

Санкт-Петербургский государственный университет

ДУБИНА Анастасия Михайловна

Выпускная квалификационная работа

**Способы передачи лексико-стилистических особенностей немецкого
искусствоведческого текста в переводе на русский язык**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.02 «Лингвистика»

Основная образовательная программа ВМ.5623. «Теория перевода и
межъязыковая коммуникация»

Научный руководитель:

к.ф.н., доцент

Григорьева Любовь Николаевна

Рецензент:

к.ф.н., доцент,

«Первый Санкт-Петербургский государственный университет
им. И.П. Павлова»

Ветрогонская Татьяна Оливеровна

Санкт-Петербург
2021

Содержание

Введение	4
Глава 1. Стилистические особенности искусствоведческой монографии конца XIX – начала XX вв.....	9
1.1. Предмет изучения и задачи стилистики.	9
1.2. Функциональная стилистика и функциональные стили	12
1.3. Виды текстов и типы информации.....	17
1.4. Научный стиль речи.....	20
1.4.1. Научная монография.....	25
1.4.2. Искусствоведческие научные тексты.....	27
1.5. Стилистический анализ оригинала и перевода искусствоведческих монографий	32
Выводы по главе 1	36
Глава 2. Сопоставительный анализ стилистических особенностей монографий М. Дворжака и Г. Вёльфлина.....	39
2.2. Стилистическая характеристика синтаксиса.....	44
2.2.1. Сложноподчиненные предложения.....	46
2.2.2. Однородные члены предложения	52
2.2.3. Эмфатические конструкции	54
2.2.4. Восклицательные предложения	57
2.2.5. Вопросительные предложения	59
2.3. Лексические особенности искусствоведческих монографий и их передача на русский язык	62
2.3.1. Термины	63

2.3.2. Стилистически нейтральные термины.....	66
2.3.3. Синонимия искусствоведческих терминов	68
2.3.4. Заимствованные термины.....	71
2.3.5. Общенаучная лексика	85
2.3.6. Композиты	87
2.3.7. Адъективы.....	91
2.3.8. Субстантивация	93
2.3.9. Лексические тропы.....	95
Выводы по главе 2.....	99
Заключение.....	104
Список литературы:	109
Приложения.....	118

Введение

Искусствоведческий дискурс, и в частности, монографии, посвященные проблемам изобразительного искусства, представляет особый интерес для научного исследования, так как научный дискурс в сфере искусства преломляется и граничит со многими другими сферами научной мысли и культурной жизни человечества. Возникшая относительно недавно наука об искусстве сразу начала «обрастать» терминологическим аппаратом, особенно плодотворным для развития искусствоведческой мысли стал рубеж XIX – XX вв. В то время монографии по искусству не просто описывали условия создания тех или иных произведений и рассматривали их художественные особенности, но зачастую дискутировали как с устоявшимися на тот момент философскими положениями, так и с другими искусствоведами, иными словами, в этот период продолжал протекать процесс активного становления научных подходов и методов в искусствоведении. Искусствоведческие тексты не так строго регламентированы, как тексты точных и естественных наук, благодаря чему в них можно обнаружить элементы не только характерной для научных текстов когнитивной информации, но и эмоционально-оценочную информацию, которая различными способами выражается на лексическом и синтаксическом уровне текста и в наибольшей мере затрагивает стилистический аспект текста.

В рамках выпускной магистерской работы по теме «Способы передачи лексико-стилистических особенностей немецкого искусствоведческого текста в переводе на русский язык» рассматриваются стилистические особенности искусствоведческой монографии и их влияние на перевод.

Актуальность данной работы обусловлена выбранным материалом: монографии М. Дворжака и Г. Вёльфлина легли в основу современного искусствоведения и по сей день изучаются в искусствоведческих вузах, переводы обеих монографий были выполнены в первой половине XX века выдающимися переводчиками А.А. Франковским и И.Е. Бабановым. Стилистический анализ

искусствоведческой монографии также является актуальным в связи с той ролью, которую искусство выполняет в развитии межкультурных отношений.

Теоретическую основу исследования составили труды отечественных и немецких исследователей, посвященные проблематике научной речи: М.П. Котюровой, И. Демль, У. Аммона, К. Элиха, Х. Вайнриха; стилистике: М.Н. Кожинной, Э. Ризель, Е. Шендельс, Т.С. Глушака, Б. Совински, Б. Зандиг; терминоведению: С.В. Гринев-Гриневица, Н.А. Баскакова, Т. Шиппан. Проблематика искусствоведческого текста была рассмотрена в работах У.А. Жарковой, Е.А. Елиной, Е.В. Милетовой, И.С. Алексеевой, А.В. Олянича.

Объектом исследования являются монографии Г. Вёльфлина «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe.: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst» («Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве») и М. Дворжака «Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Das 14. und 15. Jahrhundert» («История итальянского искусства в эпоху Возрождения XIV и XV века»).

Предметом предлагаемого исследования являются стилистические особенности данных монографий, проявляющиеся на лексическом и синтаксическом уровнях.

Целью исследования является определение основных стилистических особенностей оригинального искусствоведческого текста, релевантных при переводе, и описание основных способов перевода выявленных лексико-стилистических особенностей на русский язык.

Задачи исследования сформулированы следующим образом: выявление стилевых черт искусствоведческого текста, определение тематических групп лексики, свойственных этому типу текстов, характеристика терминосистемы искусствоведения, описание основных особенностей передачи стилистических особенностей немецкой искусствоведческой монографии на русский язык.

В ходе работы выдвигается и подтверждается *гипотеза*, согласно которой искусствоведческим текстам, несмотря на их функциональную принадлежность к научным текстам, свойственны черты, обусловленные спецификой искусствоведческой сферы, что ведет к употреблению средств образной и эмоциональной выразительности и, как следствие, к различию подходов в переводе различных по информационному содержанию элементов текста.

В работе используются следующие *методы*: метод свободной выборки, метод непосредственных составляющих, метод контекстного и сопоставительного анализа, описательный метод.

Новизна проведенного исследования заключается в применении стилистического подхода к анализу оригинального и переводного искусствоведческого текста, который позволил описать соответствия не только на уровне лексики и синтаксиса, но также и на уровне информационной составляющей текста. Новизна исследования обусловлена также тем, что переводы работ М. Дворжака и Г. Вёльфлина впервые стали объектом лингвистического исследования.

Теоретическая значимость работы обусловлена недостаточной изученностью проблематики искусствоведческого научного текста в современной науке, в связи с чем данная работа может стать отправной точкой для дальнейших исследований, посвященных текстovým особенностям искусствоведческих монографий, а также при переводе других текстов этого жанра. Особый интерес искусствоведческий текст представляет в связи с тем, что в нем на различных уровнях проявляются такие черты, как эмоциональность и описательность, нехарактерные для научных текстов.

Практическая значимость исследования обусловлена тем, что материал, собранный при написании работы, может использоваться как для дополнения переводных словарей искусствоведческих терминов, так и в качестве руководства по написанию научных работ студентами искусствоведческих направлений.

Последняя сфера применения связана со специфическими стилевыми чертами искусствоведческого текста, наличие которых ведет к неоднозначности при выборе уместных формулировок в работах начинающих ученых.

Структура работы представлена введением, двумя главами и заключением. В первой главе «Стилистические особенности искусствоведческой монографии конца XIX – начала XX вв.» рассматриваются основные понятия современной стилистики, такие как функциональные стили и типы информации, выясняется зависимость стилистических черт от типа текста, описываются основные свойства жанра «научная монография». Важной частью главы является выявление общих стилистических особенностей искусствоведческой монографии с опорой на лингвистические источники и определение основных характерных типов информации.

Во второй главе «Сопоставительный анализ стилистических особенностей монографий М. Дворжака и Г. Вёльфлина» рассматриваются условия создания данных монографий, кратко описываются концепции и взгляды из авторов, их значение для истории искусства. Это необходимо для понимания функционирования данных текстов в общем контексте искусствоведческой науки и их влияния на современный понятийный аппарат искусствоведения, а также обосновывает проявление индивидуального авторского стиля в искусствоведческой монографии. Далее речь идет о соотношении текста оригинала и текста перевода с точки зрения различных уровней текста: синтаксического и лексического, а также выделяются основные стилистические черты изучаемых текстов. Особую роль в лексическом наполнении научных текстов наряду со средствами стилистической выразительности играет терминология и специфическая профессиональная лексика, рассмотрению которой в работе уделяется особое внимание.

В заключении проведено обобщение полученных результатов, описаны основные стилистические черты искусствоведческой монографии и тенденции при

переводе искусствоведческих монографий с учетом выявленных лексико-стилистических особенностей и информационной составляющей.

В основу работы лег корпус примеров, состоящий из 423 лексических единиц и текстовых фрагментов, выбранных из оригиналов работ М. Дворжака и Г. Вёльфлина и снабженных русскоязычными эквивалентами, выбранными из текста перевода. При написании работы был использован не весь отобранный материал, что обусловлено целями и задачами исследования.

Глава 1. Стилистические особенности искусствоведческой монографии конца XIX – начала XX вв.

1.1. Предмет изучения и задачи стилистики.

Стилистика является одной из центральных наук языковедческого спектра: как и понятие стиля, она была известна еще с античности, и с тех пор ее предмет, задачи и методы непрерывно претерпевали изменения. Предметом изучения стилистики согласно В.Д. Бондалетову являются «выразительные средства языка, принципы наиболее целесообразного из отбора, организации и использования в конкретных речевых ситуациях»¹. Данное определение опирается на позиции традиционной структурной стилистики, описывающей языковые ресурсы – выразительные средства языка разных структурных уровней, и их употребление. В наше время произошла переориентация со структурной модели рассмотрения языка на функциональную, соответственно, расширилась трактовка предмета изучения стилистики. Так, Е.И. Шендельс уже выделяет в стилистике социолингвистический и прагматический аспекты. Под социолингвистическим аспектом подразумеваются способы использования языка и выразительных средств в различных коммуникативных сферах, ситуациях и актах. Прагматический аспект трактуется с учетом отношений адресата/адресанта, намерения говорящего и его воздействия на реципиента². Таким образом, наблюдается расширение сферы стилистики, предмет ее изучения преодолевает уровень рассмотрения стилистических единиц и выходит на прагматический уровень.

В статье «Интерпретация текста в функционально-стилевом аспекте» М.Н. Кожина говорит о том, что современная стилистика уже не может заниматься исключительно до-текстовым уровнем, но «с неизбежностью выходит на анализ текста, его смысловой структуры»³. При таком понимании задач стилистики текст

¹ Бондалетов В.Д., Вартапетова С.С., Кушлина Э.Н., Леонова Н.А. Стилистика русского языка: учеб. пособие. — Л.: Просвещение, 1982. — С. 3

² Riesel E., Schendels E. Deutsche Stilistik — М.: Высшая школа, 1975. — С. 6-8

³ Кожина М.Н. Речеведение и функциональная стилистика: вопросы теории. Избранные труды. — Пермь.: Изд-во перм. ун-та, 2002. — С. 7

рассматривается как сложная структура, требующая комплексного рассмотрения на всех уровнях.

В зависимости от трактовки предмета изучения стилистики даются разные определения основополагающему для данной дисциплины понятию: стилю. Его трактовки менялись с течением времени, они всегда были в значительной мере связаны с категорией эстетического и зачастую сводились к своду правил о том, как следует писать и говорить. Так, «в задачу античной стилистики входило обучение красивому и уместному выражению»⁴, а стиль понимался как объективная категория – совокупность правил и канонов, которым можно научиться. Германистика XVIII – XIX вв. продолжила разрабатывать эту концепцию, однако наряду с ней в понятие стиля уже предлагали включить личность автора. К. Рейнгард относит к стилю «все мысли или выражение мыслей, которые порождаются только либо индивидуальным устойчивым характером пишущего, либо его особым душевным настроением»⁵. Так началось разделение стиля на субъективный и объективный, объективный стиль остался предметом рассмотрения риторики, а на основе представления о субъективном стиле началось дальнейшее развитие стилистики как науки. По Мейеру, стиль — это своеобразие почерка (Schreibart), определяемое такими факторами, как индивидуальность, эпоха, нация, жанр. Задача стилистики — исследование элементов и преобразующих факторов «речи, используемой в художественных целях»⁶. Это определение важно тем, что в нем стиль понимается уже не как совокупность правил, Мейер предлагает комплексную трактовку этого понятия с учетом таких экстралингвистических факторов как индивидуальность, эпоха, нация, жанр.

Говоря о проблеме разработки понятия «стиль» в современном литературоведении В.Д. Ковалев следующим образом определяет необходимость в комплексном подходе: «Рассматривая стиль, нельзя забывать о том, на какой

⁴ Брандес М.П. Стилистика немецкого языка: учеб. пособие. — М.: Высшая школа, 1983. — С. 13

⁵ Reinhard K. Erste Linien eines Entwurfs der Theorie und Literatur des deutschen Stils. — Göttingen.: Vandenhök und Ruprecht Verlag, 1796. — S. 115

⁶ Meyer R. M. Deutsche Stilistik. — München.: Beck Verlag. 1913. — S. 34

реальной почве он сложился и какими философскими предпосылками он располагает; прослеживая творческие искания художника, показывать связь этих исканий с позицией, которую он занимает в современном мире; помнить, что художника формируют не только и не столько книги, но в первую очередь жизнь, живое знание языка, общение с современниками, ... видеть в стиле не простые технические приемы, а единство идейно-образного постижения и отображения действительности...»⁷.

Е.И. Шендельс дает определение стилю уже с позиции возложенных на него функций: «Stil ist die funktionsgerechte, dem jeweiligen Sprachusus im schriftlichen und mündlichen Gesellschaftsverkehr angemessene Verwendungsweise des sprachlichen Potentials. Präzisieren wir nun diese Formulierung: Stil ist ein historisch veränderliches, durch gesellschaftliche Determinanten bedingtes Verwendungssystem der Sprache, objektiv verwirklicht durch eine qualitativ und quantitativ geregelte Gesamtheit sprachlicher Mittel — mit anderen Worten: realisiert aufgrund kodifizierter Normen für die einzelnen Kommunikationsbereiche»⁸. В своем определении Е.И. Шендельс говорит об обусловленности стиля историческим развитием и социальными нормами, что, хотя однозначно соответствует действительности, однако, нуждается в дополнении: помимо факторов, обусловленных условиями и средой возникновения текста, а также определенных норм, которые должны соблюдаться, для более полного определения стиля необходимо учитывать личность автора. Комплексный подход необходим при анализе не только текстов художественной литературы, но при стилистическом анализе любого произведения, вписанного в историко-культурный контекст эпохи. Стилистические единицы разных уровней текста (морфологического, лексического, синтаксического), средства художественной выразительности являются не только отражением авторской индивидуальности, его замысла, целей и задач: они также несут на себе отпечаток национально-культурных и исторических реалий, в условиях которых возник

⁷ Ковалев В. Д. Проблемы стиля в советской литературе. // Время, пафос, стиль: художественные течения в современной советской литературе. — М., Л.: Наука, 1965. — С. 58

⁸ Riesel E., Schendels E. Deutsche Stilistik — М.: Высшая школа, 1975. — С. 16

текст. Поэтому современная стилистика, и в частности, сопоставительная стилистика, старается учесть вышеназванные аспекты.

Таким образом, в современной стилистике под стилем понимается совокупность языковых признаков текста, подчиненная его функции, в значительной мере обусловленная закономерностями историко-социального развития. Научный стилистический подход выходит за рамки рассмотрения экспрессивных элементов текста и стилистических фигур и рассматривает текст во всей его совокупности. В нашей работе речь пойдет об искусствоведческих текстах, написанных в начале XX века, поэтому при их анализе тем более необходимо учитывать особенности того времени и культуры, функцию, которую выполняет текст, стилистическую специфику, связанную со сферой коммуникации.

1.2. Функциональная стилистика и функциональные стили

Стиль текста тесно связан с выполняемой им функцией. Л.В. Щерба отмечал: «чем дифференцированнее общество, ...тем сложнее... стилистическая структура его литературного языка». Это связано с расширением сфер общения, в каждой из которых используется свой язык, таким образом, можно сказать, что возникновение различных стилей обусловлено функциональной целесообразностью. В типичных ситуациях эффективная коммуникация достигается благодаря использованию типовых языковых средств, что возможно благодаря сходству функций, выполняемых данными текстами. Согласно Х. Фандрих и М. Турмайр на основании общей функции текста и общих признаков, их можно разделить на группы. При этом некоторые признаки могут быть обязательными, а другие – факультативными⁹. Изучением таких языковых средств занимается функциональная стилистика.

⁹ Fandrych Ch., Thurmair M. Textsorten im Deutschen. Linguistische Analysen aus sprachdidaktischer Sicht. — Tübingen.: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH, 2011. — S. 16

Центральным понятием функциональной стилистики является функциональный стиль. Термин «функциональный стиль» был предложен В.В. Виноградовым. В качестве его синонимов также употребляются термины «функциональный вариант» или «функциональный тип речи». В.В. Виноградов давал следующее определение функциональному стилю: это «общественно осознанная, функционально обусловленная, внутренне объединенная совокупность приемов употребления, отбора и сочетания средств речевого общения в сфере того или иного общенародного общенационального языка, соотносительная с другими такими же способами выражения, которые служат для иных целей, выполняют иные функции в речевой общественной практике данного народа»¹⁰. Из этого определения ясно, что функциональный стиль представляет собой совокупность относительно однородных языковых средств, характерную для отдельной сферы коммуникации и выявляется на основе сопоставления с другими функциональными стилями.

Т.С. Глушак говорит о наличии нескольких определений функционального стиля и приводит определение И. Арнольд, согласно которому функциональные стили являются языковыми подсистемами, при этом каждый из них обладает специфической лексикой, фразеологией и синтаксисом, при этом формирование функционального стиля обуславливается спецификой вербальной коммуникации в различных сферах человеческой деятельности.¹¹

Согласно В. Флейшеру и Г. Михелю, функциональный стиль «...ist die auf charakteristische Weise strukturierte Gesamtheit der in einem Text gegebenen sprachlichen Erscheinungen, die als Ausdrucksvarianten... zur Realisierung einer kommunikativen Funktion in einem bestimmten Tätigkeitsbereich ausgewählt worden sind»¹². Все эти определения содержат общие моменты, из которых следует, что функциональный стиль является системой, а не набором произвольных языковых

¹⁰ Виноградов, В. В. Проблемы русской стилистики. — М.: Высшая школа, 1981. — С. 73.

¹¹ Глушак Т, С. Функциональная стилистика немецкого языка: учеб. пособие — Мн.: Выш. школа, 1981. — С. 14

¹² Fleischer W., Michel G. Stilistik der deutschen Gegenwartssprache. — Leipzig.: Bibliographisches Institut VEB, 1975. — S. 41

средств; смысловая сторона текста зависит от сферы коммуникации, а использование языковых средств обусловлено функциональной целесообразностью; содержание текста и способы его языкового выражения в значительной степени являются типизированными и обладают сходствами на разных уровнях языка. Определение В.В. Виноградова интересно также тем, что в нем говорится о контрастивном сопоставлении функциональных стилей, как единиц одного уровня, но разных с качественной точки зрения. Таким образом, все функциональные стили являются равноправными и зависят от сферы коммуникации и целей коммуникантов.

Рассматривая функцию внутри аспектов речевого акта, Х. Кальферкемпер¹³ говорит о следующих элементах: функции, рамки, компоненты и факторы. (FUNKTIONEN – RAHMEN – KOMPONENTEN – FAKTOREN)¹⁴. В этом разделении функции отводится главенствующая роль, так как она непосредственно затрагивает реципиента, продуцента и коммуникат. Рамки, иначе говоря, границы текста определяются конвенциями, сложившимися в данной коммуникативной сфере сообщества. Компоненты подразделяются на две группы: коммуникативные и текстовые. К первым относятся реципиент, продуцент и коммуникативная ситуация, ко вторым – текст и все сопутствующие формы визуализации (графики, схемы, изображения и т.д.). Факторы определяются как факторы коммуникативности, к которым относятся определенные еще Аристотелем критерии: единство, связность, объем.

Для разграничения функциональных стилей важно такое понятие как речевая системность, на основе которой становится возможным создание классификации функциональных стилей. В статье М.Н. Кожиной о речевой системности функционального стиля говорится следующее: «Под речевой системностью функционального стиля ... понимается взаимосвязь на текстовой плоскости

¹³ Kalverkämper, H. Das fachliche Bild. Zeichenprozesse in der Darstellung wissenschaftlicher Ergebnisse. // Fachsprachen-Forschung Band 19. 1993. — S. 138

¹⁴ Brinker K., Antos G., Heinemann W., Sager S. F. Text- und Gesprächslinguistik: ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung, An International Handbook of Contemporary Research — Berlin, New York.: de Gruyter, 2000. — S. 884

разноуровневых языковых единиц (включая текстовые) и их значений, обусловленная экстралингвистической основой соответствующей речевой разновидности и общим коммуникативным заданием (целью), взаимосвязь, создающая и выражающая стилевую специфику данной группы текстов, по сравнению с другой, и обладающая общей стилевой чертой (или их комплексом)»¹⁵.

Таким образом, функциональные стили разграничиваются по типическому применению в разных сферах использования языка, системность внутри функционального стиля создается во взаимосвязи всех уровней текста, в контексте целеполагания и коммуникативных задач автора текста. Все эти аспекты необходимо учитывать при анализе текстов, в том числе и при контрастивном сопоставлении параллельных текстов. Однако, при применении теории функциональных стилей на практике необходимо учитывать не только вышеназванные, релевантные при функциональном анализе аспекты, но и такие критерии общестилистического плана, как время написания текста и индивидуальный авторский стиль.

На основании системности языковых признаков и общей функции текстов, в русской традиции функциональной стилистики принято выделять пять функциональных стилей: стиль деловой коммуникации (предметно-официальный стиль), стиль науки (научный стиль), стиль прессы и публицистики (публицистический стиль, газетный стиль), стиль повседневной коммуникации, стиль художественной литературы¹⁶

В основе приведенной классификации лежит система экстралингвистических стилеобразующих факторов, таким образом, жанровая дифференциация внутри функциональных стилей не учитывается, так как лингвистику как науку интересует общее и закономерное, а не возможные частности¹⁷.

¹⁵ Кожина М.Н. Речеведение и функциональная стилистика: вопросы теории. Избранные труды. — Пермь.: Изд-во перм. ун-та, 2002. — С. 7

¹⁶ Глушак Т, С. Функциональная стилистика немецкого языка: учеб. пособие — Мн.: Выш. школа, 1981. — С. 17

¹⁷ Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. — Л.: Просвещение, 1973. — С. 75-76.

Согласно Бенешу, значимыми для причисления к функциональному стилю факторами являются коммуникативная сфера, степень специализированности текста, отношение между адресантом и адресатом, средство коммуникации и способ обращения к материалу¹⁸. Для функционального подхода важна функция сообщения, она может быть коммуникативной, предметно-практической, предметно-теоретической или же эстетической. Благодаря ей язык можно причислить к конкретному стилю.¹⁹

Каждому из функциональных стилей свойственна преобладающая языковая функция, выступающая в совокупности с побочными языковыми функциями. В классификации общих языковых функций Т.С. Глушак приводит следующие: коммуникативная, волюнтативная, эмотивная, контактивная, эстетическая.²⁰ При этом он говорит о противопоставлении научного стиля и стиля повседневной коммуникации: в то время как стилю повседневной речи свойственны все функции, кроме эстетической, язык науки характеризуется только коммуникативной функцией. Важно отметить, что коммуникативная функция присуща всем без исключения функциональным стилям.

В зависимости от принадлежности к тому или иному функциональному стилю и от преобладающей речевой функции разные тексты обладают различными стилевыми чертами. В контексте функциональной стилистики Т.С. Глушак выделяет экстралингвистические и лингвистические стилевые черты. Под экстралингвистическими стилевыми чертами он понимает сущностные признаки стиля как свойства соответствующего типа речи. К экстралингвистическим чертам относятся, например, предметность, персональность или имперсональность, степень формальности и индивидуальности текста, его однозначность. Среди лингвистических стилевых черт на лексическом уровне языка Т.С. Глушак

¹⁸ Beneš E. Die formale Struktur der wissenschaftlichen Fachsprachen in syntaktischer Hinsicht. // Wissenschaftssprache. Beiträge zur Methodologie, theoretischen Fundierung und Deskription. 1981. — S. 185-212.

¹⁹ Deml I. Gebrauchsnormen der Wissenschaftssprache und ihre Entwicklung vom 18. bis zum 21. Jahrhundert; Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät III (Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften) der Universität Regensburg, Regensburg, 2013. — S. 35

²⁰ Глушак Т. С. Функциональная стилистика немецкого языка: учеб. пособие — Мн.: Выш. школа, 1981. — С. 19 - 20

называет, например, «функционально окрашенную лексику» - специальные предметные обозначения (термины, специальные слова, иностранные слова и т.д.), то есть, такие стилистические черты, использование которых определяется экстралингвистическими стилевыми чертами.

Важно отметить также и взгляды на функциональный стиль в более поздних исследованиях. Так, К. Адамцик, опираясь на работу Набрингса, пишет о проблематичности создания четкой классификации, говоря о многообразии возможных текстов, которые зачастую нельзя четко соотнести с той или иной категорией.²¹ Мы, тем не менее, будем пользоваться предложенной классификацией функциональных стилей, так как, опираясь на нее, можно наиболее эффективно выделить характерные черты, отличающие искусствоведческие тексты от текстов других наук, как и их общие черты.

Таким образом, функциональные стили выделяются на основании языковой функции текста, выявляемой при сопоставлении различных по функции текстов. Каждый функциональный стиль обладает своими лингвистическими и экстралингвистическими чертами, подчиненными коммуникативной функции текстов. Понятие функционального стиля речи важно для нашего исследования, так как оно позволяет описать различные стилевые черты изучаемых текстов в зависимости от функции, которую они выполняют в тексте. Поскольку наше исследование посвящено сопоставлению стилей оригинала и перевода искусствоведческой монографии, при переводе могут предприниматься различные трансформации, затрагивающие все уровни текста, однако функция текста оригинала и перевода будет оставаться неизменной.

