное значение в мировоззрении ребенка обретает фигура матери. В соответствии с этим образ бабушки, как правило, отодвигается на второй план. Тем не менее, по разным причинам мать может отсутствовать или играть маловажную роль. В австрийской и русской литературе для детей женский образ покровителя, утешителя, защитника издавна наделяется особым значением. Он защищает от внешнего «чужого», незнакомого, опасного мира.

Проблема освоения чуждого пространства является одной из важных составляющих мировосприятия и самопозиционирования человека. В детской литературе этот вопрос проявляется с неменьшей остротой и заслуживает пристального внимания исследователей. Четкую границу между категориями «свой – иной – чужой» провести бывает очень трудно. Так, «иной» может восприниматься первоначально как «чужой», а затем без видимых причин и предпосылок переходить в сферу чего-то родного, «своего». В то же время одна из категорий может вовсе отсутствовать.

В докладе рассматриваются произведения российско-армянской и австрийских писательниц. Книги Миры Лобе «Бабушка на яблоне» (*Die Omama im Apfelbaum*, 1965), Кристине Нёстлингер «Рассказы про Франца» (*Geschichten vom Franz*, 1984-2011), Ренате Вельш «Супчик от всех бед» (*Dr. Chickensoup*, 2011) и Наринэ Абгарян «Манюня» 2010 – давно завоевали признание у юных и взрослых читателей. Каждая отражает свою эпоху, однако это лишь расширяет и делает более увлекательным поле для исследования, направляя фокус внимания на важнейшую тему – внутрисемейные отношения.

Образы бабушек в перечисленных книгах индивидуальны и неповторимы. Тем не менее, их можно разделить на три типа: бабушка «подруга», бабушка «утешительница» и бабушка «защитница». Бабушку «подругу» мы встречаем в книге М. Лобе. Она участвует во всех шалостях Анди и сама вовлекает его в самые невероятные приключения. Однако этот

персонаж существует лишь в воображении главного героя, и не противоречит его фантазии. Разделение между «своим» и «чужим» как будто невозможно в такой ситуации. И все же основная потребность мальчика в теплоте и заботе не удовлетворяется.

Роль бабушки «утешительницы» берет на себя другая героиня М. Лобе. Анди все больше времени проводит в гостях у своей старенькой соседки. Ее доброта и мудрость – как раз то, что ему необходимо. Таким образом, посторонний человек становится ближе, чем образ, порожденный фантазией героя. Разгадка кроется в том, что мечтающий о заботе мальчик, не может подарить ее себе сам, рисуя фигуру бабушки в воображении. В то же время простое присутствие полюбившей его как внука женщины наполняет мир ребенка уютом, чувством уверенности и защищенности.

С подобным «запросом» обращается к бабушке герой К. Нёстлингер Франц. Писательница освещает здесь и в других своих произведениях животрепещущие социальные и психологические вопросы. Взрослые персонажи далеко не всегда становятся примером для детей: они ошибаются, ведут себя странно, заходят в тупик. На проблемы ребенка, зачастую вызванные именно внутрисемейными коллизиями, никто не смотрит всерьез. В таких ситуациях присутствие бабушки, даже в качестве второстепенного персонажа, действует на ребенка крайне благоприятно. Чувствуя себя под защитой, он не так остро реагирует на внешние раздражители. Незнакомое не воспринимается автоматически как чуждое и опасное. Происходит замещение «чужого» – «иным».

В книге Р. Вельш бабушка Лейлы находит силы поддерживать не только свою семью, но и Юлию с мамой. Куриный супчик становится символом домашнего тепла. Он вылечивает, в первую очередь, от душевных ран. На этом фоне можно наблюдать и совершенствование межкультурных взаимоотношений между индийской и австрийской семьями Лейлы и Юлии.

Наконец, самую настоящую «боевую» бабушку представляет в своем романе Н. Абгарян. Баба Роза может собственными руками надавать непослушному ребенку подзатыльников, но и защищать его (в первую очередь, свою внучку Манюню и ее лучшую подругу Нару) она готова до последнего вздоха. Порой героиня представляется «огнедышащим чудищем», хотя в другие моменты это «обычная бабушка», суетящаяся у плиты в теплых домашних тапках и в платье в мелкий цветочек. Но самое главное, Ба уже не выпускает из своего сердца того, кого однажды впустила в него (Абгарян, Н.Ю. Всё о Манюне. СПб.: Астрель, 2022. С.305).

Попытка ребенка освоить окружающий мир, почувствовать себя в нём уютно зачастую связывается с острой потребностью опоры. При ее отсутствии любой объект может восприниматься как «чужой» и опасный. В противоположность этому «защищенный» ребенок готов постепенно привыкать ко всему незнакомому, заменяя в своем мировосприятии чуждое на «другое». Образ бабушки способен оказать непосредственное влияние на подобные процессы.