1.3. Виды текстов и типы информации

Функциональный стиль – это центральное понятие функциональной стилистики, и по сей день являющейся одним из самых актуальных направлений

²¹ Adamzik K. Fachsprachen. Die Konstruktion von Welten. Narr Francke Attempto. — Tübingen.: A. Francke Verlag, 2018. — S. 38

внутри стилистических дисциплин. Данная работа посвящена не просто анализу искусствоведческого текста, а сопоставительному анализу, что обуславливает необходимость обратиться к контрастивному аспекту стилистического сопоставления, наиболее полно освещенному в классификации транслатологических типов текста. Понятие типа текста является смежным по отношению к функциональному стилю, поскольку внутри каждого функционального стиля существует набор специфических, характерных для него, типов текста. Транслатологическая классификация типов текста опирается, прежде всего, на свойственную ему коммуникативную функцию. П. Ньюмарк выделяет три основных типа коммуникативных функций: 1. Тексты с экспрессивной функцией; 2. Тексты с информативной функцией; 3. Тексты с апеллятивной функцией.²² Согласно П. Ньюмарку, у каждого из этих типов текста при переводе есть свои особенности. Впоследствии возникла необходимость в более полной классификации, и К. Райс предложила свою классификацию транслатологических типов текста, выделив:

1. Примарно-информативные (потребительские) тексты;
2. Примарно-апеллятивные тексты;
3. Примарно-экспрессивные тексты.²³

В основе классификации К. Райс лежат различные типы коммуникативной функции, однако на примере реальных текстов становится очевидно, что тексты, относящиеся к одной и той же группе, используют разные средства выражения. Для решения этого противоречия И.С. Алексеева предлагает ввести понятие «вид информации», которое обосновывает разделение на транслатологические типы текста, и выделяет 4 вида информации: когнитивную, оперативную, эмоциональную и эстетическую информацию.

Когнитивной (или референциальной) информацией называют объективные сведения о внешнем мире. Этому типу информации свойственно три параметра:

²² Newmark P. A Textbook of Translation. — London.: Prentice Hall International, 1988. — P. 39.

²³ Алексеева И. С. Введение в переводоведение: учеб. пособие. — М., СПб.: Филологический факультет СПбГУ, Академия, 2004. — С. 247

объективность, абстрактность и плотность (компрессивность). Оперативная информация – это информация, побуждающая к совершению определенных действий. Эмоциональная информация «служит для передачи чувств в процессе коммуникации»²⁴, ее основной чертой является субъективность, именно она противопоставляет эмоциональную информацию когнитивной. Для оформления эмоциональной информации характерна образность и интертекстуальность. И.С. Алексеева в данном случае говорит об интертекстуальности, как об использовании разного рода цитат и различного вида текстовых алгоритмов.

Наиболее комплексным видом информации является эстетическая информация, обладающая всеми признаками эмоциональной информации. Этому виду информации, наряду с когнитивной, в искусствоведческих текстах отводится решающая роль. Эстетическая информация доставляет реципиенту эстетическое удовольствие и формирует отношение к произведению искусства. Согласно замечанию Ю.Б. Борева искусство «эстетически содержательно и несет в себе художественную концепцию мира и личности»²⁵. По мнению Ю.М. Лотмана «художественный язык» надстраивается над повседневным языком, и этот второй «слой» и образует эстетическая информация²⁶. Таким образом, текст, содержащий эстетическую информацию, характеризуется двухслойностью, где первый слой является смысловым, а второй – эстетическим. В статье «Эстетическая информация художественного текста и ее концептуализирующая роль» З.Д. Асратян пишет о том, что эстетическая информация «возникает во взаимодействии интеллективной, эмотивной и оценочной информации, наслаиваясь на них как вторичная»²⁷ (интеллективная информация²⁸ по М.Я. Блоху, отражает связи между объектами и явлениями, эмотивная информация соотносима с эмоциональной информацией). При этом он оспаривает предположение о том, что эстетическая информация

²⁴ Там же, стр. 250

²⁵ Боров Ю. Б. Эстетика. — М.: Высшая школа, 2002. — С. 20

²⁶ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. — С.30

²⁷ Асратян З. Д. Эстетическая информация художественного текста и её концептуализирующая роль // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2016. №2 (24). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/esteticheskaya-informatsiya-hudozhestvennogo-teksta-i-eyo-kontseptualiziruyuschaya-rol> (дата обращения: 21.05.2021).

²⁸ Блох М.Я. Диктема в уровневой структуре языка // Вопросы языкознания. 2000. №4. — С. 56-67

всецело реализуется через интеллективную информацию и говорит о том, что для достижения необходимого воздействия на реципиента, эстетической информации необходимо обращаться к сфере эмоционального. Говоря об эстетической информации в контексте переводоведения, И.С. Алексеева отмечает, что с данным случае текст является не просто средством передачи эстетической информации, но и ее объектом²⁹. Она также говорит о проявлении творческой индивидуальности автора, ее проекции на эстетическую информацию, что обуславливает многообразия средств выражения эстетической информации.

Таким образом, для каждого из типов информации используются свои средства выражения, подчиненные функциональной направленности текста. Привлечение классификации по типам информации позволяет расширить функциональную модель и приблизиться к пониманию сути стилистических различий текстов внутри одного функционального стиля. Также можно утверждать, что основной задачей перевода является полноценная передача информации, содержащейся в тексте, поэтому привлечение типов информации помогает при сопоставлении текстов оригинала и перевода, созданных в разных языковых культурах, каждой из которых присущи свои языковые нормы и способы выражения.

1.4. Научный стиль речи

В рамках данной работы рассматриваются тексты, относящиеся к научному стилю речи. Специфика научного стиля обусловлена его основной функцией: обеспечением передачи знаний. В словаре Метцлера язык науки определяется следующим образом: «*Natürliche Sprache, in der wissenschaftliche Erkenntnisse gewonnen, formuliert, veröffentlicht und rezipiert werden*»³⁰. И. Демль говорит об условиях применения языка науки. К внешним условиям она относит институциональность (*Institutionengebundenheit*) и иерархичность, которые ведут к

²⁹ Алексеева И. С. Введение в переводоведение: учеб. пособие. — М., СПб.: Филологический факультет СПбГУ, Академия, 2004. — С. 254

³⁰ Glück H., Rödel M. Metzler Lexikon Sprache. — Stuttgart.: J.B. Metzler Verlag, 2016. — S. 768

некоторой стандартизованности в языке науки, благодаря чему, несмотря на сильные различия среди наук разной направленности, в языке науки как таковом можно выделить определенные общие закономерности. Наличие общих мест обусловлено также тем, что все ученые, независимо от сферы деятельности, занимаются постановкой проблем, разрабатывают методики с целью получить ответы на интересующие их вопросы, выдвигают гипотезы и теории, выявляют законы. Все эти виды деятельности характерны для науки. Согласно И. Демлю, определяющим для научной сферы также является научное мышление.³¹ К. Адамзик пишет о трех фундаментальных экстралингвистических измерениях, характеризующих профессиональный язык, а именно время, пространство, социальный слой³². Данные факторы, вне всякого сомнения, во многом определяют специфику научной коммуникации, осуществляемой с помощью научных текстов.

Для научных работ также характерны выбор, спецификация и классификация данных, эмпирическое обобщение посредством эксперимента, абстрактность и создание моделей. Все это позволяет рассматривать область науки как самостоятельную общественную сферу со специфическими задачами. При рассмотрении языка науки следует учитывать, что наука как таковая охватывает множество областей знания, что вызывает вопрос о возможности существования общего для всех научных сфер языка. Концепция, согласно которой существует вариант научной речи, общий для всех наук, принадлежит Конраду Элиху, который выдвинул гипотезу, опираясь на исследование немецкого языка как иностранного. Использование научного стиля речи представляет особую проблему не только для изучающих немецкий язык как иностранный, но и для носителей языка, преодолеть эту проблему можно с помощью обучения. Корни этой проблемы уходят не только в лексику, но и в комплексные синтаксические структуры, характерные для научного стиля. Согласно Элиху, существуют общие для всех наук виды

³¹ Deml I. Gebrauchsnormen der Wissenschaftssprache und ihre Entwicklung vom 18. bis zum 21. Jahrhundert; Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät III (Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften) der Universität Regensburg, Regensburg, 2013. — S. 22

³² Adamzik K. Fachsprachen. Die Konstruktion von Welten. Narr Francke Attempto. — Tübingen.: A. Francke Verlag, 2018. — S. 38

деятельности, опираясь на это предположение и используя английский термин «ordinary language philosophy», он предлагает немецкое понятие «alltägliche Wissenschaftssprache»³³, которое охватывает фундаментальные языковые средства, используемые в равной или схожей степени в различных науках, в частности, общие категории причины, воздействия, следствия, последовательности, а также особого использования в языке науки союзов и синтаксических структур. Научная речь использует отчасти возвышенный и книжный язык, он основан на общей языковой норме и использует общезыковые формулировки. Однако при более близком рассмотрении становится заметно, что они придают языку еще большую комплексность, так как употребляются со специфической целью. Языковые средства, относящиеся к «обыденному научному языку», употребляются в широком спектре дисциплин.

Говоря об экстралингвистических чертах научного текста, следует отметить, что научная тональность определяется, в первую очередь, нейтральной дистанцией, интеллектуальной направленностью, публичностью и объективностью. Научному тексту свойственна иллокутивность, его функция заключается в передаче и расширении знаний. Научный текст характеризуется вопросами, выраженными с помощью пропозиций и относящимися к иллокуции. Зачастую такие вопросы имеют форму повествовательных предложений, но носят ассертивный характер. Ассертивная структура зачастую сопровождается модализациями и описаниями, такими модальными глаголами как *sollen* и операторами как *anscheinend*³⁴.

Наряду с ассертивными структурами в научных текстах присутствуют структуры дискурсивные, также называемые эристическими, это «структуры спора»: ученые должны передавать информацию другим в доступном виде, чтобы те могли ее критически осмыслить и таким образом продвинуть науку вперед.

³³ Ehlich K. *Deutsch als fremde Wissenschaftssprache. // Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache, 1993. 1994. — S. 33.*

³⁴ Deml I. *Gebrauchsnormen der Wissenschaftssprache und ihre Entwicklung vom 18. bis zum 21. Jahrhundert; Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät III (Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften) der Universität Regensburg, Regensburg, 2013. — S. 29*

Преобладающим типом информации в научной речи является когнитивная информация, которой свойственны объективность, абстрактность и плотность (компрессивность)³⁵. Объективность научного текста выражается разноуровневыми языковыми средствами. С.Т. Нефёдов в своей статье «*Fachsprache 'Linguistik' in der universitären Kommunikation: explizite und implizite Autorisierung sprachwissenschaftlicher Texte*» определяет вопрос о лингвистических средствах, используемых в научной речи, как открытый. Однако среди важных черт он отмечает пассивные, инфинитивные структуры, номинальные конструкции, специализированную лексику, коннекторы, неопределенно-личные местоимения с генерализующим значением³⁶.

Говоря о чертах научного текста, следует отметить, что на уровне текста это, в первую очередь, – атемпоральность глагола, выражаемая формами презенса индикатива. На уровне предложения объективность достигается прямым порядком слов и четким тема-рематическим членением. Для научного стиля речи также характерна неличная семантика субъекта, которая «выражается либо с помощью безличных и неопределенно-личных подлежащих, либо с помощью подлежащих, выраженных существительными абстрактного или конкретного неличного значения (преимущественно терминами)»³⁷. На лексическом уровне абстрактность научной речи обеспечивается, в первую очередь, с помощью терминологии.

В словаре Метцлера терминология определяется следующим образом: «*Menge der Fachausdrücke, die innerhalb einer Einzelwissenschaft im Rahmen der dort maßgeblichen Objektbereiche, Methoden und Erkenntnisinteressen (Theorien) exakt definiert sind*»³⁸. Из этого определения следует, что терминология каждой отдельной науки служит ее потребностям и состоит из отдельных

³⁵ Алексеева И. С. Введение в переводоведение: учеб. пособие. — М., СПб.: Филологический факультет СПбГУ, Академия, 2004. — С. 249

³⁶ Nefedov S.T. *Fachsprache 'Linguistik' in der universitären Kommunikation: explizite und implizite Autorisierung sprachwissenschaftlicher Texte* // *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi – Studien zur deutschen Sprache und Literatur*. 2014. №2. — S. 17-34

³⁷ Алексеева И. С. Введение в переводоведение: учеб. пособие. — М., СПб.: Филологический факультет СПбГУ, Академия, 2004. — С. 250

³⁸ Glück H., Rödel M. *Metzler Lexikon Sprache*. — Stuttgart.: J.B. Metzler Verlag, 2016. — S.706

профессиональных выражений – терминов. Согласно определению К.А. Баскакова термин — это «точно соответствующее обозначаемому понятию устойчивое, моносемичное, т.е. однозначное по своему значению и соотнесенное с другими терминами внутри данной терминологии слово или словосочетание»³⁹.

Подводя общую черту под свойствами научного текста следует отметить три запрета Х. Вайнриха: «Ich-Verbot», «Erzähl-Verbot» и «Metaphern-Verbot»⁴⁰ (запрет на использование личного местоимения «я», нарративный запрет, запрет на метафоры), которые отражают регламентированность научного текста.

Таким образом, язык науки используется для передачи и пополнения научных знаний. Для научного текста характерна высокая степень абстрактности и объективности, нейтральная дистанция, интеллектуальная направленность. Языки разных наук могут отличаться, однако все они обладают сходными чертами: во-первых, их объединяет функция, во-вторых, языку науки свойственны комплексные синтаксические и грамматические структуры, а лексически он характеризуется использованием терминологической и профессиональной лексики. Язык науки основан на норме литературного языка. Строгая конвенциональность научной речи проявляется в трех запретах, сформулированных Х. Вайнрихом: запрет на использование личного местоимения «я», нарративный запрет, запрет на метафоры. Наличие черт, общих для разных наук, позволяет ввести такое понятие как «alltägliche Wissenschaftssprache», служащее для обозначения языковых средств, характерных для всех научных текстов.

³⁹ Баскаков, Н.А. Современное состояние терминологии: учеб. пособие. — М.: Дело, 2006. — С. 57

⁴⁰ Weinrich H. Formen der Wissenschaftssprache. // Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 1989. — S. 119-158.

1.4.2. Научная монография

Монография представляет собой научный труд в виде книги с углубленным изучением одной темы или нескольких связанных между собой тем⁴¹. Монография – «это обобщение разнородных сведений, полученных в результате проведения нескольких научно-исследовательских работ, посвященных одной теме и содержащих больше субъективных факторов при обобщении, чем статья. Она создается только после накопления определенного количества фактических и обобщенных сведений»⁴². В монографии, наряду с обобщением литературы по изучаемой теме, выдвигаются гипотезы, строятся концепции и теории,двигающие науку вперед. Автором (продуцентом) монографии может быть не только отдельный автор, но и авторский коллектив.

Искусствоведческая монография, исследованию которой посвящена эта работа, подчиняется как закономерностям, характерным для языка науки в целом (*Alltägliche Wissenschaftssprache*), так и закономерностям, характерным для сферы искусства. Последняя определяет не только объект и методы изучения, но и стиль изложения, основные черты искусствоведческого текста.

Жанр монографии относится к собственно-научному типу внутри научного стиля, для которого характерен письменно-книжный тип речи, основанный на норме литературного языка. В основе языкового оформления научного текста лежит стандартизованность, то есть «выбор предписываемого для данных условий образцового языкового варианта»⁴³. Особенности текстов данного стиля, общими для собственно-научных текстов, являются, на синтаксическом уровне: аналитические конструкции, синтаксическая полнота оформления высказывания, развернутая система связующих элементов, союзов, союзных слов, которые помогают поддерживать логику изложения. На уровне фразеологии для монографии характерно частое употребление определенных клишированных

⁴¹ Горбунов-Посадов М. М., Полилова Т. А. Научная монография: пути к изданию и к читателю. — М.: Препринты ИПМ им. М. В. Келдыша, 2017. — 15 с.

⁴² Брандес М.П. Стилистика немецкого языка: учеб. пособие. — М.: Высшая школа, 1983. — С. 178

⁴³ Брандес М.П. Стилистика немецкого языка: учеб. пособие. — М.: Высшая школа, 1983. — С. 186

структур. Лексическому оформлению научных текстов свойственны преимущественно именной характер высказывания, насыщенность терминами всех типов, что объясняется «семантико-коммуникативной спецификой термина, его однозначностью, точностью, экономичностью, номинативной и различительной функцией, стилистической нейтральностью, большей информационной насыщенностью по сравнению с обычными словами»⁴⁴.

Говоря о структурных особенностях монографий, стоит отметить, что для них характерны четкая структура изложения, деление на главы, пункты и подпункты. Монографию часто предваряет вступительная статья, написанная автором, либо переводчиком, в том случае, если монография переводилась, издателем или редактором – если она издается для широкой публики. Завершается монография заключением, в котором автор подводит итоги исследования, в больших монографиях также приводятся предметные и именные указатели. Обязательным структурным элементом монографии является список использованной литературы и других источников. Монография может содержать приложения, особенно важную роль они играют в искусствоведческих монографиях, где приложения представлены, как правило, репродукциями.

Переходя к рассмотрению особенностей искусствоведческих монографий, необходимо учитывать особенности научных текстов и монографий в целом. Монографии, посвященные разным областям познания, обладают общими чертами в силу своей принадлежности к научному стилю, однако отдельные элементы и их соотношение могут отличаться. В следующем пункте мы рассмотрим общие особенности научных текстов и, в частности, монографий в сфере искусства.

⁴⁴ Там же, стр. 186

1.4.3. Искусствоведческие научные тексты

Понятием искусствоведческого текста оперирует множество гуманитарных наук, таких как эстетика, искусствоведение, лингвистика. А.П. Булатова отмечает: «В начале и в середине XX в. тексты по искусству были написаны серьезнейшим научным языком специалиста... Современная критика об искусстве носит иной характер: их авторы спорят, спрашивают, убеждают, предлагают различные толкования, прибегая к самым различным художественным средствам. Они могут иметь форму диалога с читателем, нести черты разговорной речи, быть экспрессивными, использовать стилистические средства»⁴⁵. Эта цитата свидетельствует о многогранности искусствоведческих текстов, которая связана не только с их жанровым разнообразием, но и с разнообразием субъектов (произведений искусства), которым посвящены эти тексты. Тем не менее у искусствоведческих текстов есть и общие черты, проявляющиеся на разных текстовых уровнях. А.П. Булатова выделяет такие общие лексико-грамматические черты искусствоведческих текстов как терминологичность, книжность, обилие клишированных форм, «обязательно большая степень пересечения с литературным языком при нежесткости словаря; преобладание именных форм, а из глаголов – глаголов восприятия»⁴⁶. Все эти особенности позволяют говорить о чертах, в той или иной мере характерных для всех искусствоведческих текстов.

Интересно замечание А.П. Булатовой о пересечении искусствоведческого языка с языком художественной литературы, который обычно противопоставляется языку науки. Таким образом, можно говорить о противопоставлении языка искусствоведения языкам точных наук, которые используют иные языковые средства. В этом смысле искусствоведческий текст находится на перепутье: с одной стороны, искусствоведение несомненно является наукой, а искусствоведческие тексты относятся к научным текстам, с другой же

⁴⁵ Булатова А.П. Искусствоведческий дискурс конца 90-х годов и тенденции его развития. // Формула круга. Сборник статей к юбилею профессора О.Г. Ревзиной. 1999. — С. 59-67.

⁴⁶ Булатова А.П. Искусствоведческий дискурс конца 90-х годов и тенденции его развития. // Формула круга. Сборник статей к юбилею профессора О.Г. Ревзиной. 1999 — С. 61.

стороны, язык искусствоведения в своей близости к языку художественной литературы противопоставляется языку точных наук. Это противопоставление проходит в том числе по самой сфере знания. Вот что пишет об этом А.А. Туманов, анализируя работы И. Канта: «... техническое знание по содержанию – это знание, в терминологии И. Канта, "теоретическое" о природе, лишь преобразованное в форму инструментальных рекомендаций, фиксирующих методы и средства достижения целей. Технические предписания отличаются от собственно научной теории не содержанием, а только лишь формулировками их применения, предлагая средства и правила действий, пригодные для достижения самых разных целей, в том числе неморальных и аморальных. Они не имеют непосредственного отношения к выработке человеком разумных целей и, соответственно, – к его свободе, как понимал ее И. Кант»⁴⁷. Из этого абзаца явствует противопоставление наук точных и гуманитарных с точки зрения свободы, характерной для искусствоведческого текста, несмотря на включенность в научную дискуссию, не ограничивающуюся исключительно искусствоведческим диалогом, но выходящую за его пределы и привлекающую знания из других областей, таких как философия, литературоведение, история и даже точные науки. А.В. Олянич пишет о том, что искусствоведение как наука возникло на базе культурологии. «Особость говорения об артефактах искусства обусловлена самодостаточностью, нередуцируемостью последнего: в отличие от науки, имеющей заданный предмет познания, сфера искусства – согласно закону своего основания – данный предмет генерирует»⁴⁸. Искусствоведческий текст предоставляет автору большую, по сравнению с точными науками, свободу действий. Поэтому в искусствоведческом тексте высока доля субъективности, обусловленная, в том числе, предметом изучения искусствоведения: материальные произведения искусства, их интерпретация, место в истории человеческого быта и мысли.

⁴⁷ Туманов А.А. Свобода воли и моральный закон в критической философии И. Канта. // Вестник МГТУ. 2008. №4. — С. 697

⁴⁸ Олянич А.В. Искусствоведческий дискурс // Дискурс-Пи. 2015. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvovedcheskiy-diskurs> (дата обращения: 21.12.2020).

Е.В. Милетова, определяя искусствоведческий дискурс в статье «Англоязычный искусствоведческий дискурс: природа и лексическое наполнение», говорит об интерпретации как об основном виде искусствоведческой деятельности. Она также пишет о существовании общепринятых правил, норм и стандартов, в рамках которых происходит научная искусствоведческая коммуникация⁴⁹, то есть, несмотря на относительную свободу «внутри» текста, его внешняя сторона до определенной степени регламентируется научным сообществом.

О том, что природа текста, посвященного произведению искусства, *интерпретативна*, говорит и Е.А. Елина. Она выделяет три уровня интерпретации: денотативный (номинативный, низший), коннотативный (предполагающий введение эмоционально-оценочного, характеризующего, и потому более субъективного, менее достоверного комментария) и символический (высший, на этом уровне изображение осмысливается как символ, метафора)⁵⁰. Однако необходимо отметить, что при условии порождения текста специалистом, эмоциональность и субъективность текста имеют строгую научную основу, так, искусствовед Генрих Вёльфлин писал: «Различные способы выражения мы не в праве интерпретировать чисто эмоционально. Картины говорят на разных языках»⁵¹. Субъективность искусствоведческого текста можно трактовать двояко: с одной стороны, «... автор стремится «ведать искусством», понять и объяснить его смысл, предложить свою версию позиции художника и в этом плане отождествить себя с ним, ведь даже споря с творцом произведения искусства, автор текста часто «говорит» за художника, приписывая ему те или иные интенции»⁵². Можно утверждать, что искусствовед-автор научного текста, интерпретируя произведение искусства, выступает в качестве посредника между художником и публикой, о чем

⁴⁹ Милетова Е.В. Англоязычный искусствоведческий дискурс: природа и лексическое наполнение // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 4, ч. 2. — С. 115

⁵⁰ Елина Е. А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства (номинативно-коммуникативный аспект): автореф. дисс... др. фил. наук. — Волгоград. 2003. — С. 2

⁵¹ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — М.: Издательство В. Шевчук, 2013. — С. 269

⁵² Жаркова У. А. Воплощение знаковой природы изобразительного искусства в искусствоведческом дискурсе (на материале немецкоязычных музейных каталогов // Вестник ЧелГУ. 2011. №33. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/voploschenie-znakovoy-prirody-izobrazitelnogo-iskusstva-v-iskusstvovedcheskom-diskurse-na-materiale-nemetskoyazychnyh-muzeynyh> (дата обращения: 28.05.2021)

писал А.В. Олянич⁵³. С другой стороны, она обусловлена субъективностью восприятия произведения искусства каждым отдельным человеком, и соотносима с такой категорией, как оценочность.

В искусствоведческом тексте частотны черты «индивидуальной манеры изложения автора (излюбленные слова и обороты, частотные для этого автора конструкции, характерный тип образности)»⁵⁴. *Индивидуальная манера автора* может отразиться как на лексике, так и на более высоком текстовом уровне: на структуре и логике изложения. Если автор работы является экспертом, то в ней находит отражения компетентности автора: «в целом это не есть индивидуальное видение, как в художественном тексте, а видение профессиональное»⁵⁵. А.В. Олянич отмечает: «Способы говорения о творчестве вполне поддаются словесно-понятийной строгости, а теоретический уровень художественно-эстетической аналитики обуславливается профессионализмом искусствоведов»⁵⁶. О границах выражения индивидуальности в таком тексте Генрих Вёльфлин писал следующим образом: «Язык искусства не только звучит по-разному в разных местах — констатировать этот факт не трудно, - но ему вообще свойственно известное развитие, и самое сильное индивидуальное дарование способно придать ему в определенную эпоху только определенную, не слишком выходящую за пределы всем доступных возможностей, форму выражения»⁵⁷. Таким образом, индивидуальная манера автора пронизывает все уровни искусствоведческого текста и напрямую формирует его стилистические характеристики, что также не характерно для текста точных и естественных наук, тем не менее, отличие

⁵³ Олянич А.В. Искусствоведческий дискурс // Дискурс-Пи. 2015. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvovedcheskiy-diskurs> (дата обращения: 21.12.2020).

⁵⁴ Алексеева И. С. Введение в переводоведение: учеб. пособие. — М., СПб.: Филологический факультет СПбГУ, Академия, 2004. — С. 181

⁵⁵ Алексеева И. С. Введение в переводоведение: учеб. пособие. — М., СПб.: Филологический факультет СПбГУ, Академия, 2004. — С. 181

⁵⁶ Олянич А.В. Искусствоведческий дискурс // Дискурс-Пи. 2015. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvovedcheskiy-diskurs> (дата обращения: 21.12.2020).