Литература:

1. *Красовицкая Ю.В.* Проблемы межкультурной коммуникации в детской немецкоязычной литературе // Германистика: филология и лингводидактика: сборник научных статей / науч. редактор О.И. Короленко, сост. и отв. ред. Е.В. Бирюкова, Д.А. Флеенко, редколлегия: Е.Г. Борисова [и др.]. Том Выпуск 1. Москва: Общество с ограниченной ответственностью «Языки Народов Мира», 2023. С. 13–24.

2. *Красовицкая Ю.В.* Детская немецкоязычная литература 20 века как ресурс для психолого-педагогической практики // Большая конференция МГПУ: сборник тезисов. В 3 т., Москва, 28–30 июня 2023 года. Том 3. Москва: Издательство Парадигма, 2023. С. 181–185.
3. *Красовицкая Ю.В.* Свой - другой: стратегии и тактики сближения («Двенадцать человек не дюжина» В. Ферра-Микуры, «Все о Манюне» Н. Абгарян) // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2024. № 1(53). С. 51–67.
4. *Красовицкая, Ю. В.* Психологическая и социокультурная трансформация литературного персонажа - языковые ключи (к. Нёстлингер «обменный ребенок», «Гретхен Закмайер») // Германистика: филология и лингводидактика: сборник научных статей. Москва: Общество с ограниченной ответственностью «Языки Народов Мира», 2025. С. 63–74.

Юлия Владимировна Красовицкая – к.ф.н., доцент кафедры германистики и лингводидактики Института иностранных языков Московского городского педагогического университета, e-mail: krasovickayayuv@mgpu.ru

VI. ПОСТИЖЕНИЕ ДРУГОГО: — НАУЧНАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ

А.В. Чёрный

МАКС МЕЛЛЬ В РОССИИ: ПРЕРВАННОЕ ЗНАКОМСТВО

Ключевые слова: Макс Мелль, рецепция, история перевода, русско-австрийские отношения, литература Австрии, Александр Элиасберг, Валерий Брюсов

Австрийский писатель, критик и поэт Макс Мелль (Max Mell, 1882–1971) стал известен в России до революции стараниями А. С. Элиасберга, переводившего его произведения и оставлявшего рецензии на его новые книги. Тем не менее, неоромантический стиль Мелля не встретил сочувствия у В. Брюсова, через которого Элиасберг пытался популяризировать Мелля в России, что привело к череде конфликтов между переводчиком и редактором «Весов» и «Русской мысли». Рецепция творчества этого писателя, благодаря сохранившейся переписке участников этого процесса, представляет интересную страницу русско-австрийских культурных отношений и истории развития русской печати эпохи модерна.

Литература:

Азадовский К.М., Максимов Д.Е. Брюсов и «Весы» // Литературное наследство. Т. 85. М: Наука, 1976. С. 257–326.
Брюсов В.Я. Письма к П. Б. Струве // Литературный архив. Вып. 5. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 257–348.
Лазарев В.А. Из истории литературных отношений первой четверти двадцатого столетия: публикация архивного материала // Ученые записки Московского областного педагогического института им. Н. К. Крупской. Т. 116. Сб. 3. М., 1962. С. 91–134.

Мелль М. Рассказ монастырского пастуха // Весы. 1907. №9. С. 43–49.
Элиасберг А.С. Современные немецкие поэты: I. Макс Мелль. II. Христиан Моргенштерн // Весы. 1907. №9. С. 77–84.
Элиасберг А.С. Немецкая литература в 1910 году // Русская мысль. 1911. Кн. 3. Разд. XV: В России и за границей. С. 23–31.
Элиасберг А.С. Немецкая литература в 1911 г. // Русская мысль. 1912. Кн. 2. Разд. XVI: В России и за границей. С. 25–33.
Blum Marie-Odile. Max Mell et son message // Austriaca. 1986. N. 23. pp. 19–31
Mell M. Das bekränzte Jahr: Gedichte. Berlin-Charlottenburg: Axel Juncker, 1911. 64 S.
Mell M. Die drei Grazien des Traumes: fünf Novellen. Leipzig: Insel Verlag, 1906. 74 S.
Mell M. Jägerhaussage und andere Novellen. Berlin: Gebrüder Paetel, 1910. 208 S.
Mell M. Lateinische Erzählungen. Wien und Leipzig: Wiener Verlag, 1904. 114 S.

Антон Владимирович Чёрный – н.с. Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ РАН, email: chornyanton@gmail.com.

Т.В. Кудрявцева

ТВОРЧЕСТВО ПАУЛЯ ЦЕЛАНА В РОССИИ: К ДИНАМИКЕ РЕЦЕПЦИИ

Ключевые слова: Пауль Целан, немецкоязычная поэзия, перевод, рецепция, литературный канон