⁵⁷ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — М.: Издательство В. Шевчук, 2013. — С. 266

индивидуальной манеры искусствоведческого текста всецело подчинена научным целям.

Помимо субъективности для искусствоведческого текста крайне важна *описательность*, так как интерпретация произведения искусства возможна только с опорой на его описание. Ханс-Вернер Эромс в «Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation» выделяет модус описания (*Modus der Beschreibung*), как основополагающий в искусствоведческом тексте, помимо модуса описания он говорит о модусе аргументации (*Modus der Argumentation*), свойственном научным текстам в целом, и модусе оценки (*Modus der Bewertung*)⁵⁸. Описания предметов искусства, в частности картин, встречаются, помимо искусствоведческих текстов, также в текстах философских, дидактических, литературных. Зачастую произведение предмета искусства становится предметом повседневной коммуникации. Однако во всех вышеупомянутых случаях это описание служит не для научного обоснования, а используется в общеязыковых целях. В этом заключается такая значимая особенность описательности искусствоведческого текста, как ее подчиненность сугубо научным целям.

Значительная роль в искусствоведческом тексте отводится иллюстрациям, которые могут перемежаться с текстом или располагаться в конце или середине книги. Репродукции необходимы для полноценного восприятия текста как читателем, так и переводчиком. Без опоры на иллюстративный перевод, как правило, невозможен перевод описания произведения искусства, насыщенный элементами повествования и эмоциональной информацией, служащей для передачи личных впечатлений. Между искусствоведческим текстом и иллюстрациями существуют тесные взаимоотношения, ибо концепт произведения искусства материализуется в нем двояко: графическим и вербальным изображением. Искусствоведческий текст является *поликодовым* по своей сути (поликодовость в письменном тексте трактуется в статье И.А. Шиповой как «особенности графического оформления, ... включение рисунков непосредственно

⁵⁸ Hausendorf H., Müller M. Fachsprache der Kunstwissenschaft. — Berlin: Walter de Gruyter, 2016. — S. 455

в текст, особенно если они составляют с ним единое целое»⁵⁹). Данная черта представляется тем более уникальной, что визуализация, во многом, считается прерогативой естественных наук: «So zeichnen sich die Naturwissenschaften durch ein hohes Maß an formalsprachlichen Teilen, an apparatussprachlichen Teilen und durch eine Vielfalt von Visualisierungsmöglichkeiten (Tableaus, Graphiken, bildgebende Verfahren) aus. Im Unterschied dazu weisen die Geisteswissenschaften, deren Gegenstände meist selbst sprachförmig sind, ein hohes Maß an argumentativen Teilen, damit auch an Sprachabhängigkeiten unterhalb der Ebene formalsprachlicher Repräsentationsmöglichkeiten auf»⁶⁰.

Таким образом, многие черты искусствоведческого текста свойственны научным текстам в целом и относятся к «обыденному научному языку» (alltägliche Wissenschaftssprache), о котором писал К. Элих. Однако тексты искусствоведения довольно сильно отличаются от текстов точных и естественных наук, благодаря таким чертам как *интерпретативность*, *описательность*, *субъективность* и *эмоциональность*. Искусствоведческие тексты, как правило, являются *поликодовыми* и содержат иллюстративный материал, с которым соотносится содержание текста. Обоснование специфики искусствоведческого текста лежит в особенностях искусствоведения как науки, его проблематике и методах.

1.5. Стилистический анализ оригинала и перевода искусствоведческих монографий

Говоря о стилистическом анализе оригинального и переводного искусствоведческого текста, сначала необходимо определить место данных текстов в переводческой классификации. Это необходимо для выделения основных особенностей перевода. С точки зрения функциональной стилистики

⁵⁹ Шипова Ирина Алексеевна Функциональная сущность мультикодности как многоуровневого лингвистического знака (на материале немецкоязычного художественного текста) // ИСОМ. 2013. №5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/funktsionalnaya-suschnost-multikodovosti-kak-mnogourovnevo-lingvisticheskogo-znaka-na-materiale-nemetskoyazychnogo> (дата обращения: 16.05.2021).

⁶⁰ Mittelstraß J., Trabant J., Fröhlicher P. Wissenschaftssprache. Ein Plädoyer für Mehrsprachigkeit in der Wissenschaft. — Stuttgart.: J.B. Metzler Verlag, 2016. — S. 26

искусствоведческая монография, наряду с монографиями в других сферах, относится к научным текстам. Однако такая классификация не отражает всех особенностей искусствоведческой монографии, которые могут отразиться на способах перевода таких текстов.

Опираясь на информацию, содержащуюся в тексте, И.С. Алексеева предлагает свою классификацию текстов по степени их переводимости. Она выделяет четыре группы текстов:

1. примарно – когнитивные тексты;
2. примарно – оперативные тексты;
3. примарно – эмоциональные тексты;
4. примарно – эстетические тексты⁶¹.

Согласно классификации Алексеевой, искусствоведческие тексты можно отнести к первой или второй группе переводимости на основе следующих критериев: преобладающая информация (когнитивная, также присутствует эстетическая и экспрессивная информация); источник (как правило, групповой, однако может быть как коллективным, так и индивидуальным); реципиент (как правило, групповой, однако может быть как коллективным, так и индивидуальным). Однако она указывает на то, что доминирующая информация не всегда ярко выражена, и отмечает относительность распределения текстов по группам. И.С. Алексеева выделяет искусствоведческие тексты в отдельную группу, мотивируя это тем, что, несмотря на сходство с музыковедческими текстами, искусствоведческие тексты обладают своей спецификой, отражающейся на переводе.

Так, в искусствоведческих текстах преобладающим типом информации является когнитивная информация, легко поддающаяся переводу. Для когнитивной информации характерны такие способы выражения, как большое число специальных терминов, абсолютное настоящее время, наличие пассивных

⁶¹ Алексеева И. С. Введение в переводоведение: учеб. пособие. — М., СПб.: Филологический факультет СПбГУ, Академия, 2004. — С. 245-248.

конструкций, неличная семантика подлежащего, сложные синтаксические структуры, использующиеся для выражения сложных логических связей. Она отмечает большое количество авторских терминов («авторских неологизмов»), использование которых связано с авторским началом, затрагивающим все уровни текста⁶².

Однако, наряду с когнитивной информацией в искусствоведческих текстах содержится значительная доля эмоциональной информации, которая также подчинена авторскому началу, ее количество и средства выражения зависят от индивидуального авторского стиля. Как правило, она проявляется в эмоционально-оценочной лексике, эмоциональной инверсии и т.д. Искусствоведческому тексту свойственно наличие нетипичной для научных текстов эстетической информации, выражение которой также специфично для каждого отдельного автора.

Несмотря на наличие эмоциональной и эстетической информации в искусствоведческом тексте, И.С. Алексеева утверждает, что данные компоненты не заслоняют собой «ни компонентов когнитивной информации, ни преобладающей в таком тексте субъективно-оценочной тональности при обсуждении произведений искусства»⁶³, что позволяет отнести их к первой группе переводимости: «компоненты, не поддающиеся передаче, здесь встречаются редко, а средства оформления авторского стиля не настолько насыщены, чтобы одно из них каким-то образом помешало передать другое»⁶⁴.

Отмеченная И.С. Алексеевой специфика перевода искусствоведческого текста подкрепляет деление стилистических черт таких текстов на две группы: черты, свойственные научным текстам в целом и черты, свойственные именно искусствоведческому тексту, обуславливающие не только его стилистическую, но и транслатологическую специфику. Классификация И.С. Алексеевой позволяет выявить основные особенности искусствоведческого текста, релевантные для

⁶² Алексеева И. С. Введение в переводоведение: учеб. пособие. — М., СПб.: Филологический факультет СПбГУ, Академия, 2004. — С. 249

⁶³ Там же, стр. 280

⁶⁴ Там же, стр. 280

перевода и, как следствие, для сопоставительного стилистического анализа текстов перевода и оригинала искусствоведческого текста.

Н.К. Гарбовский выделяет два уровня сопоставительного стилистического исследования. «На первом этапе сопоставительно-стилистического исследования должны быть решены сугубо лингвистические задачи — задачи контрастивного описания стилистических ресурсов сравниваемых языков»⁶⁵. На втором уровне, согласно А.В. Федорову, сопоставительная стилистика «должна строиться комплексно как дисциплина одновременно лингвистическая и литературоведческая»⁶⁶. Так, на первом этапе стилистического сравнения рассматриваются стилистические ресурсы лексического и синтаксического уровня, тогда как на втором этапе стилистический анализ выходит на уровень текста и учитывает условия создания текста, что требует «привлечения данных не только данных из сферы поэтики или теории литературы, но и широких историко-литературных сведений»⁶⁷, обширной историко-литературной информации.

Н.К. Гарбовский говорит о сближении стилистики и теории перевода на втором этапе анализа, опираясь на идею Мальблана. Он развивает второй этап сопоставительно-стилистического анализа и говорит о нем как о функционально-стилистическом этапе, поскольку на этом уровне сопоставляются жанры и стили языков. Целью второго этапа сопоставительно-стилистического исследования является «выявление сходств и различий в организации речевых произведений средствами сравниваемых языков на фоне конкретных функциональных задач речевой деятельности, т.е. с учетом целей и сфер общения»⁶⁸. Н.К. Гарбовский определяет объект исследования второго этапа следующим образом: «текст, завершённое речевое произведение, созданное в результате речетворческого процесса в соответствии с определенной целью, прагматической установкой и

⁶⁵ Гарбовский, Н. К. Теория перевода: учебник и практикум для академического бакалавриата — М.: Юрайт, 2016. — С.188

⁶⁶ Федоров А.В. Очерки общей и сопоставительной стилистики. — М.: Высшая школа, 1971. — С. 39

⁶⁷ Гарбовский, Н. К. Теория перевода: учебник и практикум для академического бакалавриата — М.: Юрайт, 2016. — С.188

⁶⁸ Там же, стр. 188

традиционно принятыми нормами, в определенной ситуации общения, части которого объединены между собой разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи»⁶⁹. Н.К. Гарбовский считает, что именно на текстовом уровне проявляются контрастные черты различных стилей и жанров сопоставляемых языков. Он обуславливает необходимость двухэтапного стилистического анализа тем, что целостность системы проявляется во взаимосвязи всех элементов, зависимости свойств системы от их места и функции внутри целого. Переводческую деятельность Н.К. Гарбовский рассматривает именно как целостную деятельность: «Передавая смыслы, заключенные в знаках одной системы, знаками другой и частично трансформируя их, переводчик осуществляет операции, затрагивающие все типы семиотических отношений: семантические, синтаксические.

Опираясь на указанные выше транслатологические особенности искусствоведческих монографий и теорию двух этапов стилистического анализа Н.К. Гарбовского, мы выстраиваем данное исследование. Сначала предполагается кратко рассмотреть основные текстовые особенности монографий, затем перейти к синтаксическому и лексическому уровням, определив, с помощью каких черт на них реализуются коммуникативная и когнитивная функции.

Выводы по главе 1.

В современной стилистике под стилем понимается соответствующий своей функции, актуальному языковому узусу письменной и устной коммуникации способ использования языкового материала. Стили разных эпох могут отличаться, они объективно воплощаются в рамках социальных детерминант с помощью количественно и качественно упорядоченной совокупности языковых средств, то есть, реализуются на основе кодифицированных норм в каждой отдельной сфере коммуникации. Для рассмотрения стилевых особенностей текста необходимо

⁶⁹ Гарбовский, Н. К. Теория перевода: учебник и практикум для академического бакалавриата — М.: Юрайт, 2016. — С. 189

учитывать признаки разных текстовых уровней, время и страну создания текста, индивидуальную манеру автора и текстовую функцию.

Значительная часть стилевых особенностей определяется функцией текста, рассмотрением которой занимается функциональная стилистика. Каждый функциональный стиль обладает своими лингвистическими и экстралингвистическими чертами, подчиненными коммуникативной функции текстов. Основной функцией научных текстов, к которым относится жанр монографии, является обработка, передача и пополнение научных знаний, т.е. коммуникация в научном сообществе.

Несмотря на различия в языке науки, используемом в разных сферах научного познания, языки всех наук обладают сходными чертами: во-первых, научным текстам присуща имперсональность и объективность, во-вторых, в них используются комплексные синтаксические и грамматические структуры, а лексически они характеризуются использованием профессиональной лексики, важнейшей составной частью которой являются термины. Важная особенность научного языка заключается в том, что он формируется на базе нормативного литературного языка. Для описания структур, сходных в языках всех наук, Конрад Элих ввел понятие «alltägliche Wissenschaftssprache». Нормативность и конвенциональность научного стиля находит отражение в запретах, предложенных Х. Вайнрихом: запрет на использование личного местоимения «я», нарративный запрет, запрет на метафоры.

Жанр монографии относится к собственно-научному типу внутри научного стиля. Языковое оформление монографии является стандартизованным, а к ее стилевым особенностям относятся: аналитические конструкции, синтаксическая полнота оформления высказывания, развернутая система связующих элементов, союзов, союзных слов, которые помогают поддерживать логику изложения. На уровне фразеологии для монографии характерно частое употребление клишированных структур. Лексическому оформлению научных текстов свойственны преимущественно именной характер высказывания, насыщенность

терминами всех типов. Для монографии также характерна четкая структура изложения и оформления текста.

Говоря об искусствоведческой монографии, следует отметить, что ее своеобразие рождается на пересечении черт, свойственных научным текстам в целом, и специфических черт, обусловленных как самой сферой искусствovedения, так и временем создания работы и личностью автора. К таким специфическим чертам относятся: использование стилистически окрашенной лексики, словотворчество, экспрессивные средства, проявляющиеся на лексическом и синтаксическом уровнях, яркое проявление индивидуального стиля автора. Их наличие обусловлено свойствами искусствоведческого текста: описательностью, субъективностью, интерпретативностью, поликодовостью, наличием эмоциональной и оценочной информации. Данные особенности в значительной степени определяют стилистическое своеобразие искусствоведческого текста и стратегии его перевода.

И. А. Алексеева относит искусствоведческие тексты к первой или второй группе переводимости, т.е. они переводимы практически полностью. К такому выводу можно прийти на основании следующих черт искусствоведческого текста: преобладающей информацией является когнитивная, также присутствуют нетипичные для научных текстов типы информации: эстетическая и экспрессивная, которые, однако, не заслоняют компоненты когнитивной информации. Количество и средства выражения эмоциональной информации зависят от индивидуального стиля автора и, как правило, проявляются в эмоционально-оценочной лексике, эмоциональной инверсии и т.д. Искусствоведческие тексты содержат большое количество авторских терминов-неологизмов. Важно отметить, что переводе могут предприниматься трансформации, затрагивающие разные уровни текста, однако функция текста оригинала и перевода будет оставаться неизменной.

Глава 2. Сопоставительный анализ стилистических особенностей монографий М. Дворжака и Г. Вёльфлина

2.1. Своеобразие монографий Г. Вёльфлина и М. Дворжака

Искусствоведы Г. Вёльфлин (1864-1945) и М. Дворжак (1874-1921) оказали большое влияние на искусствоведение XX в. Оба ученых жили и работали в одно и то же время, однако Г. Вёльфлин работал в Германии и Швейцарии, а М. Дворжак – в Австрии. В своих ранних работах М. Дворжак вдохновлялся работами Г. Вёльфлина, однако затем отошел от концепции предлагаемого им формального метода.

Г. Вёльфлин в книге «Основные понятия истории искусства» предложил пять категорий формальных пар, на основе которых он анализировал искусство эпохи Возрождения и барокко. Сам ученый считал это пары универсальными, приложимыми к искусству различных эпох. Такой подход, базировавшийся на системности признаков, свойственных любому произведению искусства, принято считать формальным.

В связи с этим Г. Вёльфлин также стал известен, как автор «истории искусства без имен», поскольку, согласно его мнению, произведение искусства представляло собой цельное и самодостаточное явление, в котором личность автора не имеет большого значения. Однако сам Г. Вёльфлин не отрицал важность других методик при изучении искусства. В его понимании «каждый художник находит «оптические» возможности, с которыми он связан. В каждую данную эпоху возможно не всё. Видение имеет свою историю, и изменение этих «оптических слоев» нужно рассматривать как элементарнейшую задачу истории искусств»⁷⁰. Таким образом, Г. Вёльфлина интересовал именно стиль и его изменения, которые являются первейшей задачей в деятельности историка искусств. Именно категория стиля стала главной проблемой в трудах немецкого

⁷⁰ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусства: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М. Изд-во В. Шевчук, 2013. - С. 12

ученого. За исходную точку он выбрал искусство эпохи Возрождения, как «классику», с которой сравнивает барочное искусство.

Венская школа искусствознания была не согласна с методологией Г. Вёльфлина и предложила свою. Одним из представителей Венской школы является М. Дворжак, искусствовед, который известен своим подходом к «истории искусства как к истории духа». Изначально он разделял формальные позиции Вёльфлина, однако в своем главном труде, сборнике статей «История искусства как история духа» (1924), вступил в полемику с Г. Вёльфлином. В статье «Идеализм и натурализм в готической скульптуре и живописи» он пишет: «к числу причин господствующей неуверенности и запутанности в суждениях о произведениях искусства старых периодов принадлежит вера в некие постоянные основные понятия искусства, что основано на предположении, будто при всех изменениях художественных целей и художественного умения, самое понятие произведения искусства может быть рассматриваемо как нечто в принципе постоянное и неизменное. Но ничто не является более ложным и неисторичным, нежели такое допущение»⁷¹. Вместо пар Г. Вёльфлина он вводит и закрепляет понятия «идеализм» и «натурализм». Под первым он подразумевает примат идеального над природой, под вторым – постижение духовного посредством природы. Эти два понятия становятся полюсами, которые могут проявляться как в искусстве конкретной эпохи, так и в творчестве определенного мастера.

М. Дворжака не удовлетворял подход Г. Вёльфлина, в котором рассматривается лишь формальная сторона произведений искусства. Искусство для него было не только решением формальных задач, но в первую очередь, в своих лучших проявлениях, являлось выражением духа. По данной причине его интересуют духовно богатые эпохи, и он отдаёт свое предпочтение не классическому искусству, а искусству маньеризма и барокко. В этом и заключается основное отличие позиций Г. Вёльфлина и М. Дворжака: «подобно тому, как в Вёльфлине жило обостренное чувство классического, воспринятого не в

⁷¹ Дворжак М. История искусства как история духа. — СПб, Академический проект, 2001. — С. 150

традиционно академическом преломлении, а в своей подлинной органичности, так для Дворжака естественным было чувство «антиклассического», сыгравшее большую стимулирующую роль в выработке новой концепции маньеризма»⁷².

Различие во взглядах и подходах, несомненно, отразилось и на формальной стороне работ обоих ученых. Так, в работе Г. Вёльфлина находит отражение его формалистская концепция, ему свойственно активное словотворчество, созданные Г. Вёльфлином термины описывают его формальный подход и используются для классификации произведений искусства в соответствии с пятью формальными парами. В то же время в работах М. Дворжака доля авторских терминов мала, поскольку он не нуждался в создании авторской терминологии, позволяющей систематизировать произведения внутри его концепции.

Сходства рассматриваемых монографий во многом обусловлены эпохой их создания и затрагивают как синтаксический и лексический уровень, так и элементы паратекста. Паратекст – «пограничная зона текста, и его образуют весьма разнородные элементы, одни из которых включаются в состав собственно текста, а другие публикуются отдельно от него»⁷³. К паратексту относятся: имя автора, заголовок и подзаголовок, эпитафия, посвящение, авторские и издательские после- и предисловия, содержание, предметный список и т.д. Функция паратекста заключается в создании плавного перехода непосредственно к тексту произведения. Элементы паратекста могут принадлежать разным авторам, например, авторское предисловие и издательская аннотация, заголовки самой книги и книжной серии.

Говоря о структурных особенностях обеих монографий, следует отметить, что они во многом схожи, так как принадлежат к одному функциональному стилю, приблизительно одной эпохе и языковой культуре. Для обеих монографий характерна четкая структура, к общим элементам которой относятся: содержание,

⁷² Ротенберг Е. И. Послесловие к книге М. Дворжака «История итальянского искусства эпохи Возрождения». Т. 2. — М.: Искусство, 1978. — С. 380

⁷³ Зенкин С. Теория литературы: проблемы и результаты. — М.: Новое литературное обозрение, 2018. — С. 94

предисловие (в случае М. Дворжака речь идет о монографии, составленной из прочитанных ранее лекций, поэтому предисловие написано издателем, в «Основных понятиях истории искусства» предисловие принадлежит самому Г. Вёльфлину), введение, деление на главы с подпунктами. В работе Г. Вёльфлина также содержится заключение, отсутствующее у М. Дворжака по уже названной выше причине, список репродукций. Следует отметить, что уже на уровне оформления содержания во многом прослеживается авторская концепция. Так, в монографии Г. Вёльфлина названия глав образуют четкую систему, пять глав названы антонимическими парами авторских терминов, в каждой из них содержится 2-4 повторяющихся в одинаковой последовательности пункта: *Zeichnung* / рисунок, *Malerei* / живопись, *Plastik* / пластика, *Architektur* / архитектура. Содержание же М. Дворжака менее структурировано, в нем присутствуют скрытые сравнения и отсылки к Библии, о чем будет упомянуто ниже.

При переводе и издании книги на другом языке структура может видоизменяться, поскольку на издателя и переводчика, помимо непосредственной обязанности издать и перевести книгу, возлагается также комментирующая функция, приобретающая особую важность в свете культурных и дискурсивных различий между странами, где создавался оригинал и публикуется перевод. Так, в русском издании монография Г. Вёльфлина была дополнена вступительной статьей советского искусствоведа, критика и редактора Р. Пельше «О факторах развития искусства». Интересно, что статья опирается на материалистические и социалистические позиции К. Маркса и актуализирует труд Г. Вёльфлина в контексте советской направленности конца 20-х – начала 30-х годов. В русском издании к перечню иллюстраций добавился также указатель имен.

Структура монографии М. Дворжака при переводе была также значительно расширена: во-первых, были добавлены комментарии, список таблиц (иллюстраций), таблицы (иллюстрации). Обозначение списка репродукций как «Таблицы», очевидно являющееся устаревшим. Одно из значений слова «таблица»

- «перечень цифровых данных или каких-л. других сведений, расположенных в определенном порядке по графам»⁷⁴.

В целом же, говоря о плоскости текста, необходимо отметить, что при переводе, как правило, увеличивается количество сносок, пояснений и комментариев. Например, латинские афоризмы могут употребляться в немецком тексте без комментария и снабжаться сноской в русском издании, о чем пойдет речь ниже.

Важным структурным элементом искусствоведческого текста являются иллюстрации, о чем подробно говорилось ранее, которые, несомненно, влияют на перевод. Поликодовость искусствоведческого текста представляет собой вызов для переводчика, так как, согласно мнению А. Хеннеке, переводчикам необходимо глубокое понимание «über das Zusammenwirken und die Wechselwirkungen der verschiedenen Codes, da diese in der Regel nicht eine bloße Addition von Bedeutungen erzeugen, sondern bedeutungsverändernd wirken. Darüber hinaus ist die Verkoppelung verschiedener Codes in Texten oft stark kulturspezifisch und damit insbesondere für die zweisprachig vermittelte Kommunikation von größter Bedeutung»⁷⁵. Изображения тесно связаны с искусствоведческим текстом, и обращение к ним необходимо для перевода.

Макроструктурные особенности научного текста в значительной мере конвенциональны, однако даже внутри жесткой структуры может найти отражение индивидуальный авторский почерк. Структура текста играет важную роль при переводе, так как она несет на себе характерные отпечатки авторского стиля и истории создания произведения. Например, как будет рассмотрено ниже в пункте про тропы, уже на уровне содержания автор может использовать средства стилистической выразительности.

⁷⁴ URL: <https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-encycl-term-54521.htm> (дата обращения: 16.05.2021)

⁷⁵ Hennecke A. Multimodale Texte und ihre Bedeutung für die Übersetzungspraxis // Trans-kom: Journal of Translation and Technical Communication Research. 2015. Band 8. №1. S. 202-232

2.2. Стилистическая характеристика синтаксиса

Синтаксические стилистические средства можно разделить на синтаксические выразительные средства и синтаксические стилистические приемы. М.Н. Ельцова понимает под синтаксическими стилистическими средствами «нормативные структуры, выразительность которых определяется контекстом, например типом его композиционно-речевой формы, планом изложения, типом тональности»⁷⁶, а под синтаксическими стилистическими приемами – «синтаксические структуры, которые обладают более определенным, хотя и достаточно абстрактным характером выразительности, например длина предложения, порядок слов в предложении, семантический тип предложения»⁷⁷.

Искусствоведческие тексты, в первую очередь, являются научными текстами несмотря на то, что многие стилистические черты позволяют довольно четко отграничить их от текстов точных наук. Преобладающим типом информации в научном тексте является когнитивная информация, наука обосновывает, аргументирует и создает логические взаимосвязи, что обуславливает наличие в научных текстах комплексных синтаксических конструкций, служащих для обозначения причины, воздействия, следствия, последовательности. Высокая доля когнитивной информации связана со сложными средствами синтаксической когезии, которые неизбежно ведут к увеличению длины предложения за счет осложнения подчинительной и сочинительной связью. Согласно Н.И. Формановской, значение сложного предложения – это «отражение отношений явлений реальной действительности, полученное в результате взаимодействия предикативных единиц на основе всех возможных для данной комбинации структурных связей»⁷⁸. Таким образом, можно говорить о том, что сложность содержания предложения порождает сложность его формы. М.Н. Ельцова относит

⁷⁶ Ельцова М.Н. Стилистика немецкого языка: учеб. пособие – Пермь: Изд-во Перм. гос. техн. ун-та, 2008. — С. 87

⁷⁷ Там же, стр. 87

⁷⁸ Формановская Н.И. Стилистика сложного предложения. — М.: Русский язык, 1978. — С. 9

к длинным предложениям те, количество членов в которых превышает 25. Она говорит о специфическом использовании таких предложений и указывает на их бытование в политической, философской, «специальной научной литературе с усложненным и одновременно дифференцированным содержанием»⁷⁹. Именно к такому специфическому жанру относятся и искусствоведческие монографии, доля длинных предложений со сложными видами связи в которых крайне велика. Так, например, на 13 странице монографии М. Дворжака встречается лишь одно простое предложение: «Die Hauptzier des Baues sollten die Wandgemälde bilden», переведенное как «Венцом убранства капеллы должны были служить ее росписи». Б. Совински отмечает: «Der lange Satz – soweit er nicht, wie bei Kleist, zeitlich und räumlich nahe oder zeitgleiche Einzelgeschehnisse und -gedanken im Nacheinander der syntaktischen Abfolge bündelt – ist vorwiegend für gedankliche Reflexionen geeignet»⁸⁰. Он также указывает, что использование длинных предложений характерно, как правило, для политических, философских и языковедческих текстов, которые объединяют большие объемы информации в одном предложении. Стоит отметить, что такая гипертрофированная длина предложений, которая является свойством искусствоведческих монографий в целом, в особой степени свойственна авторскому стилю Макса Дворжака. Так, у Генриха Вёльфлина так же преобладают длинные предложения сложной структуры, однако, гораздо чаще встречаются и простые предложения.