В докладе анализируются особенности рецепции в России творчества и личности `гражданина Европы`, немецкоязычного поэта Пауля Целана (23.11.1920, Черновицы, Румыния, — 20.04.1970, Париж, Франция). Акцент сделан на эволюции восприятия и специфике канонизации этого художника слова в нашей стране, на значении творчества Пауля Целана для современного российского литературного процесса, в том числе – на проблеме перевода (переводимости) произведений Целана.
Пауль Целан рассматривается современной российской германистикой как крупнейший немецкоязычный поэт XX в. Российские слависты считают его первым и до сих пор непревзойденным переводчиком произведений Есенина, Хлебникова, Мандельштама и др. История советской рецепции творчества Целана начинается в 1950-е годы. Исследователей интересуют как собственные произведения поэта, так и его переводы русской поэзии. Национальная принадлежность автора до сих пор традиционно определяется как австриец еврейского происхождения. Количество исследований, посвященных Целану, достаточно репрезентативно: имеются многочисленные научные публикации как в форме монографий, так и журнальных статей, дающие представление о его активно переводимых на русский язык собственных произведениях, и о переводах Целаном русских поэтов. Анализ особенностей рецепции поэта с учетом ее динамики во времени позволяет сделать вывод о четко просматривающейся тенденции к литературной канонизации поэта в постсоветском культурном пространстве.

Тамара Викторовна Кудрявцева – д.ф.н., г.н.с. Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ им. А.М. Горького РАН (Москва), e-mail: muchina@yandex.ru

О.В. Пахомова

ВЛАДИМИР ВЕРТЛИБ: РЕЦЕПЦИЯ В РОССИИ (2009-2021)

Ключевые слова: межкультурная литература, немецкоязычные писатели-мигранты, Владимир Вертлиб, Австрия, рецепция, идентичность

Владимир Вертлиб родился 2 июля 1966 г. в Ленинграде, СССР (ныне Санкт-Петербург, Россия). В 1971 г. в возрасте 5 лет Владимир Вертлиб иммигрировал с родителями в Израиль. Миграционная одиссея семьи продолжилась переездом в Австрию в 1972 г., после чего последовало кратковременное пребывание в Италии, а затем возвращение в Австрию. Владимир Вертлиб стал гражданином Австрии в 1986 году. Большинство работ Вертлиба основаны на его автобиографическом опыте миграции и, следовательно, затрагивают темы идентичности, дома и травмы, связанной с «отстранением от корней». Процесс написания помог ему справиться с проблемами миграции и не ясным внутренним чувством принадлежности к стране интеграции. Писатель характеризует себя так: «Ein Deutsch schreibender jüdischer Russe, der zur Zeit in Österreich lebt» [1. С.137], что свидетельствует о сохранении, в рамках самоидентичности, связи с родным языком и культурой. В январе 2006 г. Владимир Вертлиб рассказал об условиях и требованиях к своему творчеству в рамках V Дрезденской лекций по поэтике Шамиссо. На примерах из своих текстов Вертлиб говорил о роли писателя в наше время, о его писательстве между языками и о напряжении между литературностью и аутентичностью в каждой форме литературы. В 2009 г. его первое произведение «Zwischestationen» было переведено на русский язык как «Остановки в пути» издательством Симпозиум в Санкт-Петербурге. В том же году писатель приезжал в Россию, чтобы представить своё произведение русским читателям. На вопрос российских журналистов, о том, является ли это произведение автобиографическим, писатель отвечает так: «Даже автобиография, которая явно идентифицирует себя как таковая, является вымыслом, потому что посредством шуток и выходок, которые создает память, посредством умолчаний и интерпретаций, собственная жизнь впоследствии «изобретается заново». Встреча прошла в московском клубе «Билингва», а на сайте Глобального еврейского онлайн центра есть заметка о том, что «Владимир Вертлиб пишущий по-немецки, блестяще говорит на русском языке» [2]. Многие интервью писателя на русском языке отражены на таких платформах как Большая российская энциклопедия [3], журнал «Прочтение» [4], Booknik [5], НЛО [6] и других. Исследовательский интерес к творчеству писателя в России представлен многочисленными статьями и главами диссертаций.

Литература:

1. *Vertlib V.* Spiegel im Fremden Wort. Dresden: Tehlem Verlag, 2007. 256 S.
2. Владимир Вертлиб остановился в Москве // Глобальный еврейский онлайн центр. URL: https://jewish.ru/ru/events/russia/1631/ (дата доступа: 10.10.2025).
3. Вертлиб Владимир // Большая российская энциклопедия. URL: https://bigenc.ru/c/vertlib-vladimir-b6a0fa (дата доступа: 10.10.2025
4. География: современная немецкая литература // «Прочтение». URL: https://prochtenie.org/geo/30399 (дата доступа: 10.10.2025).

5. Фиктивные биографии писателя Вертлиба // Booknik. URL: https://booknik.ru/today/fiction/malchik-motl-ostanovilsya-v-zaltsburge/ (дата доступа: 10.10.2025)
6. Между собакой и волком: КУЛЬТУРНЫЕ МЕХАНИЗМЫ КОНСТРУИРОВАНИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ В ДИАСПОРАХ // Новое литературное обозрение. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/120_nlo_2_2013/article/10393/ (дата доступа: 10.10.2025)

Ольга Владиславовна Пахомова – старший преподаватель НИУ ВШЭ (Нижний Новгород), e-mail: olyapahomowa@gmail.com

Е.В. Солдабокова

РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА АВСТРИЙСКОЙ ПИСАТЕЛЬНИЦЫ КРИСТИНЕ НЁСТЛИНГЕР В СССР И В ПОСТСОВЕТСКОЙ РОССИИ

Ключевые слова: Кристине Нёстлингер, детская литература, австрийская литература, рецепция, СССР, Россия

Как в СССР прочитывали произведения Кристине Нёстлингер? Заинтересовало ли оно советского читателя? И как Нёстлингер нашла свое место на книжных полках современного молодого поколения?

Первым произведением Кристине Нёстлингер, переведенным на русский язык, стала повесть «Долой огуречного короля!» («Wir pfeifen auf den Gurkenkönig»). Перевод был выполнен В. Френкелем и опубликован в 1976 г. В период СССР было переведено семь произведений автора (иногда, как в случае с «Лети, майский жук!» («Maikäfer, flieg!») с сокращениями). Уже после распада СССР в России переиздавались некоторые переводы, а в 2008 г. в издательстве «Самокат» был опубликован новый перевод – повесть «Само собой и вообще» («Sowieso und überhaupt»).

Кристине Нёстлингер стала новатором в области детской и подростковой литературы. Вместо суровой дидактичности она выбрала разговор с ребенком, демонстрацию его проблем и разговор об этих проблемах не с позиции взрослого, а с позиции понимающего слушателя.

Вместо поучений и назидания Кристине Нёстлингер выбрала стратегию демонстрации проблем детей, а не их замалчивание.

Во многих выпусках журнала «Детская литература» так или иначе упоминали Нёстлингер и ее произведения: иногда ее сравнивали с другими зарубежными детскими авторами, иногда же фигуре писательницы посвящали отдельные статьи. А выход новых переводов произведений неизменно сопровождался рецензией.

Исследования творчества Кристине Нёстлингер в России продолжаются и по сей день. Так, например, в 2024 г. вышла статья, посвященная особенностям перевода речевого поведения персонажей в детской литературе на примере «Долой огуречного короля!». А из бумажных журналов дискуссия переместилась на сайты издательств и сайты, посвященные детской литературе.

Екатерина Вячеславовна Солдабокова – магистрант II курса, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики – Нижний Новгород», evsoldabokova@edu.hse.ru

А.А. Стрельникова

РЕЦЕПЦИЯ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА К. НЁСТЛИНГЕР «ЛЕТИ, МАЙСКИЙ ЖУК!» В РОССИИ

Ключевые слова: австрийская литература, Вена, война, перевод, детская литература, Нёстлингер

Австрийская детская писательница К. Нёстлингер (1936–2018) давно известна отечественному читателю: ее романы и повести стали выходить в переводах на русский язык с 1970-х гг. Как и в других странах, в России Нёстлингер нередко сравнивают с А. Линдгрен по смелости, глубине, живости в изображении детей и проблем, а переводчик П. Френкель назвал ее «последней великой детской писательницей». Роман «Лети, майский жук!», написанный в 1973 г. по детским воспоминаниям писательницы, свидетельницы последних дней существования Третьего рейха, публиковался на русском языке реже, чем ее повесть «Долой огуречного короля!» и др. Впервые он был опубликован в 1988 г. в журнале «Ашхабад» в сокращенном варианте, а отдельной книгой вышел в 2006 г. в издательстве «Контакт-Культура». Переводчиком на русский язык стала Эльвира Иванова (1939–2015), автор переводов сказок братьев Гримм и мн. других произведений немецкой литературы, особенно литературы для детей.

В романе Нёстлингер, повествующем о днях вступления Красной армии в Вену весной 1945 г. глазами ребенка, представлены образы, не всегда укладывающие в официальную российскую парадигму образов победителей, при этом очень человечные и, возможно, отсылающие к образам русской литературы. Смягчая некоторые характеристики, внося определенные коррективы, но при этом сохранив суть и интонации взгляда рассказчицы, девочки Кристель, переводчица способствовала публикации и тем самым позволила отечественному читателю еще в 1988 г. познакомиться с романом.

В российском литературоведении «Лети, майский жук!» почти не представлен. Одно из исключений составляет статья переводчицы Нёстлингер Е.Б. Араловой об истории переводов писательницы в России: «Русские переводы книг Кристины Нёстлингер с 1976 по 2008: три периода издания Нёстлингер в России», 2011; в этом контексте речь идет и о романе «Лети, майский жук!». Роман во многом представляет «”неудобное“ прошлое», как об этом пишет в статье о современной мировой детской литературе, упоминая и о книге австрийской писательницы, Е.В. Суворина («История ненависти. ”Неудобное“ прошлое в рассказах для детей», 2015). В большей мере роман вызывает отклики российского читательского сообщества, особенно в контексте вопросов детского чтения, представлений о литературе, рассказывающей о войне, и образа советского солдата.

Интересу и оценкам в современной России произведения способствует и участие российских актеров в австрийской экранизации 2016 г. (реж. М. Унгер).