Расширение (экспансия) синтаксической структуры предложения является одним из важнейших признаков искусствоведческой монографии. Такое расширение может достигаться за счет добавления простых предложений в составе сложного предложения, повторов, позволяющих усилить части высказывания как в смысловом, так и в эмоциональном плане. Номинализация часто используется для усложнения предложений, расширяя при этом состав именных членов предложения за счет «атрибутивных и адвербиальных групп, а также усложнения

⁷⁹ Ельцова М.Н. Стилистика немецкого языка: учеб. пособие – Пермь: Изд-во Перм. гос. техн. ун-та, 2008. — С. 20

⁸⁰ Sowinski B. Deutsche Stilistik. Beobachtungen zur Sprachverwendung und Sprachgestaltung im Deutschen. — Frankfurt am Main.: Fischer-Taschenbuch Verlag, 1978. — S. 81

группы сказуемого за счет именных определений»⁸¹. Экспансия предложений характерна для искусствоведческих монографий в целом и связана, с одной стороны, с необходимостью передачи когнитивной информации, с другой – в значительной доле не характерной для научных текстов эмоциональной информации. В первом случае экспансия, как правило, реализуется за счет использования придаточных предложений и номинализаций, во втором – эмфатических конструкций и повторов, а также однородных членов предложения.

Синтаксический анализ текста оригинала и перевода необходим для создания представления об индивидуальной манере автора и свойств текста. При переводе слепое следование структуре оригинальных предложений может привести к искажению смысла исходного предложения или его восприятия, а также к его расхождению с языковой нормой. Стоит отметить, что зачастую трансформации на лексическом уровне текста влекут за собой синтаксические трансформации, и наоборот. Таким образом, передача синтаксических конструкций тесно связана с лексическим межъязыковым соответствием.

2.2.1. Сложноподчиненные предложения

Широкое использование комплексных синтаксических структур в искусствоведческой монографии продиктовано необходимостью выражения комплексных логико-смысловых связей, а также, в более редких случаях, эмоционально-оценочной нагрузкой текста. Следует отметить, что среди сложных предложений в искусствоведческом тексте преобладают предложения с подчинительной связью, тогда как сочинительная используется пренебрежимо мало.

Для выражения различных видов логических связей используются разные типы придаточных предложений, зачастую объединяемых в сложные конструкции – Satzperioden, предложения-периоды, в которых используется как

⁸¹ Ельцова М.Н. Стилистика немецкого языка: учеб. пособие – Пермь: Изд-во Перм. гос. техн. ун-та, 2008. — С. 24

подчинительная, так и сочинительная связь. Одним из типов предложений – периодов являются *Schachtelsätze*, или длинные периоды, сложные предложения с несколькими придаточными. При переводе немецкого искусствоведческого текста переводчику приходится иметь дело с длинными комплексными предложениями, структуру которых не всегда получается передать на русский язык или передача которых в упрощенном виде не всегда оправдана.

В качестве примера рассмотрим предложение из введения к монографии М. Дворжака:

«Diese Vorlesungen behandeln Geschichte der italienischen Kunst von Giotto bis zum Tode Michelangelos, also jene zweihundertfünfzig Jahre der italienischen Kunstentwicklung, die solange als Höhepunkt der ganzen nachantiken Entwicklung galten, - als ein Höhepunkt, dem nur ein Abstieg der Linie, ein Verfall, folgen konnte»⁸².

«Настоящие лекции посвящены истории итальянского искусства в период, простирающийся от Джотто до смерти Микеланджело. Таким образом, речь идет о двухстах пятидесяти годах художественного развития в Италии, столь длительное время считавшихся той высшей ступенью всей послеантичной эволюции, на смену которой могло прийти лишь движение по нисходящей линии, лишь упадок»⁸³.

На этом примере можно заметить упрощение синтаксической конструкции при переводе. Немецкое предложение осложнено приложением, вводящимся частицей *also*, тогда как в переводе приложение исходного немецкого текста легло в основу следующего предложения, благодаря чему одно немецкое предложение на русский язык было переведено с использованием двух отдельных предложений, что позволило упростить исходную синтаксическую структуру. Немецкие предложения в этом случае соединяются вводной фразой «таким образом», характерной для научного стиля речи и вводящей пояснительные либо резюмирующие текстовые фрагменты. Предложение оригинального немецкого текста также более эмоционально за счет повторов (*Höhepunkt*), которые являются

⁸² Dvoržak M. Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Das 14. und 15. Jahrhundert. — München: R. Piper & Co. Verlag, 1927 —.S. 3

⁸³ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения XIV и XV века. — М.: Искусство, 1978. — С. 7

чертой, свойственной литературной речи. В переводе этот повтор опущен, тогда как смысловой повтор, образованный синтаксическими синонимами (*ein Abstieg der Linie, ein Verfall*), сохранен. Можно говорить об упрощении синтаксической структуры при переводе, что делает текст оригинала менее эмоциональным и более научным.

Наиболее распространенным типом придаточных предложений являются атрибутивные придаточные предложения (*Relativsätze, Attributsätze*). Согласно определению Г.А. Баемой, «Aufgabe der Attribute ist es, die Inhalte der substantivischen Satzglieder, die sie begleiten, näher zu erläutern»⁸⁴. Эта функция атрибутов и атрибутивных придаточных делает их незаменимыми в искусствоведческом тексте, одним из основных свойств которого является **описательность**. Аtribuтивные придаточные могут быть относительными и союзными предложениями. В первом случае они присоединяются с помощью относительного местоимения, во втором – с помощью союзов *dass* и *ob*.⁸⁵ Все эти способы присоединения присутствуют в искусствоведческом тексте, рассмотрим варианты перевода некоторых из них.

Аtribuтивные предложения, вводящиеся относительными местоимениями, как правило, переводятся с помощью причастных оборотов:

«Wir sind in einer Periode, *die* einen Höhepunkt in der Entwicklung des gotischen Stils bedeutet...»⁸⁶

«Мы рассматриваем сейчас период, *представлявший* собою высшую ступень в развитии готического стиля...»

Такой подход делает текст более сжатым и динамичным, причастия, являясь глагольными формами, позволяют усилить нарратив и приближают искусствоведческий текст к художественному повествованию. Данный способ

⁸⁴ Баева Г.А. Синтаксис современного немецкого языка в комментариях и упражнениях: учеб. пособие. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. Ун-та, 2001. — С. 129

⁸⁵ Там же, стр. 136

⁸⁶ Dvoržak M. Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Das 14. und 15. Jahrhundert. — München: R. Piper & Co. Verlag, 1927 — S. 13

перевода оправдан также большим количеством возможных форм причастий в русском языке по сравнению с немецким, в котором активное причастие возможно только в настоящем времени, а пассивное – только в прошедшем. Таким образом, замена атрибутивного придаточного эквивалентным по смыслу причастным оборотом является в высшей степени оправданной.

Однако в тех случаях, когда относительное местоимение не является субъектом придаточного предложения, и в русском переводе сказуемое обладает предложным управлением, использование причастного оборота при переводе исключается и переводчик использует союз «который»:

«...in einer prächtigen, dramatisch belebten Gruppe, *die* wir allerdings aus dem unübersichtlichen Gewirr der Figuren erst mühsam heraussuchen müssen»⁸⁷.

«...великолепную, полную драматизма группу, *в которой*, однако, нам приходится с трудом выискивать Христа в необозримом хаосе фигур»⁸⁸.

Аналогичные примеры можно привести из монографии Генриха Вёльфлина, так, в следующем фрагменте используется атрибутивное придаточное, вводимое относительным местоимением в именительном падеже:

«...der auffallendste Typus eines Gelehrten, der über die Gründe der Stilbildung methodisch nachgedacht und in der Arbeit am vollkommen beherrschten Material die begrifflichen Werkzeuge beständig zu verfeinern versucht hat»⁸⁹.

Переведена данная конструкция была с помощью причастного оборота:

«... является самым замечательным типом ученого, методически размышлявшего об основах образования стиля и в работе над вполне осиленным фактическим материалом постоянно стремился к уточнению логических приемов»⁹⁰.

⁸⁷ Там же, стр. 15

⁸⁸ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения XIV и XV века. — М.: Искусство, 1978. — С. 15

⁸⁹ Wölfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. - München: Hugo Bruckmann Verlag, 1921. — S. 8

⁹⁰ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: Издательство В. Шевчук, 2013. — С. 31

При этом внутренняя структура придаточного предложения осложняется однородными сказуемыми в тексте оригинала и однородными причастиями в переводе на русский язык, что делает данный фрагмент довольно сложным для восприятия.

В качестве примера перевода относительного предложения, в котором относительное местоимение стоит в косвенном падеже приведем следующий фрагмент предложения:

«...die Begriffe, mit denen diese Tatsachen für die geschichtliche Erkenntnis verarbeitet werden solle...»⁹¹

«...понятия, при помощи которых эти новые факты должны быть переработаны...»⁹².

Здесь относительное местоимение вводится с помощью предлога «mit», переведенного на русский язык «с помощью», то есть, с сохранением предложного управления. Перевод с помощью причастного оборота здесь также не представляется возможным.

В целом широкое использование атрибутивных придаточных в тексте оригинала ведет к использованию в тексте перевода большого количества причастных оборотов, которые не характерны для исходного немецкого текста.

Наряду с атрибутивными предложениями в искусствоведческих текстах широко используются предложения с причинными союзами *denn*, *weil*, однако следует отметить, что каузальные придаточные встречаются в искусствоведческом тексте значительно реже, чем в текстах точных и естественных наук. Например:

«Wir können unsere Betrachtung mit diesen Gemälden beginnen, *denn* wenn sie auch nicht das älteste Denkmal der neuen, zur Renaissance hinüberleitenden italienischen Kunst waren...»⁹³

⁹¹ Wölfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. - München: Hugo Bruckmann Verlag, 1921. — S.8

⁹² Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: Издательство В. Шевчук, 2013. — С. 30

⁹³ Dvoržak M. Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Das 14. und 15. Jahrhundert. — München: R. Piper & Co. Verlag, 1927 — S. 13

«Мы вправе начать наше изложение этими росписями, *ибо* хотя они и не являются древнейшими памятниками нового итальянского искусства...»⁹⁴.

Интересно сохранение причинной связи с наличием мощной стилистической окраски на лексико-синтаксическом уровне, создающейся за счет использования союза «*ибо*». Такой прием позволяет компенсировать некоторое упрощение исходного текста, которое переводчик допускает при переносе смыслов на русский язык и придает тексту архаичную и более литературную окраску. Использование данного союза, в последнее время реже употребляемого в научном тексте, можно связать со временем создания перевода, тем не менее, для восприятия современным человеком такие предложения являются стилистически окрашенными. Начало предложения с союза «*ибо*» усиливает нарративный эффект «сказа» в переводе, который отсутствует в исходном немецком предложении:

«*Denn schließlich sind doch gerade die Gedanken die überzeugenden, die in der allgemeinen Richtung liegen*»⁹⁵

«*Ибо* убедительны, в конечном итоге, как раз те мысли, которые соответствуют общему направлению»⁹⁶.

Таким образом, сложноподчиненные предложения крайне частотны в искусствоведческом тексте. С таким свойством как описательность связано наличие большого количества атрибутивных предложений, переводимых на русский язык, как правило, с помощью причастных оборотов, по причине чего количество атрибутивных предложений в оригинальном немецком тексте превышает их количество в переводном русском тексте. Такой способ перевода можно связать с большим количеством форм причастий в русском языке по сравнению с немецким. Каузальные предложения, в отличие от текстов других

⁹⁴ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения XIV и XV века. — М.: Искусство, 1978. — С. 13

⁹⁵ Wölfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. - München: Hugo Bruckmann Verlag, 1921. — S. 9

⁹⁶ Wölfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. - München: Hugo Bruckmann Verlag, 1921. — S. 31

наук, основывающихся на доказательности и причинной взаимосвязи, представлены значительно реже.

2.2.2. Однородные члены предложения

Одним из средств синтаксической экспансии предложения являются однородные члены, которые не только позволяют расширить когнитивную составляющую текста, но и усиливают его выразительность за счет придания тексту более четкого ритмического рисунка. Однородные члены предложения, зачастую реализуемые рядом контекстуальных синонимов, связаны также и с таким свойством искусствоведческого текста, как описательность.

Ниже проиллюстрирован классический пример использования однородных дополнений, осложненных разной частеречной принадлежностью, представленных причастием, комплексным словосочетанием, состоящим из причастий, наречий и существительного, существительного с предлогом.

«In der Arenakapelle tritt uns aber seine Kunst *voll ausgebildet, in glänzenden und relativ gut erhaltenen Schöpfungen, in wunderbarer Klarheit entgegen*, der Beginn einer neuen Epoche in der Auffassung der künstlerischen Probleme bei den europäischen Völkern»⁹⁷.

«Но в капелле дель Арена нашему взору предстает *совершенно зрелое искусство Джотто в блистательных и относительно хорошо сохранившихся произведениях, с удивительной ясностью повествующих* о наступлении новой эпохи в понимании европейскими народами художественных проблем»⁹⁸.

Переводчик меняет характер синтаксической связи, передавая смысл последнего дополнения с помощью придаточного оборота, подчиненного существительному из второго из однородных дополнений. Первое же из дополнений, относящихся к сказуемому, переводчик переводит с помощью прилагательного, подчиненного подлежащему. Такие синтаксические

⁹⁷ Dvořák M. Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Das 14. und 15. Jahrhundert. — München: R. Piper & Co. Verlag, 1927 — S. 13

⁹⁸ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения XIV и XV века. — М.: Искусство, 1978. — С. 13

трансформации объясняются склонностью немецкого языка к образованию новых частей речи, тогда как в русском языке дословный перевод преступил бы литературную норму.

Следующий пример наглядно демонстрирует, как ряды однородных сказуемых усиливают событийную протяженность предложения, влияя на его ритмический рисунок. Данное предложение осложнено как сочинительной, так и подчинительной связью:

«Auch dort, wo sie auf festem Boden oder auf einem Postament stehen, erheben sie sich auf den Fußspitzen, stehen „in punto dei piedi“, andere schweben frei in dem unbegrenzten Raum und wiederum andere schreiten oder stehen, ohne zu lasten, auf schmalen Bodenstreifen oder auf den scharfen Einrahmungen der Bilder.»⁹⁹

«Даже в тех случаях, когда они стоят на твердой почве или на пьедестале, одни из них приподнимаются на цыпочках, стоят in punto dei piedi, другие свободно парят в безграничном пространстве, третьи же в свою очередь передвигаются или стоят, не обнаруживая при этом всей тяжести своего тела, на узкой полоске земли или на острой грани обрамления картин.»¹⁰⁰

Самый распространенный тип однородных членов – однородные определения, частотность которых связана со значительной долей оценочной и эмоциональной информации в искусствоведческом тексте. Зачастую они не представляют трудности при переводе и передаются аналогичными по смыслу определениями на русском языке, вероятные трудности могут возникнуть уже на лексическом, но не на структурно-синтаксическом уровне. Например: «große und umwälzende Neuerungen» («великие и решающие нововведения»), «in einer prächtigen, dramatisch belebten Gruppe» («великолепную, полную драматизма группу»), «unabhängig von einem einheitlichen, wirklichen oder supponierten, Beobachtungspunkt» («единой — реальной или воображаемой — точки

⁹⁹ Dvoržak M. Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Das 14. und 15. Jahrhundert. — München: R. Piper & Co. Verlag, 1927 — S. 16

¹⁰⁰ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения XIV и XV века. — М.: Искусство, 1978. — С. 16

наблюдения), «spontan und unabhängig» («спонтанно и независимо друг от друга») и т.д.

Частотность однородных членов предложения связана с эстетической функцией искусствоведческого текста, необходимостью передать личные впечатления автора от произведения искусства, и в значительной мере приближают научный искусствоведческий текст к художественному. Наиболее распространенными являются однородные определения, что обусловлено высокой степенью описательности искусствоведческого текста.

2.2.3. Эмфатические конструкции

Современные научные тексты, как правило, глубоко конвенциональны, язык гуманитарных наук за последние десятилетия стал сдержаннее. Однако, несмотря на это, в искусствоведческих текстах зачастую сохраняется эмоциональная и личностная составляющая, которая в начале XX в. еще в значительной степени определяла форму выражения. Одним из способов передачи эмоциональной информации на синтаксическом уровне являются эмфатические конструкции и инверсии, позволяющие выделить один или несколько элементов предложения или выразить отношение автора к тому или иному вопросу. Важно подчеркнуть, что именно на синтаксическом уровне проявляется значительная доля эмоциональной информации, поскольку нормы научного стиля речи существенно ограничивают использование эмоционально окрашенной лексики, например, междометий и сниженной лексики.

Для эмфатического выделения на синтаксическом уровне используется, как правило, изменение порядка слов в предложении. В приведенном примере для эмоционального выделения используется формальный субъект «es», стоящий на первом месте в предложении. На русский язык эмфатическая конструкция передается уже на лексическом уровне с помощью частицы «именно»:

«*Es war eine Erfindung der Griechen, der malerischen Darstellung der Außenwelt als grundsätzliche Norm den natürlichen Zusammenhang der Dinge zugrunde zu legen...*»¹⁰¹

«*Именно это и было достижением греков, положивших в основу живописного изображения материального мира естественную связь вещей в качестве принципиальной нормы...*»¹⁰²

Для немецкого языка, в отличие от русского, характерен фиксированный порядок слов, вынесение членов предложения в начало предложения создает, таким образом, как смысловые, так и эмоциональные акценты. В русском языке со свободным порядком слов такое вынесение не несет эмоциональной нагрузки, что при прямой передаче синтаксического строя делает текст перевода менее эмоционально окрашенным по сравнению с текстом оригинала. Так, в следующем примере вынесенное в начале предложения прямое дополнение является эмоционально окрашенным, что подчеркивается на лексическом уровне использованием определений. В русском переводе дополнение в начале предложения не несет стилистической окраски, которая со значительными потерями передается на лексическом уровне. Необходимо также отметить постановку определения, выраженного именем собственным в родительном падеже, перед определяемым существительным, что характерно для возвышенного стиля, использование которого стилистически окрашено в научном тексте. Данная структура при переводе на русский язык была опущена, а имя собственное использовано после определяемого слова. Сравним:

«*Burckhardts geistvolles Wort, daß ohne Giotto Jan Steen anders und wahrscheinlich geringer wäre, könnte man auf die ganze moderne Malerei ausdehnen.*»¹⁰³

¹⁰¹ Dvoržak M. Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Das 14. und 15. Jahrhundert. — München: R. Piper & Co. Verlag, 1927 — S. 15-17

¹⁰² Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения XIV и XV века. — М.: Искусство, 1978. — С. 16

¹⁰³ Dvoržak M. Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Das 14. und 15. Jahrhundert. — München: R. Piper & Co. Verlag, 1927 — S. 17

«Проницательное замечание Буркхардта о том, что без Джотто Ян Стен был бы иным и, по всей вероятности, менее значительным, можно было бы распространить на всю новую живопись.»¹⁰⁴

Субъектное предложение в немецком языке при переводе также может приобрести стилистическую окраску:

«Was zunächst ins Auge fällt, wenn wir die Kapelle betreten, ist die große Einfachheit des Baues und des Raumes.»¹⁰⁵

«Величайшая простота здания и заключенного в нем пространства — вот то, что прежде всего бросается в глаза.»¹⁰⁶

При переводе изменяется тема-рематическое членение внутри предложения, эмоциональность подчеркивается также на уровне пунктуации.

Эмфатическим приемом является также использование предложений, усиленных с помощью наречия «wie» и прилагательного, переданных на русский язык с помощью «как» и «насколько»:

«Der entblößte Arm jener musizierenden Dame bei Terborch — wie fein ist er empfunden in Gelenk und Bewegung, und wie viel schwerer wirkt die Form bei Metsu...»¹⁰⁷

«Посмотрите на обнаженную руку музицирующей дамы у Терборха: как тонко почувствованы ее изгиб и движение, и насколько тяжеловеснее кажется форма Метсю...»¹⁰⁸

В данном примере переводчиком было также введено побудительное предложение, усиливающее коммуникативную функцию предложения.

Таким образом, искусствоведческий текст пронизан эмфатическими конструкциями, некоторые из которых мы рассмотрели в данной работе.

¹⁰⁴ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения XIV и XV века. — М.: Искусство, 1978. — С. 17

¹⁰⁵ Dvoržak M. Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Das 14. und 15. Jahrhundert. — München: R. Piper & Co. Verlag, 1927 — S. 13

¹⁰⁶ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения XIV и XV века. — М.: Искусство, 1978. — С. 13

¹⁰⁷ Wölfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. - München: Hugo Bruckmann Verlag, 1921. — S. 20

¹⁰⁸ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — М.: Издательство В. Шевчук, 2013. — С. 6

Эмфатические конструкции позволяют автору выразить свою позицию, вступить в диалог с читателем и придать тексту большую художественную выразительность. Зачастую, эмоциональность и стилистическая маркированность предложения усиливаются при переводе при помощи синтаксической трансформации. Однако, самым мощным средством выражения эмоциональной и оценочной информации являются восклицательные предложения, которые будут рассмотрены ниже.

2.2.4. Восклицательные предложения

Наряду с эмфатическими синтаксическими конструкциями еще одним средством выражения эмоциональной информации на синтаксическом уровне являются восклицательные предложения. С формальной точки зрения они ближе всего к повествовательным, однако отличаются от них усиленной эмоциональностью. Бернхард Совински указывает на ограниченность коммуникативных сфер, в которых возможно использование восклицательных предложений. К важнейшим из тех, в которых используются восклицательные предложения, он причисляет разговор, обращение, личное письмо, роман в письмах, лирику и подчеркивает, что они практически не используются в языке официальной коммуникации, науки и техники.¹⁰⁹

Следует отметить, что, тем не менее, восклицательные предложения встречаются в искусствоведческом тексте, их количество и использование в значительной степени варьируется в зависимости от эпохи, когда был написан текст и индивидуального стиля автора. В монографиях М. Дворжака и Г. Вёльфлина доля восклицательных предложений мала (37 восклицательных предложений в монографии Г. Вёльфлина и 30 в монографии М. Дворжака). Однако, с учетом того, что использование восклицательных предложений не характерно для научного дискурса, стремящегося к объективности¹¹⁰ (можно даже говорить о «неосознанном» запрете на восклицания в научном тексте, который

¹⁰⁹ Sowinski B. Deutsche Stilistik. Beobachtungen zur Sprachverwendung und Sprachgestaltung im Deutschen. — Frankfurt am Main.: Fischer-Taschenbuch Verlag, 1978. — S. 92

¹¹⁰ Ammon U: Ist Deutsch noch internationale Wissenschaftssprache? Englisch auch für die Lehre an den deutschsprachigen Hochschulen. de Gruyter, Berlin u. a. 1998. — S. 315

действует наряду с запретами на выражение авторского «я», на повествование и метафоричность¹¹¹), даже при малом количестве восклицательные предложения являются значимым стилистическим средством и способом выражения авторского «я». На сегодняшний день использование восклицательных предложений даже в текстах гуманитарных наук нежелательно. В восклицательных предложениях полностью отсутствует когнитивная составляющая, они несут оценочно-эмоциональную окраску. Рассмотрим примеры восклицательных предложений из монографии Г. Вёльфлина:

«*Was* bedeuten daneben einzelne auseinandergehende Richtungen der Vergangenheit!»¹¹²

«*Как незначительны* наряду с этим отдельные расхождения, наблюдающиеся в прошлом!»¹¹³

В данном случае восклицательное предложение содержит в себе W-Phrase (начинается со слова, которое может также использоваться и как вопросительное в вопросительном предложении, и начинается с *w-*), которая приближает восклицательное предложение к вопросительным.¹¹⁴ На русский язык данная семантика передана с помощью усилительной частицы «как». Приведенное в качестве второго примера предложение является частью обширного сложного предложения. Его последняя часть также содержит W-Phrase, однако в данном случае она переведена с помощью эмоционально окрашенной частицы «что»:

«... *allein was* wären diese Lichter und Dunkelheiten ohne die königlich sichere Führung, die in der Hand der Linie liegt!»¹¹⁵

«... *однако, что значила бы* эта светотень, не подчиняйся она царственно уверенному руководству линии!»¹¹⁶

¹¹¹ Ammon U. Die Stellung der deutschen Sprache in der Welt. — Berlin.: De Gruyter, 2015. — S. 205-206

¹¹² Wölfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. - München: Hugo Bruckmann Verlag, 1921. — S.10

¹¹³ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: Издательство В. Шевчук, 2013. — С. 32

¹¹⁴ Duden. Die Grammatik. Band 4. — Mannheim, Wien, Zürich.: Dudenverlag, 2009. — S. 891

¹¹⁵ Wölfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. - München: Hugo Bruckmann Verlag, 1921. — S. 21

¹¹⁶ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: Издательство В. Шевчук, 2013. — С. 22

Одним из подвидов восклицательных предложений, используемых в искусствоведческом тексте, являются восклицательные предложения с побуждением:

«*Lassen wir holländische Art durch den Gegensatz flämischer Kunst deutlich werden!*»¹¹⁷

Побудительные предложения нехарактерны для объективного и безэмоционального научного текста, который призван информировать и убеждать не формой, а содержанием. Данный пример также не является побудительным предложением в полном смысле этого слова, поскольку он не побуждает читателя к действию, а предваряет рассуждения автора, структурируя текст и упрощая его восприятие.

2.2.5. Вопросительные предложения

Научные работы в большинстве своем призваны отвечать на поставленные ранее вопросы, поэтому вопросительные предложения для научных текстов, как правило, носящих констатирующий и доказательный характер, не свойственны. В том случае, когда необходимо задать вопрос, он с большой долей вероятности структурно будет выражен повествовательным предложением. Использование такого средства выразительности как риторический вопрос в современной науке, скорее, порицается, что связано с объективностью и стандартизованностью научных текстов, в которых недопустимо наличие эмоциональной информации. Однако, в искусствоведческом тексте использование риторических вопросов допустимо, пусть и с ограничениями. Так, в монографии М. Дворжака насчитывается 23 вопросительных предложения, а в монографии Г. Вёльфлина – 41, все эти вопросы являются риторическими и являются важным средством стилистической выразительности.

Риторический вопрос является одной из форм монологического вопроса наряду с *Ich-Frage* (вопросом, который автор задает сам себе). В обоих случаях

¹¹⁷ Wölfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. - München: Hugo Bruckmann Verlag, 1921. — S. 6

задающий вопрос не ожидает на него ответа от собеседника, и в некоторых случаях может ответить на него сам. Риторический вопрос часто используется для создания особого напряжения, придания тексту динамики, а также для акцентирования той или иной проблемы.¹¹⁸ Некоторые вопросительные структуры в искусствоведческом тексте можно отнести к эристическим, они носят оттенок спора с читателем, усиливая эмоциональность текста.

В данном примере представлен ряд риторических вопросов, которые используются для придания тексту динамики и эмоционального выражения позиции автора:

«Ist denn nicht alles Erscheinung? und was soll es für einen Sinn haben, von einer Darstellung der Dinge, wie sie sind, sprechen zu wollen?»¹¹⁹

«Не есть ли все явление? И что, вообще, за смысл говорить об изображении вещей, как они есть?»¹²⁰

Риторические вопросы могут также помогать в структурировании текста. Согласно Бернхарду Совински¹²¹, с эксплоративной функцией вопроса зачастую связана функция агитирования, поскольку, спрашивая о чем-либо, мы можем ускорять наступление события. Напряженность ожидания получения информации при этом связывается с напряженностью ожидания действия. Этот принцип может реализоваться не только в устной, но и в письменной речи. Используя риторический вопрос для структурирования изложения, автор предваряет тему дальнейшего рассуждения, которое последует за вопросом. Таким образом, за риторическим вопросом следует действие со стороны автора, а именно, ответ на поставленный вопрос:

¹¹⁸ Sowinski B. Deutsche Stilistik. Beobachtungen zur Sprachverwendung und Sprachgestaltung im Deutschen. — Frankfurt am Main.: Fischer-Taschenbuch Verlag, 1978. — S. 96

¹¹⁹ Wölfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. - München: Hugo Bruckmann Verlag, 1921. — S. 23

¹²⁰ Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: Издательство В. Шевчук, 2013. — С. 19

¹²¹ Sowinski B. Deutsche Stilistik. Beobachtungen zur Sprachverwendung und Sprachgestaltung im Deutschen. — Frankfurt am Main.: Fischer-Taschenbuch Verlag, 1978. — S. 95

«Die eigentlich interessante Frage ist nun diese: Wie verhält sich geschichtlich der malerische Darstellungsstil zu diesem Malerischen des Motivs?»¹²²

«Весьма интересен, в связи с этим вопрос: в каком историческом отношении стоят друг к другу живописный стиль изображения и затрагиваемая здесь живописность мотива?»¹²³

Смена типа предложения в таком случае привлекает внимание читателя и создает акцент на последующем рассуждении автора. Следует учитывать, что искусствоведческие монографии являются объемными текстами с высокой плотностью информации, которые, тем не менее, требуют от читателя вовлеченности в диалог с автором, сотворчества. В таком случае применение риторических вопросов оправдано их функцией в тексте, и их необходимо сохранять при переводе, что и было сделано переводчиком обеих монографий. Е. Шендельс указывает на мощную стилистическую окраску риторических вопросов и говорит об их использовании преимущественно в устной речи. Используя риторические вопросы, автор «kommentiert, unterhält sich im Plauderton mit seinem Leser, hilft ihm, die richtige Stellung einzunehmen; damit erreicht er intime Ungezwungenheit...»¹²⁴.

Особый интерес представляют фрагменты текста с несколькими риторическими вопросами, следующими друг за другом, как, например, в следующем примере:

«Wie aber? wenn auch diese Begriffe der untern Schicht auf eine bestimmte Schönheit zielen, kommen wir dann nicht auf den Anfang zurück, wo der Stil als unmittelbarer Temperamentsausdruck gefaßt worden war, sei es des Temperaments einer Zeit oder des Temperaments eines Volkes oder eines Individuums? Und das Neue wäre nur dieses, daß der Schnitt weiter unten gemacht worden ist, die Phänomene gewissermaßen auf einen größeren, gemeinsamen Nenner gebracht sind?»¹²⁵

¹²² Wölfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. - München: Hugo Bruckmann Verlag, 1921. — S. 29

¹²³ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: Издательство В. Шевчук, 2013. — С. 32

¹²⁴ Riesel E., Schendels E. Deutsche Stilistik — М.: Высшая школа, 1975. — С. 160

¹²⁵ Wölfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. - München: Hugo Bruckmann Verlag, 1921. — S. 56

В данном фрагменте вопросы практически полностью утрачивают свою прямую функцию и лишь служат обрамлением для авторского рассуждения, а не просто вводят его.

Риторические вопросы нехарактерны для научного текста в целом, однако в искусствоведческом тексте они придают тексту большую выразительность, удерживают внимание читателя, структурируют текст, вводя тематический блок авторского рассуждения.

2.3. Лексические особенности искусствоведческих монографий и их передача на русский язык

Согласно В.П. Даниленко, научная проза является лексикоцентричной.¹²⁶ В ней можно выделить три основных пласта лексики: нетерминологическая лексика (неспециальная), общенаучная лексика и терминологическая лексика. Основным пластом лексики, характерным для научного стиля речи в целом, являются термины и научные фразеологические обороты, а также заимствованная лексика. Данные специальные предметные обозначения являются функционально окрашенными, а их использование обусловлено функциональными особенностями научного стиля речи.

Искусствоведческим текстам, однако, свойственны черты, не вписывающиеся в ряд общенаучных. Так, многие лексемы носят стилистическую и эмоциональную окраску. Лексике искусствоведческих текстов наряду с развитой терминологией присущи следующие особенности: широкое использование имен собственных и топонимов; субстантивация различных частей речи, которая зачастую является окказиональной; заимствование понятий и, как следствие, лексических единиц из других научных сфер; использование стилистически окрашенной лексики, широкое использование атрибутов, выраженных именами

¹²⁶ Русская терминология: опыт лингвистического описания / В.П. Даниленко. – М.: Наука, 1977. — С. 105

прилагательными и причастиями, значительное количество заимствованной лексики.

Особую группу лексики представляют имена собственные и топонимы, которые не вошли в корпус примеров и не рассматриваются в представленной работе в связи с ограниченным объемом исследования.

2.3.1. Термины

Терминология составляет лексическое ядро любого научного текста. Ее наличие объединяет искусствоведческие тексты с текстами других наук, несмотря на все своеобразие искусствоведческой терминологии.

Согласно определению Н.А. Баскакова термином называется «точно соответствующее обозначаемому понятию устойчивое, моносемичное, т.е. однозначное по своему значению и соотнесенное с другими терминами внутри данной терминологии слово или словосочетание»¹²⁷.

Важнейший аспект значения понятия «термин» упоминается в словаре лингвистических терминов под редакцией В.Н. Ярцевой: термин обязательно относится к специальной области знания или деятельности. Он также может входить в общую лексическую систему языка, но лишь через посредство конкретной терминологии. Термину, как и языку науки в целом, свойственна стилистическая нейтральность.¹²⁸ Многие авторы в качестве основополагающего свойства термина называют его системность: «он существует лишь в системе терминов, т.е. наряду с другими терминами, с которыми он связан определенными отношениями»¹²⁹.

К свойствам термина также относят следующие: соответствие нормам языка, краткость (лексическая и формальная), деривационная способность, инвариантность, мотивированность. Среди прагматических требований следует

¹²⁷ Баскаков, Н.А. Современное состояние терминологии: учеб. пособие. — М.: Дело, 2006. — С. 57

¹²⁸ Языкознание. Большой энциклопедический словарь. / Под ред. Ярцевой В.Н. — М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. — С. 508

¹²⁹ Лейчик В.М. Терминоведение: предмет, методы, структура. — М.: ЛКИ, 2007. — С. 18

отметить: внедренность, интернациональность, современность, благозвучность, эзотеричность. Т. Шиппан отмечает, что термины тяготеют к стилистической нейтральности, отсутствию коннотаций.¹³⁰ Однако, в действительности, термин может не обладать вышеперечисленными свойствами, что отчасти зависит от особенностей научной сферы, в которой он функционирует.

Термины в сфере искусствоведения представляют собой довольно неоднородную систему. Многие из них имеют синонимы и варианты, а также могут носить стилистическую окраску, что недопустимо в идеальных условиях. Особый интерес представляет авторская терминология, вводимая автором для подкрепления его концепции. Все эти особенности связаны с такими чертами искусствоведческих монографий, как субъективность, описательность, проявление индивидуальной манеры автора и заимствования из других наук, и представляют особую сложность при переводе. С одной стороны, в современном терминоведении считается, что терминология должна быть унифицированной и для каждого термина в языке перевода необходимо использовать однозначное соответствие, с другой стороны, глубокая персональность искусствоведческого текста позволяет переводчику более свободно действовать при переводе с целью сохранения особенностей оригинала.

Выводы о терминологичности тех или иных лексических единиц, входящих в искусствоведческую монографию, можно сделать на основании системности термина. На основе корпуса примеров можно выделить несколько семантических полей, к которым относятся термины в сфере искусствоведения.

1. Обозначения периодов, стилей, направлений, течений, школ (напр. Barock / барокко, Renaissance / Возрождение, gotisch / готический, nazarenisch / назарейский и т.д.)

2. Обозначения жанров (напр. Landschaft / пейзаж, Stilleben / натюрморт, Bildnis / портрет, Genremalerei / жанровая живопись и т.д.)

¹³⁰ Schippan Th. Lexikologie der deutschen Gegenwartssprache. — Tübingen: Niemeyer, 1992. — S. 231

3. Обозначения инструментария художника (напр. Pinsel / кисть, Feder / перо, Staffelei / мольберт и т.д.)

4. Обозначения техник изобразительного искусства (напр. Malerei / живопись, Zeichnung / рисунок, Kupferstich / гравюра и т.д.)

5. Термины, описывающие художественное полотно (напр. Licht / свет, освещенность, Kolorit / колорит и т.д.)

6. Термины, описывающие человеческую натуру (напр. Vollfigur / изображение в полный рост и пр.)

7. Авторские термины

Данные терминологические поля представлены как в работе М. Дворжака, так и Г. Вёльфлина, отчасти это вызвано сходством рассматриваемых обоими учеными эпох, а также эпохой создания обеих монографий, а также лингвистическими причинами, на которые указывает Т. Шиппан, говоря о системности лексики внутри текста: типы лексико-семантических отношений внутри текста отражают семантические отношения, которые возникают в речевых актах и внетекстовой реальности¹³¹. Системность даже внутри терминосистемы базируется на отношениях между терминами: их отношении к одному полю, антонимии, парадигматическим отношениям. Несмотря на вариабельность терминов, как внутри оригинала монографии, так и в ее переводе, именно системность является свойством, на основании которого мы выделяем отдельные терминологические единицы. Так, М. Дворжак и Г. Вёльфлин пользуются схожим терминологическим аппаратом для выражения первых пяти категорий, авторские же термины могут значительно отличаться. В дальнейшем мы не будем рассматривать термины, относящиеся к каждой из семантических групп отдельно. Термины будут рассмотрены и классифицированы по их стилистической окраске, начиная от стилистически нейтральных и объективных терминов и заканчивая авторской терминологией.

¹³¹ Schippan Th. Lexikologie der deutschen Gegenwartssprache. — Tübingen: Niemeyer, 1992. — S. 193

2.3.2. Стилистически нейтральные термины

Стилистическая нейтральность является одним из основополагающих свойств любой терминологии, большинство искусствоведческих терминов, относящихся к обозначениям периодов, стилей, направлений, течений, школ, инструментария художника, техник изобразительного искусства, а также описывающие человеческую натуру, также обладают этим свойством. Под стилистической нейтральностью термина подразумевается отсутствие у реципиента каких-либо добавочных ассоциаций.¹³²

Большинство таких терминов относятся к ядру искусствоведческой терминологии и являются консубстанциональными. Консубстанциональными терминами называются лексические единицы, использующиеся как в обыденной, так и в профессиональной речи.¹³³ Говоря о терминологиях естественных и гуманитарных наук, Гринев-Гриневиц разделяет их на основании того, что у некоторых терминов гуманитарных наук терминологические свойства могут быть недостаточно полно выражены, а во многих случаях могут и вовсе не наблюдаться¹³⁴. Консубстанциональные термины при использовании в повседневной речи обладают иным, более широким смысловым значением и более широким набором коннотаций, однако при реализации в искусствоведческом дискурсе их значение сужается и терминологизируется. Смысл таких лексем при их использовании в повседневной речи понятен как носителю русского, так и носителю немецкого языка, однако в искусствоведческом тексте меняется контекст употребления данных лексем, а, следовательно, и их значения.

Многие термины, описывающие периодизацию, являются устоявшимися и лишены в немецком языке стилистической окраски, благодаря чему они переводятся с помощью однозначных соответствий, однако они будут рассмотрены в пункте, посвященном заимствованиям.

¹³² Гринев-Гриневиц С. В. Терминоведение: учеб. пособие — М.: Академия, 2008. — С. 28

¹³³ Там же, стр. 25

¹³⁴ Там же, стр. 25

К стилистически нейтральным терминам относятся следующие: Farbe / цвет, Figur / фигура, Fläche / плоскость, Form / форма, Kolorit / колорит, Linie / линия. Термины Figur, Form, Kolorit, Linie являются консубстанциональными. Все эти слова ведут свое происхождение из латинского языка и разными путями пришли как в русский, так и в немецкий язык достаточно давно, из-за чего больше не осознаются носителями обоих языков как заимствования.

Стилистически нейтральные термины переводятся, как правило, с помощью однозначных соответствий. Они являются устоявшимися в системах обоих языков, поэтому их перевод не представляет особой трудности, даже в том случае если речь идет о переводе композитов, таких как Kunstperiode / период искусства; Kunstwerk / произведение искусства. В данном случае исходные немецкие слова представляют собой композиты, которые переводятся на русский язык с помощью определительных словосочетаний, где определение выражено именем прилагательным или существительным в родительном падеже. При переводе приведенных выше композитов был выбран второй способ.

Помимо композитов и простых слов со структурной точки зрения среди таких терминов можно обнаружить также и дериваты, как, например, слова Zeichnung, Landschaft, Kunst. Последняя лексема с точки зрения современной лексикологии содержит в себе лишь корневую морфему, однако с исторической перспективы можно говорить о древнем суффиксе -t-, с помощью которого от модального глагола können было образовано данное существительное. Согласно корпусу DWDS этот дериват ведет свое начало из IX века¹³⁵. Данные лексем на русский язык переводятся с помощью словарных эквивалентов, поскольку создание аналогичных построений в русском языке невозможно в силу различий между словообразовательными моделями русского и немецкого языков. Zeichnung на русский язык в искусствоведческой литературе переводится как «рисунок», поскольку данное значение наиболее полно реализуется в искусствоведческом дискурсе, посвященном живописи, хотя в разных словарях предлагаются такие

¹³⁵ URL: <https://www.dwds.de/wb/Kunst> (дата обращения: 18.04.2021)

переводы как «чертех», «схема» и др. Слово «пейзаж», заимствованное в русский язык из французского, изначально являлось дериватом, будучи образованным от фр. «*paus*» (село, деревня)¹³⁶. В немецком же языке используется исконно немецкое слово – *Landschaft*, синонимичные значения в немецком языке отсутствуют.

Таким образом, большинство стилистически нейтральных терминов являются устоявшимися для немецкого и русского языков, зачастую они используются и в сфере повседневного общения и переводятся с помощью однозначных словарных эквивалентов, столь же внедренными они являются и для сферы искусствоведения. В оригинальном тексте и при переводе таких терминов практически не встречается синонимия. Можно предположить, что, поскольку ядро искусствоведческой терминологии представлено консубстациональными терминами, искусствоведческие тексты согласно классификации по типу переводимости относятся к текстам, не представляющим особой сложности при переводе.

2.3.3. Синонимия искусствоведческих терминов

Как было отмечено ранее, одной из основополагающих черт термина является отсутствие у него синонимов, однако, данный принцип недействителен в отношении искусствоведческих текстов, которым свойственна более свободная форма выражения. Исствоведческие термины могут обладать контекстуальными синонимами, относящимися к одной тематической группе. Понятие «тематическая группа» по Э. Ризель и Е. Шендельс подразумевает совокупность лексических единиц, объединенную тематическим родством, отношением к объектам действительности и общим понятийным полем. Тематическая группа конкретизируется с помощью основного слова и ряда синонимов, отличающихся как по семантике, так и по стилистике.

К ядру искусствоведческой терминологии относится термин «*der Maler*», переведенный на русский язык по-разному: живописец или художник. В

¹³⁶ URL: <https://lexicography.online/etymology/> (дата обращения: 18.04.2021)

современном русском языке слово «живописец» является стилистически маркированным, обладая коннотацией возвышенного стиля. В переводе нет единого принципа, слово может переводиться на русский язык разными способами. Наряду с ним употребляется слово «der Künstler», которое преимущественно переводится как «художник» в обеих монографиях. Разница перевода этих слов, близких по значению, может заключаться в смысловых нюансах: «der Künstler» – слово, обладающее более широким значением, в корпусе DWDS ему дается следующее определение: «1. jmd., der (beruflich) Kunstwerke schafft oder künstlerisch interpretiert...; 2. jmd., der auf einem bestimmten Gebiet außergewöhnliche Fertigkeit, Geschicklichkeit erlangt hat»¹³⁷, в то время как «der Maler» - «1. jmd., der als Künstler Bilder malt, Kunstmaler 2. jmd., der als Handwerker etw. mit Farbe anstreicht»¹³⁸. На основании данных словарных статей можно сделать вывод о том, что der Künstler подразумевает любого художника. Значение данного слова столь широко, что оно может обозначать даже человека, обладающего высоким мастерством в том или ином деле. Лексема der Maler, напротив, обозначает именно человека, занимающегося живописью. Поэтому его перевод как «живописец» является прямым переводом, а как «художник» - переводом с расширением значения. Именно в связи с этим в тексте перевода возникают синонимы, а четкое разграничение между значениями данных лексем не проводится.

Следующими примерами терминологических лексем, принадлежащих к одному синонимическому полю, являются следующие: Kontur / контур, Umrandung / очерчивание формы, Umriss / контур, Umriss / очертание и плоскости. Все перечисленные лексеммы обозначают один и тот же денотат – контур, однако для его обозначения используются различные лексеммы, переводимые различным способом: две разных лексеммы могут переводиться одинаково, а две одинаковых – различно. Как синонимы они реализуются в заданном контексте. Тем не менее, необходимость данных синонимов не обусловлена контекстом, при сохранении термина «контур» смысл данных фрагментов остался бы неизменным:

¹³⁷ URL: <https://www.dwds.de/wb/K%C3%BCnstler> (дата обращения: 01.05.2021)

¹³⁸ URL: <https://www.dwds.de/wb/Maler> (дата обращения: 01.05.2021)

«*контур* неотделим от очерчиваемого им тела»¹³⁹

«В то время как резко выраженное *очерчивание формы* делает ее неподвижной, так сказать утверждает явление, живописное изображение, по самой своей сущности, сообщает явлению характер какого-то парения...»¹⁴⁰

«*Очерчивание фигуры* равномерно определенной линией еще содержит в себе нечто от физического ощупывания.»¹⁴¹

«Главное ударение падает на *обегающую вокруг фигуры линию*.»¹⁴²

«Вместо непрерывной равномерно бегущей *контурной линии* XVI века появляется разорванная линия живописного стиля.»¹⁴³

Использование данных синонимов является примером образности и выразительности искусствоведческого текста, которая требует больших усилий при переводе, так как зачастую для создания динамического эквивалента исходного текста применения словарного соответствия недостаточно, и переводчику приходится переосмысливать и обрабатывать текст на более глубоком уровне.

Синонимия в искусствоведческом тексте затрагивает также и основополагающие понятия: так, русский перевод «история искусства» в оригинальном немецком тексте соответствует двум лексемам: *Kunstgeschichte* и *Kunsthistorie*. Анализ частотности данных лексем на основе корпуса DWDS показывает, что термин *Kunsthistorie* является более редким и практически не используется (частотность: 1 из 7 возможных)¹⁴⁴. Компонент «-historie», согласно данным DWDS является устаревающим. Данное различие невозможно передать на русский язык, в котором отсутствует собственное слово для обозначения понятия «история», слово же «история», как и немецкое «Historie» имеет греческое происхождение. По этой причине различия между термином немецкого и греческого происхождения в русском переводе утрачивается.

¹³⁹ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: Издательство В. Шевчук, 2013. — С. 21

¹⁴⁰ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: Издательство В. Шевчук, 2013, — С. 22

¹⁴¹ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: Издательство В. Шевчук, 2013, — С. 25

¹⁴² Там же, стр. 40

¹⁴³ Там же, стр. 41

¹⁴⁴ URL: <https://www.dwds.de/wb/Kunsthistorie> (дата обращения: 01.05.2021)

Синонимия терминологических единиц в искусствоведческом тексте в значительной мере осложняет задачу переводчика и препятствует однозначному выделению данных единиц как терминологических. С другой стороны, синонимия придает тексту уникальность и своеобразие, приближает искусствоведческий научный текст к художественному и является мощным выразителем индивидуальной авторской манеры.

2.3.4. Заимствованные термины

Значительная доля терминов и профессиональных выражений в искусствоведческом тексте представлена заимствованиями. Заимствования при этом можно трактовать двояко: с одной стороны, это использование иностранной терминологии, с другой – обращение к терминологическому аппарату других наук. Оба вида заимствований представляют собой характерные черты искусствоведческого текста и ниже будут рассмотрены отдельно.

а. Заимствования из других языков

Говоря об особенностях искусствоведческой терминологии, Е.В. Милетова особенно отмечает распространенность заимствованных из других языков лексических единиц. Данное явление объясняется несколькими причинами: во-первых, зачастую, используя заимствованный термин, автор подчеркивает роль страны-родоначальницы того или иного явления в искусстве, подчеркивает ее авторитет. Кроме того, зачастую прецедентные явления изначально носят названия, употребляемые в языке страны, где они происходили, и лишь затем заимствуются в лексиконы других языков, где также становятся узусальными. В связи с этим можно говорить о том, что использование заимствованной лексики связано также и с узусом, в котором уже закреплено заимствованное слово, а не только с активной волей автора, стремящегося подчеркнуть роль страны-родоначальницы. Во-вторых, использование заимствованной лексики может объясняться современной тенденцией к использованию иностранных слов.

Заимствованная лексика входит в моду и вытесняет исконные лексические единицы родного языка. В случае же науки можно говорить о том, что заимствования делают терминологию более эзотеричной, затрудняя ее понимание для широкой публики. Однако, поскольку наша работа посвящена работам, написанным в начале XX века, эту причину возможно принять лишь с оговорками.

Основная часть заимствованной терминологии связана с обозначениями периодов в истории искусства и их дериватами, сообразуясь с первой причиной их использования, представляется целесообразным не только описать и проанализировать способы перевода данных лексем, но и осветить контекст их появления.

Основополагающую роль в работах Г. Вёльфлина и М. Дворжака играют понятия Ренессанса и барокко. Ренессанс - эпоха в культурном и идейном развитии ряда стран Западной и Центральной Европы, а также некоторых стран Восточной Европы, начавшаяся в Италии в XIV веке. Термин «Ренессанс» впервые был введен итальянским художником и историографом Джорджо Вазари в 1550 году в работе «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих». «Возрождением» он назвал деятельность итальянских художников начала XVI века после долгих лет упадка в период «средневековья и варварства». Спорным является вопрос о хронологических границах Возрождения (в Италии – XIV – XVI вв., в других странах – XV – XVI вв.), его территориальном распространении и национальном своеобразии. В итальянском искусстве Возрождения, не считая преренессансных явлений рубежа XIII и XIV вв. (Проторенессанс), различают: Раннее Возрождение (XV в.), Высокое Возрождение (конец XV - первая четверть XVI вв.) и Позднее Возрождение (XVI в.).¹⁴⁵

До 1450 г. Возрождение не затрагивало другие страны и имело место только в Италии, поэтому для периодизации итальянского Возрождения как в русском, так

¹⁴⁵ Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия. Под ред. проф. Горкина А.П.; М.: Росмэн; 2007 URL: <https://libking.ru/books/ref/ref-encyc/250891-46-gorkin-p-entsiklopediya-iskusstvo-chast-1-a-g-s-illyustratsiyami.html#book> (Дата обращения 05.05.2021)

и в немецком языке применяется итальянская терминология: треченто (Trecento) – XIV в., кватроченто – XV в., чинквеченто (Cinquecento) – XVI в., сеиченто (Seicento) – XVII в. Итальянское написание слова было заимствовано в немецкий язык, как это происходит с лексемами, заимствованными из языков, использующих латинский алфавит, слово было адаптировано под немецкую орфографию и стало писаться с большой буквы. В русский язык оно было ассимилировано по правилам транскрипции, передачи фонемной формы слова средствами кириллического алфавита. Интересной особенностью является продуктивность данных заимствований в немецком языке, так, от них можно образовать имена прилагательные, например, «cinquecentistisch», использованное в работе Г. Вёльфлина. В русском языке отсутствует аналогичная модель, в связи с чем немецкое словосочетание «cinquecentistische Kunst» было переведено на русский язык словосочетанием «искусство чинквеченто», где немецкое прилагательное передано с помощью имени существительного в родительном падеже.