Алла Алексеевна Стрельникова – к.ф.н, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Государственного университета просвещения; с.н.с. Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ РАН, e-mail: a-strelnikova@mail.ru

V. ЧУЖАЯ КУЛЬТУРА В ОПТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

П.В. Абрамов

НИКОЛАУС ЛЕНАУ В РУССКОЙ КРИТИКЕ И ПЕРЕВОДАХ

Ключевые слова: Ленау, рецепция в России, В. А. Жуковский, К. Бальмонт, «Фауст», «Дон Жуан»

Судьба одного из самых известных австрийских романтиков знала в России периоды активного почитания и почти полного забвения. Названный ещё словарём Брокгауза и Ефрона «вторым после Гейне лирическим поэтом», Ленау имел широкую известность в русских салонах Москвы и Петербурга ещё при жизни: привлекали и его свободомыслие, экспрессия, элементы барокко, что причудливо сочеталось с романтизмом, а также удивительная напевность его лирики. Всё это способствовало тому, что Ленау довольно рано начал обретать собственный голос в России благодаря таким мастерам перевода как М. Михайлов, Н. Огарёв, А. Плещеев, Л. Мей, а В. А. Жуковский ещё в 1841 г. осуществит первый поэтический перевод Ленау. В 1862 г. стихотворения поэта будут изданы отдельной книгой в Москве в переводах А. Чижова, снабжённой кратким биографическим очерком. А 1913 году выйдет биографический очерк В. Изразцова. Это и станет, по существу, первым критическим осмыслением его поэзии. Здесь верно и чётко будет определена особая интонация его лирического героя, акцент (порою, излишне настойчиво) будет делаться на австрийском и славянском колорите, интересе не только к простым людям, но и к странникам богемным скитальцам («Три цыгана»). Ещё в 1892 г. был издан перевод «Фауста» Ленау с очерком о поэте за подписью Н. А-нский. Вторая волна интереса и прочтения его творчества – период русского символизма. Образная структура его поэзии, антропоморфизм, богатство тропов и аллегорий привлекли к нему внимание К. Бальмонта, В. Брюсова, В. Лихачёва, А.В. Луначарского, который написал о нём критический очерк и перевёл «Фауста». «Камышовые песни» на музыку Александра Шеншина были выпущены отдельным изданием в переводе Сергея Шервинского в 1928 г. До середины 1950-х годов Ленау мало интересовал переводчиков и поэтов. Авторский сборник В. В. Левика Н. Ленау «Стихотворения. Ян. Жижка» – М. ГИХЛ, 1956 г. прервал возникшее молчание, но неожиданно для выдающегося и во многом блестящего мастера советского перевода (чья муза, по словам С. Шервинского, «не знала поражений») стал, по ряду факторов, пожалуй, единственным малоуспешным событием. Только в конце XX в. появились новые переводы «Дон Жуана», трагической поэмы «Альбигойцы» и новый перевод «Фауста», а уже в XXI в. было защищено несколько диссертаций.

В докладе предполагается осветить и ранее неизвестный перевод «Фауста», выполненный в 1950-е годы известным физиологом, врачом Александром Гинецинским (1895–1962).

Показать, как трансформировался лирический герой в поэзии Ленау в восприятии отечественной критики и в зеркале переводов – задача настоящего доклада.

Пётр Валерьевич Абрамов – к.ф.н., доцент Высшей школы сценических искусств (Москва), e-mail: p_abramow@mail.ru

Н.М. Азарова

ПАУЛЬ ЦЕЛАН КАК ПЕРЕВОДЧИК СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА

Ключевые слова: Целан, Есенин, перевод, мистическая поэзия, легитимация в культуре

Герои доклада — Сергей Есенин и Пауль Целан как переводчик Есенина. Привычные оппозиции, поддерживаемые культурой, приводят к приписыванию поэтов к определенной парадигме и в результате образуется оппозиция *народная, понятная, переводимая* поэзия vs. *элитарная, непонятная, непереводимая*. История переводов Целана из Есенина заставляет пересмотреть обычные когнитивные рамки восприятия поэтов и демонстрирует, с одной стороны, закономерность обращения австрийского поэта к русскому, а с другой — несомненную близость их субъектов, несмотря на кажущуюся непохожесть поэтики. Обращение к Есенину помогает Целану как поэту-переводчику говорить о невозможном и в своих оригинальных стихах. Переводы выявляют сходство в концептуализациях поэтов; рассматриваются основания сближения субъектов Целана и Есенина, сакральная составляющая поэзии Есенина в интерпретации Целана, в частности проблема теодицеи. Особое внимание уделяется проблеме роли большого автора в отборе текстов и композиции книги переводов. Перевод Целана выявляет нерелевантность традиционного деления на поэзию мысли и поэзию эмоции и показывает их взаимообратимость. Перевод позволяет по-новому прочесть как поэта, так и поэта-переводчика. Термин *задержанная актуализация* (или *задержанная легитимация*) отражает то, что перевод обладает возможностью: пересматривать место поэтов не только в принимающей, но и в родной культуре. Переводы Целана актуализируют затертые школьной культурой есенинские образы и помещают Есенина в пространство магистральной европейской мысли XX-го в.

Литература:

Celan P. Gesammelte Werke in fünf Bänden / Hrsg. von B. Allemann und S. Reichert. 2. Auflage. Bd. V. Frankfurt: Suhrkamp, 1992.
Целан П. Стихотворения. Проза. Письма. М.: Ad Marginem, 2008.
Азарова Н.М. Язык мистики в поэтическом дискурсе: аккомодация систем // Языковые стратегии и механизмы аккомодации культурных систем / Под ред. Н. М. Азаровой, С. Ю. Бочавер. М.: Культурная революция, 2021. С. 9–32.
Кудрявцева Т.В. Неканонический Есенин в антологии русской поэзии «Als Gruss zu lesen» // Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха. Ч. II: Сб. науч. трудов. Москва; Константиново; Рязань: ГМЗ С. А. Есенина, 2017. С. 253–257.
Субботин С.И., Шубникова-Гусева Н.И. Библиография переводов произведений Сергея Есенина (1920–1927) // Литературный факт. 2019. № 3 (13). С. 341–378.

Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гёльдерлина. СПб.: Академический проект, 2003.
Хило Е.С., Никонова Н.Е. Восприятие поэзии С.А. Есенина в Германии (1920–2010 гг.): переводы, издания, критика, литературоведение. Томск: Изд. дом Том. гос. ун-та, 2015.

Наталия Михайловна Азарова – доктор филологических наук, почетный консультант Института языкознания РАН, e-mail: natazarova@gmail.com

Э.Е. Прасова

НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ В ПОВЕСТИ П. ХАНДКЕ «НЕТ ЖЕЛАНИЙ – НЕТ СЧАСТЬЯ»: ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА

Ключевые слова: П. Хандке, художественный перевод, социодискурсивные стратегии, концепт «память»

В докладе рассмотрены социодискурсивные стратегии, репрезентирующие социальные практики в художественном дискурсе, нарративные стратегий реализации концепта «память», метапрозаические стратегии в произведении Петера Хандке «Нет желаний – нет счастья», проанализированы категории индивидуальной, коммуникативной и коллективной памяти, особенности идиостиля автора.

На основании проведенного исследования было выявлено, что повесть можно рассматривать как социальную практику, отражающую социально-историческую реальность и установки. В переводе элементов, отражающих социальную и политическую реальность, используется прием экспликации, авторское цитирование и капитализация сохранены, клишированные сочетания передаются фразеологическими аналогами в языке перевода, тем самым сохраняется прагматический потенциал оригинала

Повесть «Нет желаний – нет счастья» является репрезентацией процессов травматических воспоминаний, порожденных социальными факторами. Концепт «память» в повести отражается в аспекте межпоколенческой травмы, нарративизации как способа проработки травмы, лиминальности памяти. К нарративным приемам репрезентации лиминальности памяти относятся метафоризация, интертекстуальные отсылки, отождествление рассказчиком воспоминаний матери с собственными воспоминаниями, тематизация вымысла и реальности, введение ненадежного рассказчика. Нарративный стиль повествования характеризуется интрузивным избытком чувств и отчуждением от пережитого опыта. Топосом травматических воспоминаний становятся телесные проявления, такие как травмы, шрамы. Тело выступает местом памяти, для которого характерна атемпоральность травмы и интеграция травматических воспоминаний.

Метапрозаические фрагменты повести представлены метанарративными и метафикциональными комментариями о тематизации процесса творчества, потенциале и возможности вымысла, о влиянии на повествовательную инстанцию культурных и социально- детерминированных нарративов и нормативных аспектах этого влияния на повествование, а также о способности повествователя к нарративной интерпретации мира.

В повести передается мотив невыразимости истории матери рассказчика, а также тематизируется шаблонность автобиографии, обусловленной социальными практиками маргинализации и доминирующими жанровыми установками, от которых рассказчик не

способен освободиться. При передаче метанарративных и метафикциональных комментариев рассказчика используются приемы экспликации, модуляции.

Литература:

1. *Прасова Э.Е.* Языковые репрезентации социодискурсивных стратегий в рассказе Петера Хандке «Нет желаний – нет счастья» // Языковые репрезентации социодискурсивных стратегий в рассказе Петера Хандке «Нет желаний – нет счастья». Омск: Язык науки и техники в современном мире: материалы XIV Междунар. науч.-практ. конф. Издательство ОмГТУ, 2025. С. 112–117.
2. *Klapper S.* «Sie war; sie wurde; sie wurde nichts». Weiblichkeit, Trauma und Suizid in Texten von Arthur Schnitzler, Ingeborg Bachmann und Peter Handke. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2020. 248 S.
3. *Mauser W.* Peter Handke: «Wunschloses Unglück» – erwünschtes Unglück? // Der Deutschunterricht. 34. Jahrgang Stuttgart: Klett, 1982. S. 73–89.