Устоявшимся в разных языках обозначением для эпохи Возрождения является термин Renaissance, пришедший из французского языка. Лишь через три столетия данная лексема стала принята в искусствоведческой среде. В XVI в. Дж. Вазари впервые употребил данное слово в «Жизнеописаниях» в главе, посвященной творчеству С. Боттичелли. Однако как искусствоведческий термин он был использован впервые французским историком Ж. Мишле в значении «цивилизации, пришедшей на смену Средневековью»¹⁴⁶. Французское слово «Renaissance» происходит от итальянского «*rinascita, rinascimento*», что означает «возрождение», «Wiedergeburt». Следует сразу отметить, что в отличие от французского и немецкого языков, в русском языке Ренессанс – слово мужского рода, поскольку при перенесении термина был использован прием транскрипции. Во французском одним из признаков лексем женского рода является суффикс «-ance», при переносе на русский язык звуковой формы слова теряется

¹⁴⁶ Миньяр-Белоручева А. П., Овчинникова Н. А. К истории возникновения и развития искусствоведческих терминов // Вестник ЮУрГУ. 2011. №22 (239). — С. 59

непроизносимый гласный суффикса и по формальным признакам слово соответствует второму склонению существительных русского языка.

У термина «Ренессанс» есть синонимы – кальки с французского: «Wiedergeburt» в немецком, и «Возрождение» в русском. Как во французском, так и в итальянском языках термин образован от глагола «renaitre» (wiedergeboren werden, wiederaufleben - возродиться, снова ожить) и «rinascere». Оба этих слова происходят от латинского глагола «renāscī», в церковной латыни имеющего значение «wiedergeboren werden - возродиться». Приставка «re-» в приведенных выше примерах обозначают повтор действия, обозначаемого глаголом, сравним лат. «nāscī» (geboren werden, entstehen – быть рожденным, появиться)¹⁴⁷.

Приставку «re-» в немецком языке заменяет приставка «wieder-», корневая морфема заменяется на соответствующий корень «Geburt». При переводе на русский язык была использована приставка «воз-» и лексема «рождение-». При переводе научного текста на русский язык предпочтение отдается заимствованному термину, а не кальке. Генрих Вёльфлин в монографии ни разу не использует термин «Wiedergeburt», прибегая только к термину «Renaissance». В переводе на русский язык предпочтение отдается также заимствованному варианту, которое было использовано более ста раз, тем не менее восьми раз встречается термин «Возрождение».

Немецкие термины «Frührenaissance» и «Hochrenaissance» являются сложными словами, первая часть которых представлена морфемами немецкого языка, а вторая – заимствована из французского¹⁴⁸, что позволяет считать их осложненными заимствованиями. При переводе на русский используются терминологические словосочетания «ранний ренессанс» и «высокий ренессанс». Эту особенность объясняет большее тяготение немецкого языка к компрессии, в связи с чем в нём используется сложное слово, а в русском – словосочетание.

¹⁴⁷ URL: <https://www.dwds.de/wb/Renaissance> (Дата обращения 05.05.2021)

¹⁴⁸ URL: <https://www.dwds.de/wb/Renaissance> (Дата обращения 05.05.2021)

Вторым по важности термином в рамках данного исследования является барокко / Barock. В немецкий язык слово попало во второй половине XVIII в. из французского, где оно известно с XVI в. для обозначения жемчужин неправильной формы (*schiefgrund, unregelmäßig*). Первое значение в немецком несло негативную коннотацию и значило «*sonderbar, überladen*», лишь позже «*baroque*» стал термином истории искусства. Ко времени заимствования в немецкий язык, оно зачастую использовалось как уничижительное обозначение устаревшего вкуса или избыточных, кажущихся напыщенными, декоративных элементов в архитектуре, изобразительном искусстве и музыке. В середине XIX в. утративший негативное значение термин стал использоваться немецкими историками искусств для обозначения следующей за Ренессансом эпохи (примерно с конца XVI в. до 1750 г.). В русский язык слово попало уже в виде искусствоведческого термина, обозначающего стиль.

В монографиях Г. Вёльфлина и М. Дворжака, помимо терминов непосредственно относящихся к Ренессансу или барокко, также используются термины, которые относятся к более ранним или, наоборот, поздним периодам истории искусства. Часть из них пограничны по отношению к Возрождению или барокко. Проблему четкой периодизации поднимает и сам Г. Вёльфлин, говоря: «Со строгими требованиями «чистоты» делений на периоды далеко не уйдешь. В старой форме уже содержится новая, подобно тому, как около увядающих листьев уже есть новая завязь»¹⁴⁹.

В случае с барокко пограничным термином является термин «рококо», который известен с XVIII в. Как и термин барокко, он был заимствован из французского, как в немецкий, так и в русский языки, и переводится на русский при помощи уже имеющегося эквивалента. Изначально слово «*rococo*» являлось во французском языке прилагательным и обозначало «*dem mit Ornamenten überladenen Baustil des 18. Jhs. zugehörig, altmodisch, veraltet*»¹⁵⁰, существительное же появилось

¹⁴⁹ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: Издательство В. Шевчук, 2013. — С. 278

¹⁵⁰ URL: <https://www.dwds.de/wb/Rokoko> (Дата обращения 15.03.2021)

позже, во второй половине XIX в., обозначало «Baustil des 18. Jhs., Überfülle an äußeren Ornamenten». Это был жаргонизм, который использовали парижские художники, чтобы подчеркнуть в насмешливой форме декоративно перегруженный стиль времен Людовика XV и XVI. Сам термин образовался в ходе сокращения слова «gocaille», обозначавшего «маленький камушек, ракушку, инкрустацию камнями», которое впоследствии подверглось редупликации. В немецкий язык термин «рококо» был заимствован уже в качестве существительного.

Другой пограничный термин, используемый в обеих монографиях, – «готика», в отличие от «рококо» и «барокко», пришел не из французского, а из итальянского языка (gotico), и являлся прилагательным «готский», обозначавший германские племена готов. Однако как искусствоведческий термин он обозначает художественный стиль, являющийся «завершающим этапом в развитии средневекового искусства стран Западной, Центральной и частично Восточной Европы (между серединой XII и XV-XVI вв.). Термин «готика» появился в эпоху Ренессанса как уничижительное определение средневекового искусства, которое стали воспринимать как варварское. Лишь во второй половине XVIII в. благодаря сочинению И. Гёте «Von deutscher Baukunst» (1772) слово gotisch начало улучшать свое значение и постепенно приобрело нейтрально-положительную коннотацию. Процесс улучшения значения завершается в эпоху романтизма, обозначая восхищение средневековой эпохой и характерной для нее архитектурой. С начала XIX в., когда для искусства X-XII вв. был принят термин «романский стиль» и ограничены хронологические рамки готики, в ней выделили раннюю, зрелую (высокую) и позднюю фазы. Наряду с термином Gotik / готика используются также и сопряженные с данным стилем термины: Spätgotik или Hochgotik, которые переводятся на русский язык аналогичным образом, как и термины, связанные с эпохой Ренессанса (Frührenaissance, Hochrenaissance).

Необходимо обозначить и образованные от слов *Gotik* и *Spätgotik* прилагательные – «gotisch» и «spätgotisch», которым в русском переводе равнозначны «готический» и «позднегоготический» соответственно.

Наиболее интересны сложные прилагательные, состоящие из двух равноправных компонентов (*Kopulativkomposita*), которые довольно часто встречается в тексте. Среди прочих встречаются следующие сложные прилагательные: *Spätgotisch-malerische Tradition* / позднегоготическая живописность; *Spätgotisch-malerisches Knäuelwerk* / позднегоготический живописный клубок; *gotisch-barocke Schöpfungen* / готически-барочные произведения. При переводе на русский язык используется аналогичная модель образования сложных прилагательных, в которых обе части равноправны, в следствии чего возможен перевод «gotisch-barock» как «готически-барочный». Однако в случае с прилагательным «spätgotisch – malerisch» возникает сложность при переводе, поскольку первое прилагательное само является сложным словом. При попытке перевести на русский калькированием структуры произойдет нарушение норм русского языка, поэтому при переводе семантика второго компонента была выражена именем существительным: живописность. Более того, при переводе на русский одно и то же слово в немецком может переводиться разными частями речи русского языка. Это может быть связано с тем, что варьируется форма термина, такие изменения обусловлены общими особенностями текста, нормами русского языка или отсутствием на момент создания правил для перевода терминов.

В монографии Г. Вёльфлина встречается также термин импрессионизм, пришедший как в русский, так и в немецкий язык из французского. Под импрессионизмом понимают направление в искусстве и литературе, стремившееся наиболее живо и полно изобразить окружающий мир в его изменчивости и отражающее субъективные переживания, настроения и впечатления автора в связи с тем, что он изображает. Данный термин также встречается как часть сложного прилагательного «impressionistisch-malerisch», переведенного на русский язык по

аналогии с термином *gotisch-barock* (готически-барочный) структуру и частеречную принадлежность как «импрессионистически-живописный».

Следует отметить, что, помимо терминологии не-немецкого происхождения, в искусствоведческом тексте также встречаются цитаты на иностранных языках, например, на латинском, а также названия произведений на языке оригинала. К таким случаям относится, например, *Divina Commedia* – Божественная комедия Данте, название которой в тексте М. Дворжака представлено на итальянском.

Некоторые обороты также могут включаться в немецкий текст на языке оригинала, например, «*in punto dei piedi*» (итал.) – на кончиках пальцев, или «*in pise*» (лат.) - вкратце. Последняя фраза является устойчивым сочетанием, используемым в научных текстах. Такие обороты на русский язык не переводятся, а их смысл передается с помощью сносок, необходимость которых свидетельствует о разнице между культурными контекстами, в которых бытуют немецкий и русский читатель. В монографии М. Дворжака латинское изречение «*in partibus*» («В странах неверных», т. е. в чужих краях, за границей; в расширенном смысле - в чужой среде.¹⁵¹) вынесено в название третьей главы. Такие элементы требуют от переводчика включенности в общий культурологический контекст, необходимый для того, чтобы дать пояснение в сноске.

Тогда как заимствованные термины являются устоявшимися обозначениями как в немецком, так и в русском языке и понятны практически любому читателю вне зависимости от полученного им образования, цитаты на иностранных языках, а также непереуведенные имена собственные требуют как от читателя, так и от переводчика значительной осведомленности.

б. Заимствования из других наук

Согласно В. Бальцеру, каждая наука является сложной многоуровневой системой, моделирующей особые элементы реальности, которые вступают во

¹⁵¹ Латинско-русский и русско-латинский словарь крылатых слов и выражений. — М.: Русский Язык. Н.Т. Бабичев, Я.М. Боровской. 1982. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/latin_proverbs/1143/In (дата обращения: 10.05.2021)

взаимодействие друг с другом, образуя «сеть из теорий», которую можно проследить в разных дисциплинах и сферах.¹⁵² Одной из характерных черт искусствоведческой терминологии являются заимствования из терминологий других наук. Как правило, это включение понятий из философии и других гуманитарных наук, однако наибольшим своеобразием отличаются заимствования из точных наук. Говоря о терминах, Т. Шиппан проводит границу между терминологиями точных и естественных наук и наук гуманитарного спектра. Она пишет о том, что гуманитарным наукам необходима публичность, из-за чего один и тот же форматив в разных областях науки может нести различные, а иногда даже противоположные значения. В таких случаях следует говорить не о многозначности одного и того же термина, а, скорее, об омонимии, так как в рамках своих систем им даются различные определения.¹⁵³ Мы также будем считать данные термины омонимами.

Говоря об омонимах с терминологиями точных наук, в первую очередь стоит упомянуть общую математическую терминологию и терминологию, заимствованную из точных наук. Тогда как в математике таким понятиям как «die Addition» и «der Nenner» соответствуют строгие определения¹⁵⁴: Addition – «umgangssprachlich auch Plus-Rechnen oder Und-Rechnen genannt, ist eine der vier Grundrechenarten in der Arithmetik»¹⁵⁵; Nenner – «(bei Brüchen) Zahl, Ausdruck unter dem Bruchstrich»¹⁵⁶, в искусствоведении они теряют свою терминологичность и выступают в большей степени в своем метафорическом переосмыслении, то есть, употребляются на основании сходства когнитивных процессов, которые происходят при выполнении математических операций с процессами, проходящими при восприятии картины. При этом важно обозначить, что термин der Nenner используется в фразеологических выражениях, таких как: «einen Nenner

¹⁵² Balzer W. Die Wissenschaft und ihre Methoden. Grundsätze der Wissenschaftstheorie. — München.: Verlag Karl Alber Freiburg, 2009. — S.11-12

¹⁵³ Schippan Th. Lexikologie der deutschen Gegenwartssprache. — Tübingen: Niemeyer, 1992. — S. 231

¹⁵⁴ URL: <https://www.dwds.de/wb/Addition> (дата обращения 25.04.2021)

¹⁵⁵ URL: https://corpora.uni-leipzig.de/de/res?corpusId=deu_newscrawl_2011&word=Addition (дата обращения 25.04.2021)

¹⁵⁶ URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Nenner> (дата обращения 25.04.2021)

finden (eine gemeinsame Grundlage, auf der man aufbauen, auf die man sich stützen kann, finden); etwas auf einen Nenner bringen (bestimmte Gegensätze ausgleichen und in Übereinstimmung bringen); auf einen [gemeinsamen] Nenner kommen (zu einer gemeinsamen Meinung finden).¹⁵⁷ Это говорит об узуальности использования данного термина в разных коммуникативных сферах, в том числе и в метафорическом значении, поэтому использование его в словосочетании «optischer Nenner» в не-терминологическом значении является оправданным. Термин «Addition» также является ядром словосочетания «die kompositionelle Addition», в котором атрибут поясняет и является дополнением к метафоре. На русский язык словосочетание «optischer Nenner» переведено с помощью терминологического словарного соответствия – «оптический знаменатель», однако, следует отметить, что в русском языке понятие «знаменатель» также используется вне узкой научной сферы и функционирует в таких идиомах как «прийти к общему знаменателю». В случае же со вторым словосочетанием «die kompositionelle Addition» перевод был выполнен с утратой исходного термина-омонима: «система композиционного сочетания». Исходное словосочетание было расширено, а терминологический элемент утрачен, что позволяет сделать выводы о сугубо метафорической функции, которую выполняет математический термин в искусствоведческом тексте. Его прямое значение не столь значимо, и при переводе его можно заменить на лексему с более общим значением. Таким образом, говоря об использовании терминов, заимствованных из точных наук, в искусствоведческом тексте, можно сделать вывод о том, что в результате такого заимствования они не просто становятся терминами-омонимами, но и зачастую вовсе утрачивают свое терминологическое значение и приобретают метафорическую окраску.

Значительное количество заимствований в искусствоведческой сфере пришло из философии. Это во многом связано с тем, что в своих работах ученые-искусствоведы опираются на различные философские концепции. В особенной степени это характерно для искусствоведения конца XIX – начала XX века,

¹⁵⁷ URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Nenner> (дата обращения 25.04.2021)

времени, в которое история искусства рассматривала искусство как «историю духа». К таким терминообразованиям относятся, например, *metaphysische Ideale* / метафизические идеалы, *theologisch-transzendente Welterklärung* / теологически-трансцендентальное истолкование мира. Метафизика – одно из важнейших философских понятий, изначально данное слово греческого происхождения использовалось для обозначения работ Аристотеля, следующих за его работами о свойствах физического мира. Постепенно понятие «метафизика» (*Metaphysik*) стало использоваться для обозначения идеалистического философского учения о явлениях, находящихся по ту сторону мира чувственных восприятий.¹⁵⁸

Использование данных лексем в высшей степени уместно в рамках искусствоведческой монографии, ведь искусство зачастую не поддается формальной классификации, невзирая на все попытки ее создать, и апеллирует к сверхчувственному восприятию, что обуславливает необходимость привлечения обширного философского аппарата и отсылок к истории человеческой мысли.

Помимо непосредственно терминологии, в монографиях встречаются также и упоминания философских и смежных с философскими дисциплин: греческая философия / *die griechische Philosophie, Theologie und Erkenntnislehre* / теология и гносеология.

Значительная доля терминов искусствоведческих текстов связана с науками о языке. К ним можно отнести, например, термины *die Grammatik* – грамматика, *künstlerische Paraphrase* / художественный парафраз. Во втором случае значение термина поясняется с помощью прилагательного «*künstlerisch*», что позволяет перенести его в сферу изобразительного искусства. Применение данных терминов в искусствоведческой работе, вероятно, связано с тем, что на тот момент времени литературоведческая терминология была разработана в большей степени, нежели искусствоведческая, а процессы мышления, задействованные при восприятии вербальных и визуальных произведений искусства, носят схожий характер.

¹⁵⁸ URL: <https://www.dwds.de/wb/metaphysisch> (дата обращения: 03.05.2021)

Многие произведения искусства посвящены религиозной тематике или содержат отсылки к библейским сюжетам, что обуславливает наличие в искусствоведческих текстах теологических и библейских терминов. Так, например, в монографии М. Дворжака *das Jüngste Gericht / Страшный суд, die Verspottung Christi / поругание Христа, die Passion Christi / Страсти Христовы*. Данные термины, относящиеся к церковной лексике, принадлежат к возвышенному стилю. В немецком языке слово «Passion» является заимствованным из позднего латинского языка («passio» лат. - страдание) и используется как правило для обозначения страданий распятого Христа вместо немецкого слова «Leidenschaft»¹⁵⁹. В русском языке также вместо слова «страдания» используется возвышенный синоним – «страсти». Немецкое обозначение «das Jüngste Gericht» представляет особый интерес ввиду использования прилагательного «jüngste» (новейший). Это связано с библейским представлением о суде в конце всех времен, который предвидят в будущем, находясь в настоящем, то есть, «последний суд»¹⁶⁰. В русском же языке для обозначения того же понятия используется прилагательное «страшный» - Страшный суд, при этом делается акцент не на времени, а на эмоциональной составляющей. Ту же возвышенную стилистическую окраску в обоих языках носит и термин *Verspottung Christi / поругание Христа*. Церковная лексика не представляет сложности при переводе при общей осведомленности переводчика, так как данные термины являются устоявшимся в мировой христианской культуре.

Данные лексемы за незначительным исключением не представляют сложности для переводчика, так как они являются устоявшимися в других науках, тем не менее, они в значительной степени составляют стилистическое своеобразие искусствоведческой монографии. Их значительное количество в тексте является одним из факторов, позволяющих отнести искусствоведческие тексты ко второй группе переводимости.

¹⁵⁹ URL: <https://www.dwds.de/wb/Passion> (дата обращения: 06.05.2021)

¹⁶⁰ URL: <https://www.dwds.de/wb/j%C3%BCngst> (дата обращения: 06.05.2021)

2.3.5. Авторские термины

Говоря о монографии Генриха Вёльфлина, важно отметить роль введенной им авторской терминологии. Термины Г. Вёльфлина, созданные для применения на практике его системы формального анализа, являются именно теми примерами словотворчества, которые, согласно Е.В. Милетовой «в последующем прочно входят в лексикон искусствоведа и выступают специальным языковым материалом, служащим для передачи идей и отношения критика к тому или иному явлению в сфере искусства»¹⁶¹.

Термины, изобретенные Г. Вёльфлином, выстраиваются в единую терминосистему, основой которой служат антонимические термины-гиперонимы, вынесенные Г. Вёльфлином в названия глав: линейность и живописность; плоскость и глубина; замкнутая и открытая форма (тектоничность и атектоничность); множественность и единство (множественное единство и целостное единство); ясность и неясность. За каждой из общих антонимических пар стоят термины, обладающие более узким значением.

Первая антонимическая пара представлена терминами *das Lineare – das Malerische* / линейность – живописность. Линейность Г. Вёльфлин понимал как графический стиль, в котором преобладает линия, живописностью же описывается восприятие предметов как масс и пятен.

Термины из пар являются одинаковыми частями речи, в приведенном примере - субстантивированными прилагательными, используемыми в заголовке, которому изначально присуща номинативная функция. В подзаголовке соответствующая антонимическая пара представлена уже прилагательными: *Linear (zeichnerisch, plastisch) und malerisch, Tastbild und Sehbild* / Линейность (графичность, пластичность) и живописность, осязательный и зрительный образ.

¹⁶¹ Милетова Е.В. Англоязычный искусствоведческий дискурс: природа и лексическое наполнение // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 4, ч. 2. — С. 114–119

Термин *das Malerische* также обладает антонимами, среди них *das Nicht-Malerische* / не-живописное, оформленный как единое слово, первый компонент которого выражен отрицанием *nicht*. На русский язык данная лексема была переведена с помощью калькирования несмотря на то, что такая словообразовательная модель свойственна русскому языку в меньшей мере, чем немецкому. В самом тексте присутствуют также прилагательные, соответствующие приведенным терминам: *malerisch* / живописное с антонимом *unmalerisch* / не-живописное. В данном случае антонимические отношения создаются благодаря префиксу *-un*, а системные отношения прослеживаются во всех элементах авторской терминологии.

Авторские термины могут использоваться также в составе определительных или копулятивных композитов, выступая в первом случае, как правило, в роли определяющего компонента, например: *Tiefen- und Flächenstil* / плоскостный стиль, *Flächentyp* / изображение плоскостного типа, *Flächenordnung* / плоскостное расположение, *Flächenkomposition* / плоскостная композиция, *Tiefenkomposition* / глубинная композиция. Важной особенностью монографии Г. Вёльфлина является значительное количество сложных прилагательных, содержащих два одноуровневых компонента (*Kopulativkomposita*). Одним из таких прилагательных является термин *linear-plastisch* / линейно-пластический, также встроенный в терминологическую систему работы.

Общей чертой приведенной авторской терминологии является ее абстрактность, характерная также для описываемого данной терминологией формального метода. При переводе авторской терминологии важно помнить о ее системности, которую необходимо передать в переводе на русский язык. В том случае, если речь идет о композите, переведенном словосочетанием, терминологичность, присущая немецкой лексеме может утрачиваться, однако данный процесс необратим по причине иной нормы русского языка. Из-за необходимости такого перевода русский текст становится более объемным и менее

терминологичным, переходит от номинального стиля к адъективному, что делает его с формальной точки зрения стилистически менее научным.

2.3.5. Общенаучная лексика

Т. Шиппан выделяет две группы терминов, первая из которых – термины, использующиеся во всех науках и описывающие общенаучные процессы и методы, ко второй группе относятся термины, функционирующие в отдельной области. Эта классификация пересекается с позицией К. Элиха о существовании «общенаучного» языка, элементы которого встречаются в текстах всех наук. В.П. Даниленко говорит о следующих группах общенаучной лексики: отглагольные имена процессуального значения (введение, формирование), оценочные прилагательные (активный, новый, важный), имена отвлеченных понятий (актуальность, истинность)¹⁶². Общенаучная лексика используется для определения научных понятий и их взаимосвязи, описания материала.

В данной работе мы рассмотрим лексику согласно с разделением Даниленко на три группы, добавив к ним когнитивные глаголы.

К первой группе, отглагольным именам с процессуальным значением, относятся следующие лексемы: *die Analyse* / анализ, *die Entwicklung* / развитие, *der Begriff* / понятие, *der Hinweis* / указание, *der Zusammenhang* / связь, *das Verhältnis* / отношение, *die Voraussetzungen* / предпосылки, *die Bedeutung* / значение, *der Schluss* / вывод, *der Hinweis* / указание. Большинство из этих слов являются немецкими исконными лексемами и переводятся с помощью устоявшихся словарных соответствий. Слово же «*Analyse*» имеет греческое происхождение, при этом в строгом смысле слова его нельзя причислить к отглагольным существительным, поскольку глагол «*analysieren*» был образован от слова *Analyse* в XVII веке. В связи с этим следует оговорить, что к данной группе мы причислили не отглагольные

¹⁶² Русская терминология: опыт лингвистического описания / В.П. Даниленко. – М.: Наука, 1977. — С. 103

существительные в прямом смысле, а существительные, которым в немецком языке соответствуют глаголы.

К следующей группе относятся лексемы, обозначающие отвлеченные понятия *die Wissenschaft* / наука, *Geisteswissenschaften* / гуманитарные науки, *das Objekt* / объект, *der Gegenstand* / предмет, *die Funktion* / функция, *das Element* / элемент, *das Problem* / проблема, *das System* / система. Большинство из этих слов переводятся с помощью аналогичных заимствований в русском языке, за исключением лексем *die Wissenschaft* / наука, *Geisteswissenschaften* / гуманитарные науки, *der Gegenstand* / предмет. *Gegenstand* / предмет – термин, бытующий в различных языковых сферах, берет свое начало в философии. Как «предмет» для русского, так и «*Gegenstand*» для немецкого языка является калькой с латинского «*obiectum*»¹⁶³.

Наряду с общенаучной лексикой в искусствоведческой монографии присутствуют также научные обороты, свойственные научному стилю в целом, например: *bei näherer Betrachtung* - при детальном рассмотрении, *vom Gesichtspunkt* - с точки зрения, *im Gegensatz* - в противовес, *Einfluß ausüben* - оказать воздействие, *in Betracht ziehen* – рассматривать. Многие из этих выражений являются так называемыми «*Funktionsverbgefüge*» («*Gruppe von Verben, [...] die in einer bestimmten Verwendung im Satz das Prädikat nicht allein ausdrücken*»); соответственно «*besteht ein Funktionsverbgefüge aus einem Funktionsverb und einem nominalen Bestandteil, [...] die beide zusammen eine semantische Einheit darstellen und als solche ein Prädikat bilden*»)¹⁶⁴. Таким единицам свойственна некоторая степень фразеологизации, с учетом того, что глагол в них десемантизируется, утрачивает свое изначальное значение. Также важно отметить, что большинству из *Funktionsverbgefüge* соответствует глагол, полностью эквивалентный выражению в смысловом отношении. Так, выражению «*in Betracht ziehen*» соответствует глагол «*betrachten*». К *Funktionsverbgefügen* среди наших примеров относятся «*Einfluß*

¹⁶³ URL: <https://www.dwds.de/wb/Gegenstand> (Дата обращения 18.05.2019)

¹⁶⁴ Helbig G., Buscha J. *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht.* — Leipzig.: Verlag Enzyklopädie Langenscheidt, 1999. — S. 79.

ausüben», переведенное как «оказать воздействие», «in Betracht ziehen» – «рассматривать». Можно говорить о том, что данные сочетания переводятся на русский язык либо с помощью аналогичного фразеологизированного образования, либо же русского глагола, соответствующего синонимичному Funktionsverbgefüge немецкому глаголу.