Элина Евгеньевна Прасова – аспирант, ассистент ОНК ИОиГН Высшей школы лингвистики, БФУ им. И. Канта, email: elinaprasova@mail.ru

М.С. Потёмина

ГЛОБАЛИЗАЦИЯ VS. ГЛОКАЛИЗАЦИЯ В РОМАНЕ РОБЕРТА МЕНАССЕ «СТОЛИЦА»: ПЕРЕВОДЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Ключевые слова: глокализация, Роберт Менассе, австрийская литература, автофикшн, проза, художественный перевод.

Роман Роберта Менассе «Столица» (2017) был воспринят читателями и критиками как первый по-настоящему европейский роман. Успех романа был подкреплён вручением автору престижной Немецкой литературной премии (Deutscher Buchpreis) и положительными отзывами: «изящно написанный, великолепно выстроенный роман, богатый остротами и идеями» vs. «трагикомедия, о которой мог бы мечтать любой евроскептик» (Isenschmid 2017).

Популярность романа подогрел и литературно-общественный скандал связанный с тем, что, как оказалось, Роберт Менассе смешивал факты и вымысел, фикцию и реальность, литературу и политическую повестку не только в рамках художественного текста, но и в своих общественно-политических заявлениях. Локальное художественное высказывание встраивается автором в глобальный интердискурсивный контекст. Некоторые автофикциональные фрагменты романа, в том числе выдуманные исторические события, цитаты и фразы, вложенные автором в уста амбивалентных ненадежных рассказчиков (чиновников ЕС) и представленные в романе в сатирически преувеличенном ключе и гротескном преломлении, слово в слово повторялись Менассе в реальных интервью, публицистических статьях и публичных выступлениях (в этот раз, правда, без какой-либо иронической модальности).

На уровне текста «локальное» и «глобальное» не рассматриваются писателем как взаимоисключающие понятия. Р. Менассе придерживается концепции социолога Ролана Робертсона, согласно которой на фоне глобализации вместо ожидаемого исчезновения региональных отличий происходит их сохранение и усиление (Robertson 1998). В гуманитарных науках (социологии, литературоведении, лингвистике) этот феномен был обозначен термином «глокализация». В контексте выявления глокальных компонентов в тексте Р. Менассе представляется интересной и концепция Евы Глезер, которая вводит в обиход понятие «глокальной культурной идентичности» (Gläser 2002: 85), отмечая, что «ощущение дома» в мультикультурном обществе больше не ограничивается конкретным местом рождения или национальной принадлежностью, а включает в себя весь социокультурный ландшафт. Эта идея транслируется и немецким социологом Ульрихом Беком, который считает, что «глокальные культуры» не привязаны ни к какому месту или времени, намного важнее для них аспект социализации: «Противоречия мира возникают не только где-то вовне, но и в центре нашей собственной жизни, в многокультурных браках и семьях, на работе, в школе, у прилавка с сыром. Сами того не осознавая и не подразумевая этого, мы всё чаще осознаём, что все живём глокально» (Beck 2007: 129).

На глокальный характер романов Р. Менассе указывает и литературовед Геза Зингер, которая выделяет в романе, с одной стороны, транснациональную память о родине, а с другой — саркастическую литературную интерпретацию утопических представлений о доме (Singer 2021).

Глокализация на уровне языка — это локальные (рег.) элементы, которые в контексте данного произведения становятся глокальными единицами: локальными единицами в глобальном контексте. Успешной глокализацией в этом случае будет считаться сохранение локальности языковой единицы в глобальном контексте, а неудачной — утрата локальности и глобализация языковой единицы, которая ведет к смысловой потере.

Литература:

1. *Beck U.* Was ist Globalisierung? Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2007.
2. *Gläser E.* Vom lokalen Heimatgefühl zur lokalen kulturellen Identität. In: Engelhardt W., Stoltenberg U. (Hrsg.) Die Welt zur Heimat machen? Bad Halbrun: Klinghardt. 2002. S. 85-97.
3. *Isenschmid A.* Herrliche Drittmittelgedanken. In: Die Zeit 37/2017.
4. *Robertson R.* Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit. In: Beck, Ulrich (Hrsg.): Perspektiven der Weltgesellschaft. Frankfurt a.M., 1998. S. 192-220.
5. *Singer G.* Heimaträume bei Robert Menasse. In: Iztueta, Garbiñe; Mario Saalbach et al. (Hrsg.): Heimat und Gedächtnis heute. Literarische Repräsentationen von Heimat in der aktuellen deutschsprachigen Literatur. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Bd. 142. Verlag Peter Lang, Oxford u.a. 2021. S.131–149.

Марина Сергеевна Потёмина, к.ф.н., доцент, доцент Высшей школы лингвистики ОНК "Институт образования и гуманитарных наук", Балтийский федеральный университет им. И. Канта, e-mail: mpotemina@mail.ru

Т.В. Морозкина

ЗНАКИ КУЛЬТУРЫ И ОСОБЕННОСТИ ИХ ПЕРЕВОДА НА РУССКИЙ ЯЗЫК В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ АВСТРИИ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Р. ЭДЕЛЬБАУЭР «НЕСОИЗМЕРИМЫЕ»)

Ключевые слова: нарратив, венский модернизм, эпоха постмодернизма, смысловая ось повествования, антиномия «реальное-виртуальное», событийный аспект

Произведение «Несоизмеримые» Р. Эдельбауэр, изложенное в стиле сложившейся литературной традиции в Европе конца XX – начала XXI вв., ориентировано на трансфер авторской интенции с проекцией на сознание читателя. На начальном этапе при встрече с текстом возникает ощущение нереального, несопоставимого, в какой-то мере непостижимого. В данном случае когнитивные усилия читателя направлены на восстановление заголовка в семантическом аспекте. Процедура такого восстановления (в ее теоретическом осознании) обусловлена свойствами заголовка как текстового знака, образующего сильную позицию. (Лукин, 2005; с. 100). На наш взгляд, явно выраженная категория модальности и смысловой незавершенности в заголовке создает основу для развития читательской рефлексии, уходящей в бесконечность, поскольку и по завершению прочтения остается поле неразгаданного и неявного.

Примечательно, что автор принимает позицию рассказчика от третьего лица, как художественный прием, способствующий развитию рефлексии адресата в динамике в соответствии с динамикой сюжетной линии. Приближение и удаление автора в описании темпорально-пространственных координат сюжета не случайно. По мысли М.М. Бахтина об авторстве, с автором-творцом мы встречаемся в самом произведении, однако вне изображенных хронотопов, а как бы на касательной к ним». (Бахтин, 1979, с. 353).

Название романа имплицитно указывает на актуальность и значимость категории времени в тексте. Отмечено, что указание исторического времени чрезвычайно важно для формирования читательской установки на восприятие реалий последующего текста. (Кухаренко, 2019, с.157).

Автор не случайно останавливается на выборе повествования, используя мотив сна и проскальзывающей реальности, при этом решая несколько важных задач:

1) совершается исторический экскурс в Австро-Венгерскую империю с подробным описанием архитектурного облика города, природы, населения;
2) мотив сна является ключевым моментом динамики романа, реальность и сон переплетаются, образуя смысловую ось повествования;
3) изображение ментального состояния протагониста в плоскости антиномии «реальное-виртуальное» не только передает его намерения, психо-эмоциональный ресурс, но и в какой-то мере раскрывает скрытый мотив его действий.

Отправным моментом в произведении считается путь протагониста, конюха, незаконнорожденного Ганса из Тироля в столицу модернизма - Вену. Вена накануне первой мировой войны представляет собой живую арену исторических событий: ***die Karlskirche, die Namen von sieben neuen Bezirken von Wien: Leopoldstadt, Landstrasse, Wieden, Margarethen, Marienhilf, Neubau, Josephstadt, die Wiener Ringstrasse, das Kärtnertor, der Neue Markt, der Burggarten, das Burgtheater*** с реальными персонажами, указанными в тексте: ***Franz Joseph I, der Prinz Eugen, Wilhelm II, Karl Philipp.*** Культурный облик

имперской столицы формируют не только лексические единицы немецкого языка, но и французского ***(das Trottoir, die Balustrade der Loge, der Mecsery Park, Napoleon, der Glöckner von Notre Dame, junge Charmeure, Flaneure, die Menschen im Parterre, die Ouvertüre.***

За решением Ганса поехать в Вену стоит твердый мотив – изменить свою жизнь, но билет в один конец – это путь в бесконечность. Имперская столица с напылением французским флером готовит все те же ловушки для человека, которые могут быть актуальны и в XXI в.: неизбежность войны, проблема «потерянного человека», гендерное выравнивание и феминное превосходство, поиск смысла жизни. Плоскость между реальностью и иллюзией является порталом, в котором протагонист в активной позиции авторефлексии анализирует свои поступки, созерцает себя с позиции своих новых знакомых, пытается найти выход в условиях сложившейся ситуации. Таким образом, событийный аспект решает все в произведении «Несоизмеримые» и задает нарративный вектор в трех направлениях: о месте и времени действия; о собственной идентификации; об оценки действий других персонажей.

Литература:

1. *Бахтин М.М.* Литературно – критические статьи. М.: Худ.лит-ра, 1986. 531 с.
2. *Кухаренко В.А.* Интерпретация текста: учебник/В.А. Кухаренко. 4-е изд., перераб. М.: ФЛИНТА, 2019. 316 с.
3. *Лукин В.А.* Художественный текст: основы лингвистической теории. Аналитический минимум. М.: Издательство «Ось 89», 2005. 560 с.
4. *Сапожникова О.С.* Герменевтический и переводческий аспекты анализа разговорной речи в художественном тексте//Перевод и межкультурная коммуникация. Н. Новгород, НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2003. С.137–142.
5. *Сдобников В.В.* Степень естественности перевода как критерий оценки его качества // Перевод и межкультурная коммуникация. Н. Новгород: НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2003. С. 143–154.

Татьяна Владимировна Морозкина – доцент кафедры романо-германских языков ФГБОУ ВО «Ульяновский государственный педагогический университет имени И.Н. Ульянова», email: tatyana_morozkin@mail.ru

Редактор-составитель – Т.В. Кудрявцева