Познавательные действия субъекта текста находят свое отражение в когнитивных глаголах, использование которых характерно для всех наук. Когнитивные глаголы объединяются в следующие группы: «1) перцептивные, связанные с ситуацией эмпирического пополнения знания; 2) аргументативные, описывающие ситуацию логического вывода знания; 3) релятивные, обозначающие ситуацию определения понятий и установления между ними логико-семантических отношений»¹⁶⁵. К первой группе можно отнести глаголы: erkennen / познавать, entdecken / исследовать, beurteilen / оценивать; к аргументативным глаголам: untersuchen / анализировать, verarbeiten / перерабатывать. К релятивным глаголам относятся следующие: Bedeuten -значить, sich entwickeln / развиваться, entsprechen / соответствовать zusammenhängen / зависеть.

Общенаучная лексика является одним из самых простых для перевода составляющих искусствоведческого текста, так как в русском языке существуют стилистически и семантически разнозначные эквиваленты для каждой из этих лексем. Тем не менее, эти элементы незаменимы в любом научном тексте, и их необходимо учитывать как при переводе, так и при анализе.

2.3.6. Композиты

Наиболее характерной словообразовательной особенностью немецкого языка является такая словообразовательная модель как композит (от лат. compositio – объединение). Это понятие относится в целой группе словообразовательных моделей, общим признаком которых является лексическая самостоятельность их

¹⁶⁵ <http://endic.ru/stylistic/Obschenauchnaja-leksika-227.html> (дата обращения: 29.02.2021)

компонентов (т.е. каждый из компонентов может функционировать как самостоятельная лексема). Классификация композитов базируется на отношениях компонентов композита друг к другу. Выделяют следующие виды композитов: *Determinativkomposita* (определительные композиты), в которых один из компонентов выступает в роли морфологического и семантического ядра, второй же компонент определяет его, и *Kopulativkomposita* (копулятивные композиты), в которых оба компонента обладают равной значимостью.¹⁶⁶

Говоря об определительных композитах, важно отметить, что первый структурный компонент слова определяет второй компонент, слово-основу (*Grundwort*). Род полученного существительного определяет слово-основа, тогда как определительный компонент выступает в определительной функции. В русском языке существует аналогичная модель, однако она не является столь распространенной, как в немецком языке. Определительные композиты, как правило, переводятся атрибутивным словосочетанием со связью управление или примыкание, в котором роль атрибута выполняет имя прилагательное (согласование) или имя существительное в родительном падеже (примыкание). По причине лакуны в словообразовательной модели русского языка и необходимости использовать отдельные атрибуты при переводе немецких композитов, количество атрибутов в русском переводе значительно увеличивается по сравнению с немецким оригиналом.

Рассмотрим примеры определительных композитов и способы их перевода: *das Wandgemälde* / стенные росписи, *die Genrefigur* / жанровая фигура, *Silhouettenfiguren* / силуэтные фигуры, *der Tiefenstil* / глубинный стиль. Все данные примеры переводятся с помощью словосочетаний со связью согласование, ядро словосочетания выражено существительным, эквивалентным второму компоненту исходного немецкого композита, первый же компонент передается с помощью прилагательного. Интересно, что среди приведенных примеров лишь два являются устоявшимися лексемами (*das Wandgemälde* / стенные росписи, *die Genrefigur* /

¹⁶⁶ Glück H., Rödel M. Metzler Lexikon Sprache. – Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016. – S. 350.

жанровая фигура), все прочие можно рассматривать как окказионализмы, продукты авторского словотворчества.

Среди определительных композитов есть единицы, которые переводятся одним словом, к ним относится, например, термин *das Stilleben* / натюрморт. Немецкий композит *Stilleben*, при дословном переводе «затихшая жизнь» изначально появился в Голландии, славившейся своими натюрмортами, около 1650 года¹⁶⁷, и лишь затем был заимствован в немецкий язык. В этом случае можно говорить о заимствовании с элементами калькирования, поскольку немецкое слово повторяет не только облик, но и структуру голландского, при этом оно воспринимается как двухкомпонентная лексема. Об этом однозначно свидетельствует то, как отразилась на данной лексеме реформа правописания 1996 года: согласно нововведенным правилам, в композитах, первый компонент которых заканчивается удвоенным согласным, а второй компонент начинается с такого же согласного, пишется три согласных подряд. В работах Г. Вёльфлина и М. Дворжака мы находим написание «*Stilleben*», тогда как в современных словарях применяется написание уже с тремя согласными на стыке корней слова, что говорит о том, что носителями языка данная лексема воспринимается как композит. В русском же языке немецкой лексеме соответствует корневое слово «натюрморт», заимствованное из французского языка, в котором оно изначально являлось словосочетанием (фр. *nature morte* — «мёртвая природа») по правилам транслитерации, в результате заимствования слово перестало восприниматься носителем русского языка как композит, благодаря чему немецкий композит «*das Stilleben*» переводится на русский язык не словосочетанием, а одним словом.

Следующая группа определительных композитов переводится на немецкий язык с помощью словосочетания со связью управление, где главное и зависимое слово являются существительными в родительном падеже, например: *Stilwandlung* / изменение стиля, *Tiefenmotive* / мотивы глубины, *der Beobachtungspunkt* / точка

¹⁶⁷ Vorenkamp A.P.A. Bijdrage tot de geschiedenis van het Hollandsch stilleven in de 17 eeuw. — Leiden, 1933. — S. 6

наблюдения, die Farbenwiedergabe / воспроизведение цвета. Во многих случаях выбор первого или второго способа перевода обусловлен исключительно языковым чувством переводчика, так как оба варианта могут быть верными с точки зрения стилистических и словообразовательных норм русского языка.

В то время как крайне частотные определительные композиты не несут значительной стилистической окраски за тем небольшим исключением, когда они являются неузвальными авторскими образованиями, копулятивные композиты встречаются в немецком языке гораздо реже и представляют собой характерную черту некоторых искусствоведческих текстов. Необходимо отметить, что в работе Г. Вёльфлина они встречаются гораздо чаще, чем в монографии М. Дворжака, и несомненно являются чертой его авторского стиля. В качестве примера приведем следующие лексемы: *Perspektivisch-Großes* / перспективно-крупное; *Perspektivisch-Kleines* / перспективно-мелкое; *Perspektivisch-Räumliches* / перспективно-пространственное; *Plastisch-Gegenständliches* / пластически-предметный элемент; *Plastisch-Unverbindliches* / пластически необязательное. Компоненты данного композита являются в большей степени равноправными, чем составляющие определительных композитов, однако и здесь первый компонент в некоторой мере служит определением для второго. Характерной чертой копулятивных композитов у Г. Вёльфлина является их образование от имен прилагательных (субстантивация), в большей степени характерная для немецкого языка, чем для русского. Тем не менее, переводчик передает данные авторские неологизмы с помощью калькирования, которое, с одной стороны, является нестандартным для русского языка, с другой – позволяет передать авторский стиль и лексическое своеобразие оригинала. Стоит отметить, что в некоторых случаях, как, например, *Plastisch-Gegenständliches* / пластически – предметный элемент, переводчик дополняет перевод немецкого композита ядром-существительным, что позволяет привести перевод в соответствие с нормами русского языка.

Композиты являются одной из наиболее частотных словообразовательных моделей в немецком языке, при передаче их на русский язык с помощью сочетания

существительного и прилагательного увеличивает долю описательной информации в тексте перевода. Широкое использование копулятивных композитов, в основе которых лежит субстантивированное прилагательное, характерно для авторского стиля Г. Вёльфлина. На русский язык такие образования переводятся с помощью калькирования, однако для соответствия нормам русского языка, которому субстантивация свойственна в меньшей мере, допускается добавление существительного и расширение лексемы до словосочетания.

2.3.7. Адъективы

Особую образность и многообразие искусствоведческому тексту придают многочисленные адъективы, являющиеся одним из проявлений субъективности в искусствоведческом тексте. Они придают тексту особую красочность и активно используются авторами. Именно в адъективах закладывается оценочность и экспрессия, характерная для данного типа текстов. Также большое количество прилагательных обусловлено описательностью, характерной для искусствоведческого дискурса.

Б. Совински пишет о многообразии адъективных форм, к которым он причисляет также немецкие причастия настоящего и прошедшего времени, которое открывает широкие стилистические возможности при их использовании.¹⁶⁸ Они выражают отношение автора к описываемому ими явлению или объекту. Б. Совински наряду с вербальным и номинальным стилем говорит о наличие адъективного стиля, характеризующегося большим количеством адъективов и противопоставленный динамическому вербальному стилю, отмечая при этом эксплицитно выраженное динамическое качество причастий. К адъективному стилю, согласно Б. Совински, преимущественно относятся тексты, в которых адъективы выполняют «украшающую» функцию, Б. Совински также отмечает сокращения таких адъективов в современных текстах, однако данное замечание не

¹⁶⁸ Sowinski B. Deutsche Stilistik. Beobachtungen zur Sprachverwendung und Sprachgestaltung im Deutschen. — Frankfurt am Main.: Fischer-Taschenbuch Verlag, 1978. — S. 220

распространяется на рассматриваемые нами монографии, написанные в первой половине XX века.

Адъективы, используемые в искусствоведческих текстах, можно разделить на две группы: адъективы, конкретизирующие определяемое существительное, и оценочные, которые выделил в особую группу Б. Совински.

Первая группа преимущественно не несет стилистической окраски и служит для уточнения, сужения понятия, обозначаемого понятием, например, в случае со словосочетанием «biblische und legendenhafte Themen», переведенном как «библейские и апокрифические темы» имеет место именно конкретизация, позволяющая читателю понять, о каких именно темах идет речь.

Наиболее стилистически окрашенной является вторая группа адъективов, несущая эмоционально-оценочную коннотацию и выражающая авторскую позицию по отношению к описываемым явлениям и предметам. Такие адъективы могут иметь эстетическую коннотацию, как, например, в следующих словосочетаниях: prächtige, dramatisch belebte Gruppe / великолепная, полная драматизма группа, große und umwälzende Neuerungen / великие и решающие нововведения, der merkwürdige Bericht / характерное сообщение, ein bahnbrechendes Werk / огромное влияние этой фрески. В первом случае словосочетание наряду с оценочностью характеризуется наличием эстетической информации, эпитета «dramatisch belebt», для перевода которого на русский язык сема «belebt» опускается вовсе, так как буквально переведенное словосочетание «драматически оживленная группа» не соответствует стилистическим нормам русского языка. Переводчик делает акцент на драматизме происходящего, опуская сему оживления, при этом потери смысла минимальны, так как драматизм внутренне предполагает оживление.

При этом во втором примере «große und umwälzende Neuerungen», переведенном как «великие и решающие нововведения», эстетическая информация отсутствует, вместо нее адъективы выражают эмотивную информацию, связанную

с категорией оценочности. То же действительно для адъективов в словосочетаниях *der merkwürdige Bericht* / характерное сообщение, *ein bahnbrechendes Werk* / огромное влияние этой фрески. Такой перевод не как правило требует трансформаций для соответствия нормам стилистической образности, принятым в русском языке. Однако стоит отметить, что внутренняя форма немецких оценочных адъективов зачастую является более выразительной и не поддается передаче на русский язык в полной мере (*ein bahnbrechendes Werk* – огромное влияние этой фрески), в таком случае также приходится уходить от буквального перевода словосочетаний.

Именно на уровне адъективов преимущественно проявляется эстетическая и эмотивная информация, не свойственная научному стилю речи в целом, но присущая искусствоведческому тексту.

2.3.8. Субстантивация

Одним из способов реализации адъективных значений в тексте является использование субстантивированных прилагательных и причастий. В искусствоведческом тексте преобладают субстантивированные адъективы абстрактного, невещественного значения. Субстантивация – распространенная модель словообразования в немецком языке, в отличие от русского языка, в котором она также присутствует, однако не так частотна. Количество субстантивированных прилагательных и причастий особенно велико в работах Г. Вёльфлина, у М. Дворжака они представлены гораздо слабее и не используются как элементы разработанной им терминологии.

Рассмотрим некоторые примеры субстантиваций из работы Г. Вёльфлина. Большинство из данных примеров являются сложными словами, например: *das Nichtindividuelle* / неиндивидуальное, *das Nichtfigürliche* / нефигурное, *das Nicht-Malerische* / не-живописное, *das Gesetzlich-Gebundene* / закономерно-связанное, *das Objektiv-Malerische* / объективная живописность, *das Perspektivisch-Große* / перспективно-крупное, *das Perspektivisch-Kleine* / перспективно-мелкое. В работе

Г. Вёльфлина субстантивации с компонентом *nicht-* позволяют вписать лексемы в терминологическую систему, противопоставив их уже имеющимся, при этом по всему тексту может не соблюдаться однородность написания данных лексем, некоторые из них пишутся через дефис, другие же представляют собой непрерывное слово. Различное написание лексем с компонентом *nicht-* было перенесено и в русский перевод.

Следующая группа сложных субстантивированных адъективов представлена написанными через дефис словами, в которых оба компонента являются равноправными. Данные лексемы переводятся с помощью калькирования, и в некоторых случаях заменяются на словосочетание, в котором второй компонент выражен существительным с аналогичным значением, а первый компонент передан прилагательным (*das Objektiv-Malerische* / объективная живописность).

Субстантивированные однокорневые адъективы переводятся в большинстве случаев с помощью калькирования: *das Typische* / типическое, *das Wesentliche und menschlich Ergreifende* / наиболее существенное и по-человечески захватывающее), передачей с помощью словосочетания им. прил. + им. сущ., напр. *das statische Beharren* / статическая устойчивость, либо же с распространением при переводе, например, *Historisches und Nationales* / исторические и национальные особенности.

В некоторых отрывках из монографии Г. Вёльфлина количество субстантивированных прилагательных и причастий крайне значительно, например: «*Der Barock bedient sich desselben Formensystems, aber er gibt nicht mehr das Vollkommene und Vollendete, sondern das Bewegte und werdende, nicht das Begrenzte und Faßbare, sondern das Unbegrenzte und Kolossale*»¹⁶⁹. Между этими, в общей сложности, восьмью субстантивированными адъективами выстроены сложные отношения контекстуальной синонимии и антонимии. Пары однородных членов, многие из которых выражены причастиями, придают тексту особую экспрессию нарратива.

¹⁶⁹ Wölfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. - München: Hugo Bruckmann Verlag, 1921. — S. 10

Перевод субстантивированных прилагательных и причастий с помощью калькирования позволяет наиболее полно отразить особенности оригинального текста, однако при неоправданном и чрезмерном использовании этот способ приводит к преобладанию абстрактных, нетипичных для русского языка лексем, поэтому оптимальным является комбинирование всех трех способов, примененное в анализируемом переводе.

2.3.9. Лексические тропы

Одной из основополагающих черт научного стиля является его стилистическая нейтральность¹⁷⁰, однако, следует отметить, что большинство исследований научного стиля речи посвящены работам в сфере точных и естественных наук. Тем не менее, даже в них на лексическом уровне могут встречаться стилистически окрашенные единицы. Таковы, например, понятия физики элементарных частиц как «очаровательный кварк», несущие дополнительную стилистическую нагрузку, являясь при этом научными терминами. Однако, если принять во внимание высокую степень стилистической нейтральности научного текста, отсутствие в них стилистически окрашенной лексики (например, «запрет на метафоры» Х. Вайнриха), то в ряду научных текстов искусствоведческие будут выделяться обилием образной лексики.

Так, в монографиях Г. Вёльфлина и М. Дворжака широко распространены метафоры, определяемые в словаре Глюка и Рёделя как «Übertragung eines Wortes in eine uneigentliche Bedeutung, bildlicher Ausdruck»¹⁷¹. Метафора предполагает сходство между двумя понятиями. Несмотря на то, что выразительность метафоры заключается в том, что она подчеркивает новые аспекты предметов и интенсивирует коннотации в обозначении предметов, людей и явлений, ее употребление основывается на когнитивных конвенциях. Некоторые метафоры используются в языке конвенционально и не несут стилистической окраски. К конвенциональным метафорам относится, например, слово *das Abendland* / запад,

¹⁷⁰ Гринев-Гриневиц С. В. Терминоведение: учеб. пособие — М.: Академия, 2008. — С.28

¹⁷¹ Glück H., Rödel M. Metzler Lexikon Sprache. — Stuttgart.: J.B. Metzler Verlag, 2016. — S.428

используемое нечасто, однако вошедшее в узус¹⁷². В основе метафоры лежит образ западных стран как той части света, над которой заходит солнце, то есть, наступает вечер. На основании данного переноса значения и возникает метафорическая окраска данного слова, не переданная в переводе по причине отсутствия в русском языке стилистически равнозначного компонента. Столь же устоявшейся для обоих языков является метафора *Lichtquelle* / источник света. Примерами авторских метафор с компонентом *Licht* – могут служить следующие лексемы: *Lichtflecken* / пятна света, *Lichtgang* / полоса света. Для их перевода необходимо четко представлять, что именно имеется в виду, так как во втором случае у слова «*Gang*» отсутствует словарное соответствие «полоса». Переводчику необходимо соотносить исходный текст с визуальным представлением и ассоциациями и переводить с опорой на них, что является несомненным вызовом при переводе искусствоведческого текста.

Метафоры также могут встречаться и в аналитической части работы, например: *der Rohstoff der sinnlichen Erfahrung* / сырой материал чувственного опыта.

В некоторых случаях при переводе лексем, у которых отсутствует подходящий эквивалент в языке перевода, могут использоваться эпитеты и метафоры. Таковым является слово *die Zäsur* со словарными значениями: 1. *metrischer Einschnitt innerhalb eines Verses*; 2. *durch eine Pause oder ein anderes Mittel markierter Einschnitt im Verlauf eines Musikstücks*; 3. *Einschnitt (besonders in einer geschichtlichen Entwicklung)*; *markanter Punkt*¹⁷³. Данная лексема была переведена как «пространственная пауза», образным словосочетанием, построенным на художественном распространении определяемого слова. Эпитеты придают тексту особую экспрессивность, напр. *ungestüme Linienführung* / бурные линии, *der vornehme Stoff* / благородная ткань, *die königlich sichere Führung der Linie* / царственно уверенное руководство линии.

¹⁷² URL :<https://www.duden.de/rechtschreibung/Abendland> (дата обращения: 11.05.2021)

¹⁷³ URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Zaesur> (дата обращения 12.05.2021)

Искусствоведческому тексту не чужды олицетворения, часто используемые при описании природы, например, *Baumstämme winden sich leidenschaftlich empor* / стволы деревьев страстно тянутся кверху.

В нем также встречаются перифразы, описательные обозначения объекта на основании его качества, так, например, Леонардо да Винчи назван в монографии Г. Вёльфлина «*Vater des Helldunkels*» (отец светотени), так как именно ему принадлежит авторство техники «сфумато», особенно нежного перехода между светом и тенью.

Необходимость описания предметов искусства вызывает к жизни использование сравнений, помогающих читателю провести параллели между описываемым явлением и смежной системой образов, наиболее ярким примером является синестетическое сравнение цветов и объемов, изображенных на картине, с музыкальным аккордом: *reine Verhältnisse und Massen von Farben, wie in deutlichen Akkorden* / чистые отношения и массы красок в отчетливых аккордах.

Характерна для искусствоведческого текста также возвышенная лексика, следует отметить, что про искусство, не являющееся частью повседневной жизни, во многих случаях принято говорить в возвышенной и торжественной тональности. Как в немецком, так и в русском языке лексема «*Meisterschöpfung* / шедевр» относится к возвышенному стилю речи. Особенно показательны следующие примеры перевода: *die Hauptzier* / венец убранства, *walten* / господствовать.

Частым стилистическим приемом является сравнение, напр. «*Wie ein Zauberspiel mußte es den Zeitgenossen erscheinen...*»¹⁷⁴ / «Современники должны были воспринимать как волшебство то...»¹⁷⁵, отсылающее читателя к авторским образам и ассоциациям, придающее научному тексту поэтичность.

Интересно отметить, что средства образной выразительности в искусствоведческом тексте могут затрагивать значительные фрагменты, так,

¹⁷⁴ Dvoržak M. Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Das 14. und 15. Jahrhundert. □ München: R. Piper & Co. Verlag, 1927 — S. 23

¹⁷⁵ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения XIV и XV века. □ М.: Искусство, 1978. — С. 22

например, в нем могут присутствовать развернутые сравнения, создающие сложные взаимоотношения между структурными элементами текста. Так, например, М. Дворжак следующим образом трактует предложенные им названия для глав монографии *Das Neue Evangelium / Новое Евангелие, Die Patres der Renaissance / «Отцы церкви» Возрождения*: «Поскольку глава о Джотто могла быть названа Евангелием нового искусства, то в следующей главе речь соответственно пойдет об «отцах» возникшей церкви. В Италии наступила эпоха, когда на арене событий появились творцы, сумевшие превратить новое искусство, дотоле проистекавшее, скорее, из эмоций, в стойкое учение, в осознанное и последовательное художественное и философское мирозерцание»¹⁷⁶. Далеко не всегда автор склонен пояснять контекст и свою концепцию относительно выстраивания текста, как это сделал М. Дворжак, что создает дополнительные трудности при переводе и вызывает к жизни необходимость трактовки текста оригинала на всех уровнях. В рассмотренном примере наиболее показателен перевод второго заголовка, в котором переводчик заключил в кавычки отсылку к церковным реалиям. Такое решение отсылает к авторской концепции, акцентирует внимание на авторском решении в структуризации текста.

Искусствоведческий текст в наибольшей мере насыщен метафорами и эпитетами в описаниях произведений искусства, поскольку стремится передать вербально всю совокупность черт, видимых глазами, схватываемых и считываемых взглядом одновременно. Именно стремление передать своеобразие графического произведения в тексте обуславливает наиболее широкое использование образных стилистических фигур. Частотность стилистических фигур составляет своеобразие искусствоведческого текста и требует от переводчика развитого образного мышления, чувства стиля и меры. Тропы в исходном тексте не всегда передаются на русский язык, что компенсируется их использованием в русском тогда, когда в немецком они отсутствуют. Зачастую перевод взаимосвязанных комплексных

¹⁷⁶ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения XIV и XV века. — М.: Искусство, 1978. — С. 41

средств образной выразительности, затрагивающих крупные фрагменты текста (напр. заглавия), требует от переводчика тщательного анализа на уровне текста.

Выводы по главе 2.

Несмотря на принадлежность к научному стилю, научной монографии присущи черты, отличающие ее от других научных текстов, например, монографий естественных и точных наук. Данные черты обусловлены наличием в искусствоведческом тексте эмоциональной и оценочной информации, а также более сильным, чем в текстах других наук, проявлением индивидуального авторского стиля. Наличие этих черт обусловлено субъективностью восприятия произведения искусства, которая находит свое отражение в искусствоведческом тексте. Следует отметить, что в случае искусствоведческой монографии субъективность авторского восприятия компенсируется его экспертностью.

В ходе анализа монографий М. Дворжака «История итальянского искусства в эпоху Возрождения XIV и XV века» и Г. Вёльфлина «Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве» среди характерных стилистических черт на синтаксическом уровне в данном исследовании были выделены, во-первых, длинные предложения с разными типами связи, которые преобладают над простыми предложениями. Данная черта присуща научным текстам, однако можно говорить о длине предложения как о стилистическом средстве, в котором проявляется авторский стиль. Как правило, структура предложения с разными типами связи передается на русский язык с помощью эквивалентных средств. Следует также отметить, что перевод предложений, превышающих 70 слов, требует от переводчика особой внимательности и компетентности.

Самым частотным типом придаточного в рассмотренных текстах являются определительные придаточные, переводимые на русский язык, как правило, с помощью причастного оборота. Такой способ перевода обусловлен тем, что в русском языке существует четыре формы причастий, тогда как в немецком лишь

две. Поэтому в большинстве случаев, когда в немецком языке использовано определительное придаточное предложение, перевод на русский осуществляется с помощью причастного оборота.

Следующей чертой искусствоведческого текста являются однородные члены предложения, как правило, выраженные атрибутами. Искусствоведческому тексту в целом свойственно значительное количество атрибутов, что связано с такой чертой, как описательность. При переводе атрибутов переводчику необходимо опираться на визуальный источник: репродукцию картины, в противном случае перевод может быть ошибочным.

Нехарактерным для научного стиля речи является использование эмфатических конструкций, например, эмфатическое изменение порядка слов и усиливающие эмоциональность и оценочность конструкции с «wie». Поскольку в немецком языке изменение порядка слов является стилистически маркированным средством, а в русском порядок слов является относительно свободным, для передачи инверсии в русском переводе может привлекаться лексика (например, «именно»).

Важным средством выразительности, практически не встречающимся в текстах других наук, являются восклицательные и вопросительные предложения. Вопросительные предложения являются риторическими вопросами и позволяют не только проявить авторское мнение, но и структурировать текст. Ряд риторических вопросов придает искусствоведческому тексту особую динамику и помогает удержать внимание читателя. Восклицательные предложения, как правило, начинаются с W-Phrase и переводятся на русский язык эквивалентными восклицательными предложениями. В некоторых случаях восклицательные предложения исходного текста переводятся с помощью повествовательных предложений, что уменьшает эмоциональность переведенного текста.

На лексическом уровне в искусствоведческом тексте прослеживается как характерная для научных текстов группа терминов, так и черты, свойственные

художественной литературе: лексические тропы. Термины, используемые в искусствоведческой монографии, можно разбить на следующие тематические группы: обозначения периодов, стилей, направлений, течений, школ; обозначения инструментария художника; обозначения техник изобразительного искусства; жанров; термины, описывающие художественное полотно; термины, описывающие человеческую натуру; авторские термины.

Значительная часть искусствоведческой терминологии представлена консубстанциональными терминами, которые используются также и в повседневной жизни и терминологизируются в научном контексте. Их перевод не представляет никакой сложности, так как данные термины переводятся на основе словарных соответствий. Следующая группа терминов представлена заимствованиями, которые были разделены нами на две группы: заимствования из других языков и заимствования из других наук. Первая группа в большинстве своем представлена заимствованиями из итальянского и французского языков, которые переводятся с помощью аналогичных заимствований в русском языке. Использование данной лексики обусловлено стремлением подчеркнуть роль страны-родоначальницы какого-либо явления. Вторая группа не является заимствованиями в полном смысле, их можно рассматривать как термины-омонимы. Большинство таких терминов пришли из философии, что обусловлено смежностью искусствоведения и философских дисциплин. Особый интерес представляют собой термины, пришедшие из точных наук, например, из математики. Такие термины используются в искусствоведческом тексте в переносном значении, из-за чего зачастую не сохраняются при переводе, а для их замены используется образное описательное выражение. Необходимо отметить включение в искусствоведческий текст латинских цитат, которые снабжаются сносками при переводе. Данную тенденцию можно объяснить различием между культурными контекстами, в которых находится русский и немецкий реципиент.

В искусствоведческом тексте также широко представлена общенаучная лексика, описывающая общее протекание когнитивных процессов и

использующихся при описании, структурировании и анализе материала. Данная лексика не представляет сложности при переводе и передается с помощью словарных соответствий.

Характерной чертой немецкого искусствоведческого текста является широкое использование композитов, которые зачастую являются окказиональными авторскими образованиями. В русском языке композиция как словообразовательная модель представлена значительно меньше, чем в немецком, поэтому определительные данные композиты переводятся с помощью словосочетаний со связью управление или согласование. Такой способ перевода позволяет сохранить соответствие нормам русского языка при переводе. Интересно, что в немецком языке наиболее частотны определительные композиты, однако в тексте Г. Вёльфлина присутствует значительное количество копулятивных композитов, переводимых, как правило, с помощью калькирования.

Описательность искусствоведческого текста проявляется в крайней частотности адъективов, которые могут описывать произведение искусства или выражать авторское отношение к произведению искусства. В таком случае наряду с эстетической в них проявляется оценочная и эмоциональная информация. Сложность при переводе адъективов может возникать при использовании устоявшихся словосочетаний, характерных для немецкого языка и отсутствующих в русском, как правило приходится жертвовать образностью переводимого фрагмента.

Одним из проявлений авторского стиля Г. Вёльфлина, в меньшей степени свойственное М. Дворжаку, является использование субстантивированных прилагательных и причастий с абстрактным значением. Это связано с тем, что Г. Вёльфлин предлагает свои критерии оценки произведения искусства и, опираясь на них, выстраивает свою терминологию, в значительной степени представленную именно субстантивированными адъективами. Перевод с помощью калькирования позволяет наиболее полно отразить особенности оригинального текста, однако при

неоправданном и чрезмерном использовании этот способ приводит к преобладанию абстрактных, нетипичных для русского языка лексем.

Нехарактерным для научного стиля речи является использование средств лексической выразительности, лексических тропов. Среди тропов, используемых в проанализированном тексте, можно выделить сравнения, метафоры, эпитеты, олицетворения и парафразы. Перевод, как правило, осуществляется с помощью аналогичных стилистических фигур, передаваемых средствами русского языка. Лексема оригинального текста, нейтральная по стилистической окраске, может переводиться на русский язык с использованием лексических тропов. Такой перевод допустим в том случае, когда эквивалент исходной лексики отсутствует в русском языке или же является неполным.

Особого внимания заслуживают распространенные сравнения, которые охватывают крупные фрагменты текста, а в монографии М. Дворжака даже были вынесены в оглавление монографии. Перевод таких сравнений требует от переводчика внимательности и глубокого понимания функционирования текста.

Заключение

Стилевые черты искусствоведческих текстов обусловлены как их принадлежностью к научному стилю речи и функцией – передачей, обработкой и пополнением знаний, так и их специфическими свойствами: описательностью, субъективностью, интерпретативностью, поликодовостью, наличием эмоциональной и оценочной информации, наряду с когнитивной, а также временем создания работы и индивидуальным стилем автора. Это позволило выделить в исследованном корпусе примеров как общенаучные, так и специфические черты, свойственные именно искусствоведческим текстам.

К *общенаучным чертам*, присущим искусствоведческому тексту, на синтаксическом уровне относятся длинные предложения с разными типами связи. Развитая система средств когерентности характерна для научных текстов в целом, однако длина предложений в искусствоведческом тексте зачастую сопоставима с проявлениями индивидуального авторского стиля в художественной прозе. Наиболее частотными в рассмотренных текстах являются определительные придаточные. Их перевод в большинстве случаев осуществляется с помощью причастного оборота, что обусловлено тем, что в русском языке существует четыре формы причастий, тогда как в немецком лишь две. Когда в русском переводе сказуемое в исходном определительном предложении обладает предложным управлением, использование причастного оборота при переводе невозможно, и структура предложения передается с помощью союза «который».

На лексическом уровне общенаучными чертами являются использование общенаучной лексики и наличие терминологии. В ходе исследования были выделены основные тематические группы терминов, используемых в искусствоведческих текстах: обозначения периодов, стилей, направлений, течений, школ, инструментария, жанров, техник изобразительного искусства; термины, описывающие художественное полотно; термины, описывающие человеческую натуру; авторские термины. Поскольку полный и исчерпывающий анализ

образования и семантики терминов не входил в задачи исследования, данные группы были лишь упомянуты. Особое внимание было уделено наиболее стилистически маркированным группам: обозначениям периодов истории искусства, среди которых широко представлены заимствования из других языков, и авторская терминология.

Специфика искусствоведческой терминологии определяется, например, наличием синонимов, на недопустимость которых указывается в работах по терминоведению. Для искусствоведческих текстов характерно использование заимствованной терминологии, как правило, представленной интернационализмами, ведущими свое начало из французского и итальянского языков. Данные термины переводятся с помощью аналогичных интернационализмов, используемых в русском языке. Наименьшую сложность при переводе имеют стилистически нейтральные консубстациональные термины и общенаучная лексика, переводимая с помощью словарных соответствий. Значительное количество таких лексем позволяет отнести искусствоведческие тексты к первой или второй группе переводимости по классификации И.А. Алексеевой. Особый интерес представляют термины, омонимичные терминам других наук: например, математические термины могут использоваться в искусствоведческом тексте не в прямом, а в переносном значении. В таком случае они становятся средствами образной выразительности. Философские термины, широко встречающиеся в искусствоведческом тексте, переводятся с помощью устоявшихся эквивалентов.

К *специфическим чертам* искусствоведческого текста можно отнести проявления индивидуального авторского стиля и средства, используемые для выражения эмоциональной, оценочной и эстетической информации: использование стилистически окрашенной лексики, словотворчество, экспрессивные средства, проявляющиеся на лексическом и синтаксическом уровнях, яркое проявление индивидуального стиля автора.

На синтаксическом уровне к таким чертам можно отнести использование эмфатических конструкций, инверсий, имеющих стилистическую окраску в немецком языке, для которого характерен фиксированный порядок слов. При переводе таких конструкций на русский язык, для которого характерен свободный порядок слов, во избежание утраты стилистической маркированности при переводе с помощью калькирования, применяются трансформации на лексическом уровне. Мощным средством стилистической выразительности, используемым в искусствоведческом тексте, являются восклицательные и вопросительные предложения, как правило, отсутствующие в объективном и безэмоциональном научном тексте, при написании которого автор стремится сохранить нейтральную дистанцию. Вопросительные предложения являются риторическими вопросами и помогают не только привлечь внимание читателя к рассматриваемому вопросу, но и структурировать текст. При переводе тип высказывания, как правило, сохраняется, однако в некоторых случаях возможна передача вопросительного предложения с помощью повествовательного.

На лексическом уровне специфическими чертами искусствоведческой монографии являются, во-первых, наличие адъективов, использование которых обусловлено описательностью искусствоведческого текста, его опорой на произведение графического искусства, содержание которого необходимо передать вербально. Адъективы можно разделить на используемые непосредственно для описания и на выражающие авторское отношение к описываемому предмету искусства. Наибольшую сложность при переводе они представляют в том случае, когда образная система, использованная носителем немецкого языка, не соответствует образности, устоявшейся в русском языке. В таком случае при переводе допустимы замены и опущения. Частое использование причастий, в том числе субстантивированных, усиливает динамический аспект искусствоведческого текста.

Во-вторых, в качестве специфической черты искусствоведческого текста можно назвать использование композитов и субстантиваций, которые зачастую

являются проявлениями индивидуального авторского стиля. Композиция как словообразовательная модель в целом свойственна немецкому языку, при этом в нем преобладают определительные композиты. На русский язык данный тип композитов, как правило, переводится с помощью словосочетаний, в которых определяющий компонент передан с помощью прилагательного или существительного в родительном падеже, калькирование в таком случае практически не применяется. В монографии Г. Вёльфлина широко используются также копулятивные композиты, являющиеся ярким проявлением авторского словотворчества. Данные единицы переводятся с помощью калькирования, что вызвано стремлением наиболее полно передать своеобразие исходного текста на русский язык. Субстантивация также широко представлена в искусствоведческом тексте, как правило, субстантивируются прилагательные и причастия. В наибольшей степени субстантивация свойственна индивидуальному стилю Г. Вёльфлина, предложившему собственную терминосистему, построенную на терминах с абстрактным значением. Субстантивированные адъективы переводятся на русский язык с помощью калькирования, однако чрезмерное калькирование ведет к переизбытку лексем, образованных по несвойственной русскому языку словообразовательной модели, поэтому в некоторых случаях копулятивные композиты переводятся с помощью словосочетаний.

В наибольшей степени своеобразие искусствоведческого текста проявляется в использовании лексических тропов: сравнений, метафор, эпитетов, олицетворений, перифразов, являющихся способами передачи эстетической информации. Использование лексических тропов нарушает запрет на метафоры, сформулированный Х. Вайнрихом, который можно расширить до запрета на средства образной выразительности в научном тексте. При переводе образы передаются с помощью использования эквивалентных лексических средств русского языка. В некоторых случаях лексемы с нейтральной стилистической окраской могут переводиться с использованием лексических тропов. Такой перевод допустим, если эквивалент немецкой лексемы отсутствует в русском языке

или не передает релевантные оттенки значения. Особый вызов при переводе представляют развернутые сравнения, затрагивающие крупные фрагменты текста, и вынесенные в содержание в монографии М. Дворжака. Правильный перевод таких единиц позволяет верно передать концепцию, заложенную автором в его труд. Четкая структура, свойственная монографии как жанру, в случае искусствоведческой монографии может дополнительно поддерживаться на уровне стилистической выразительности.

В ходе исследования была подтверждена *гипотеза*, согласно которой переводы разных типов информации будут требовать от переводчика разных подходов. Наибольшую сложность при переводе представляют фрагменты, в которых содержатся эмоциональная и эстетическая информация. При переводе таких фрагментов применим более широкий спектр переводческих трансформаций, тогда как элементы, содержащие только когнитивную информацию, переводятся, как правило, с помощью словарных соответствий. Общенаучные и специфические черты органично переплетаются в искусствоведческом тексте, и их передача на русский язык требует от переводчика тонкого чувства стиля и глубокого понимания принципов построения переводимой работы.

Данное исследование позволяет глубже понять специфику искусствоведческого текста, выделяющую его среди текстов других наук. Полученные результаты могут использоваться как материал для курса лекций по переводу искусствоведческих текстов, для дополнения переводных словарей, посвященных искусствоведческой тематике, а также как основа для дальнейших исследований.

Большой интерес для дальнейшего научного исследования представляет анализ искусствоведческой монографии на текстовом уровне, позволяющий выделить основные принципы, на основании которых строится искусствоведческое исследование, и глубже описать своеобразие искусствоведческого текста.

Список литературы

1. Алексеева И. С. Введение в переводоведение: учеб. пособие. — М., СПб.: Филологический факультет СПбГУ, Академия, 2004. — 352 с.
2. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. — Л.: Просвещение, 1973. — 304 с.
3. Асратян З. Д. Эстетическая информация художественного текста и её концептуализирующая роль // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2016. №2 (24). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/esteticheskaya-informatsiya-hudozhestvennogo-teksta-i-eyo-kontseptualiziruyuschaya-rol> (дата обращения: 21.05.2021).
4. Баева Г.А. Синтаксис современного немецкого языка в комментариях и упражнениях: учеб. пособие. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. Ун-та, 2001. — 288 с.
5. Баскаков, Н.А. Современное состояние терминологии: учеб. пособие. — М.: Дело, 2006. — 70 с.
6. Блох М.Я. Диктема в уровневой структуре языка // Вопросы языкознания. 2000. №4. — С. 56-67
7. Бондалетов В.Д., Вартапетова С.С., Кушлина Э.Н., Леонова Н.А. Стилистика русского языка: учеб. пособие. — Л.: Просвещение, 1982. — 286 с.
8. Борев Ю. Б. Эстетика. — М.: Высшая школа, 2002. — 511 с.
9. Брандес М.П. Стилистика немецкого языка: учеб. пособие. — М.: Высшая школа, 1983. — 259 с.
10. Булатова А.П. Искусствоведческий дискурс конца 90-х годов и тенденции его развития. // Формула круга. Сборник статей к юбилею профессора О.Г. Ревзиной. 1999 — с. 59-67.

11. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов. — М.: Языки славянской культуры, 2001. — 288 с.
12. Виноградов, В. В. Проблемы русской стилистики. — М.: Высшая школа, 1981. — 320 с.
13. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. — М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2004. — 368 с.
14. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. — М.: Международные отношения, 1980. — 342 с.
15. Гарбовский, Н. К. Теория перевода: учебник и практикум для академического бакалавриата — М.: Юрайт, 2016. — 413 с.
16. Глушак Т, С. Функциональная стилистика немецкого языка: учеб. пособие — Мн.: Выш. школа, 1981. — 173 с.
17. Горбунов-Посадов М. М., Полилова Т. А. Научная монография: пути к изданию и к читателю. — М.: Препринты ИПМ им. М. В. Келдыша, 2017. — 15 с.
18. Гринев-Гриневиц С. В. Терминоведение: учеб. пособие — М.: Академия, 2008. — 304 с.
19. Даниленко В.П. Русская терминология: опыт лингвистического описания. — М.: Наука, 1977. — 248 с
20. Данилова И. Е. Судьба картины в европейской живописи. — СПб.: Искусство-СПБ, 2005. — 291 с.
21. Ельцова М.Н. Стилистика немецкого языка: учеб. пособие – Пермь: Изд-во Перм. гос. техн. ун-та, 2008. — 87 с.
22. Жаркова У. А. Воплощение знаковой природы изобразительного искусства в искусствоведческом дискурсе (на материале немецкоязычных музейных каталогов // Вестник ЧелГУ. 2011. №33. URL: [https://cyberleninka.ru/article/n/voploschenie-](https://cyberleninka.ru/article/n/voploschenie)

znakovoy-prirody-izobrazitel'nogo-iskusstva-v-iskusstvovedcheskom-diskurse-na-materiale-nemetskojazychnyh-muzejnyh (дата обращения: 28.05.2021).

23. Зенкин С. Теория литературы: проблемы и результаты. — М.: Новое литературное обозрение, 2018. — 217 с.
24. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. — Волгоград: Перемена, 2002. — 477 с.
25. Ковалев В. Д. Проблемы стиля в советской литературе. // Время, пафос, стиль: художественные течения в современной советской литературе. — М., Л.: Наука, 1965. — С. 3-59
26. Кожина М.Н. Речеведение и функциональная стилистика: вопросы теории. Избранные труды. — Пермь.: Изд-во перм. ун-т, 2002. — 475 с.
27. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). — М.: Высшая школа, 1990. — 253 с.
28. Котюрова М.П. Стилистика научной речи: учеб. пособие. — М.: Академия, 2010. — 240 с.
29. Крушельницкая К.Г. Очерки по сопоставительной грамматике немецкого и русского языков — М.: Изд-во литературы на иностранных языках, 1961. — 265 с.
30. Кубрякова Е.С. О понятиях дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике // Дискурс, речь, речевая деятельность: функциональные и структурные аспекты. 2000. – С. 5–13.
31. Лейчик В.М. Терминоведение: предмет, методы, структура. — М.: ЛКИ, 2007. — 256 с.
32. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. — 383 с.

33. Милетова Е.В. Англоязычный искусствоведческий дискурс: природа и лексическое наполнение // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 4, ч. 2. — С. 114–119
34. Миньяр-Белоручева А. П., Овчинникова Н. А. К истории возникновения и развития искусствоведческих терминов // Вестник ЮУрГУ. 2011. №22 (239). — С. 58-62
35. Мурзо Г. В. Риторика искусствоведческого текста // Ярославский педагогический вестник. 2007. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ritorika-iskusstvovedcheskogo-teksta> (дата обращения: 28.05.2021).
36. Олянич А.В. Искусствоведческий дискурс // Дискурс-Пи. 2015. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvovedcheskiy-diskurs> (дата обращения: 28.05.2021).
37. Раренко М. Б., Елина Е. А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства. - Саратов, 2002. - 256 с // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 6, Языкознание: Реферативный журнал. 2004. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/2004-01-012-elina-e-a-verbalnye-interpretatsii-proizvedeniy-izobrazitelnogo-iskusstva-saratov-2002-256-s>. (дата обращения: 03.05.2021).
38. Ротенберг Е. И. Послесловие к книге М. Дворжака «История итальянского искусства эпохи Возрождения». Т. 2. — М.: Искусство, 1978. — 380-395 с.
39. Русский язык и культура в зеркале перевода. 2012. — М.: Высшая школа перевода МГУ, 2012. — 597 с.
40. Суперанская А.В., Подольская Н.В., Васильева Н.В. Общая терминология: Вопросы теории. — М.: ЛИБРОКОМ, 2012. — 248 с.
41. Туманов А.А. Свобода воли и моральный закон в критической философии И. Канта. // Вестник МГТУ. 2008. №4. — С. 695-704

42. Федоров А.В. Очерки общей и сопоставительной стилистики. — М.: Высшая школа, 1971. — 196 с.
43. Филиппов К.А., Лингвистика текста: Курс лекций. — СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 2003. — 336 с.
44. Формановская Н.И. Стилистика сложного предложения. — М.: Русский язык, 1978. — 240 с.
45. Хижняк С.П. Терминология искусствоведения как особый тип терминосистем // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион / Гуманитарные науки. Филология. 2014. № 3 (31). — с. 144-150
46. Швейцер А.Д. Контрастивная стилистика. Газетно-публицистический стиль в английском и русском языках. — М.: Книжный дом ЛИБРОКОМ, 2009. — 256 с.
47. Шипова И. А. Функциональная сущность мультикодности как многоуровневого лингвистического знака (на материале немецкоязычного художественного текста) // ИСОМ. 2013. №5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/funktsionalnaya-suschnost-multikodnosti-kak-mnogourovnego-lingvisticheskogo-znaka-na-materiale-nemetskoyazychnogo> (дата обращения: 16.05.2021).
48. Янбулатова Л. В. Специфика искусствоведческого текста как средство формирования коммуникативной культуры личности // Сибирский педагогический журнал. 2008. №11. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-iskusstvovedcheskogo-teksta-kak-sredstvo-formirovaniya-kommunikativnoy-kultury-lichnosti>
49. Adamzik K. Fachsprachen. Die Konstruktion von Welten. Narr Francke Attempto. — Tübingen.: A. Francke Verlag, 2018. — 357 s.
50. Ammon U. Die Stellung der deutschen Sprache in der Welt. — Berlin.: De Gruyter, 2015. — 1314 s.
51. Ammon U. Ist Deutsch noch internationale Wissenschaftssprache? Englisch auch für die Lehre an den deutschsprachigen Hochschulen. — Berlin.: De Gruyter, 1998. — 339 s.

52. Balzer W. Die Wissenschaft und ihre Methoden. Grundsätze der Wissenschaftstheorie. — München.: Verlag Karl Alber Freiburg, 2009. — 368 s.
53. Beneš E. Die formale Struktur der wissenschaftlichen Fachsprachen in syntaktischer Hinsicht. // Wissenschaftssprache. Beiträge zur Methodologie, theoretischen Fundierung und Deskription. 1981. — S. 185-212.
54. Brinker K., Antos G., Heinemann W., Sager S. F. Text- und Gesprächslinguistik: ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung, An International Handbook of Contemporary Research — Berlin, New York.: de Gruyter, 2000. — 920 s.
55. Duden. Die Grammatik. Band 4. — Mannheim, Wien, Zürich.: Dudenverlag, 2009. — 1344 s.
56. Ehlich K. Alltägliche Wissenschaftssprache // Informationen Deutsch als Fremdsprache. Vol. 26. № 1. 1999. — S. 3-24
57. Ehlich K. Deutsch als fremde Wissenschaftssprache. // Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache, 1993. 1994. — S. 13-42.
58. Fandrych Ch., Thurmair M. Textsorten im Deutschen. Linguistische Analysen aus sprachdidaktischer Sicht. — Tübingen.: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH, 2011. — 378 s.
59. Fleischer W., Michel G. Stilistik der deutschen Gegenwartssprache. — Leipzig.: Bibliographisches Institut VEB, 1975. — 394 s.
60. Hausendorf H., Müller M. Fachsprache der Kunstwissenschaft. — Berlin: Walter de Gruyter, 2016. — 526 s.
61. Helbig G., Buscha J. Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht. — Leipzig.: Verlag Enzyklopädie Langenscheidt, 1999. — 735 s.
62. Hennecke A. Multimodale Texte und ihre Bedeutung für die Übersetzungspraxis // Trans-kom: Journal of Translation and Technical Communication Research. 2015. Band 8. №1. S. 202-232

63. Hoffman L. Kommunikationsmittel Fachsprache. — Berlin.: Akademie Verlag, 1987. — 307 s.
64. Jakobi-Mirwald Ch. Buchmalerei: Terminologie in der Kunstgeschichte. — Berlin.: Verlag Reimer, 2014. — 314 s.
65. Kalverkämper, H. Das fachliche Bild. Zeichenprozesse in der Darstellung wissenschaftlicher Ergebnisse. // Fachsprachen-Forschung Band 19. 1993. s. 115–138
66. Meyer R. M. Deutsche Stilistik. — München.: Beck Verlag. 1913. —264 s.
67. Mittelstraß J., Trabant J., Fröhlicher P. Wissenschaftssprache. Ein Plädoyer für Mehrsprachigkeit in der Wissenschaft. — Stuttgart.: J.B. Metzler Verlag, 2016. — 49 s.
68. Nefedov S.T. Fachsprache 'Linguistik' in der universitären Kommunikation: explizite und implizite Autorisierung sprachwissenschaftlicher Texte // Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi – Studien zur deutschen Sprache und Literatur. 2014. №2. — S. 17-34
69. Newmark P. A Textbook of Translation. — London.: Prentice Hall International, 1988. — 292 p.
70. Paschke P. Metaphern und andere Probleme der literarischen Übersetzung am Beispiel von Daniele del Giudices „Das Abheben des Schattens vom Boden“. — Kassel.: 2000. — 49 s.
71. Reinhard K. Erste Linien eines Entwurfs der Theorie und Literatur des deutschen Stils. — Göttingen.: Vandenhök und Ruprecht Verlag, 1796. — 256 s.
72. Riesel E. Grundsatzfragen der Funktionalstilistik // Linguistische Probleme der Textanalyse: Jahrbuch 1973. 1975. — S. 36-53
73. Riesel E., Schendels E. Deutsche Stilistik — M.: Высшая школа, 1975. — 316 s.
74. Sandig B. Textstilistik des Deutschen. — Berlin, New York.: Walter de Gruyter, 2006. — 585 s.
75. Schippan Th. Lexikologie der deutschen Gegenwartssprache. — Tübingen: Niemeyer, 1992. — 310 s.

76. Sowinski B. Deutsche Stilistik. Beobachtungen zur Sprachverwendung und Sprachgestaltung im Deutschen. — Frankfurt am Main.: Fischer-Taschenbuch Verlag, 1978. — 344 s.
77. Vorenkamp A.P.A. Bijdrage tot de geschiedenis van het Hollandsch stilleven in de 17 eeuw. — Leiden, 1933. — 152 s.
78. Weinrich H. Formen der Wissenschaftssprache. // Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 1989. — S. 119-158.

Авторефераты и диссертации

79. Елина Е. А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства (номинативно-коммуникативный аспект): автореф. дисс... др. фил. наук. — Волгоград. 2003. — 353 с.
80. Deml I. Gebrauchsnormen der Wissenschaftssprache und ihre Entwicklung vom 18. bis zum 21. Jahrhundert; Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät III (Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften) der Universität Regensburg, Regensburg, 2013. — 252 s.

Список словарей

81. Языкознание. Большой энциклопедический словарь. / Под ред. Ярцевой В.Н. — М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. — 685 с.
82. Glück H., Rödel M. Metzler Lexikon Sprache. — Stuttgart.: J.B. Metzler Verlag, 2016. — 814 s.

Список онлайн-источников

83. Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия. Под ред. проф. Горкина А.П.; М.: Росмэн; 2007 URL: <https://libking.ru/books/ref-/ref-encyc/250891-46-gorkin-p-entsiklopediya-iskusstvo-chast-1-a-g-s-illyustratsiyami.html#book>

84. Латинско-русский и русско-латинский словарь крылатых слов и выражений. — М.: Русский Язык. Н.Т. Бабичев, Я.М. Боровской. 1982.
URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/latin_proverbs/1143/In
85. Орфографический словарь немецкого языка Duden URL: <https://www.duden.de/>
86. Стилистический энциклопедический словарь русского языка
URL: <http://endic.ru/stylistic/Obschenauchnaja-leksika-227.html>
87. Этимологические онлайн-словари русского языка
URL: <https://lexicography.online/etymology>
88. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache URL: <https://www.dwds.de/>
89. Wortschatz Universität Leipzig URL: <https://corpora.uni-leipzig.de/>

Список источников материала

90. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — М.: Издательство В. Шевчук, 2013. — 344 с.
91. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения XIV и XV века. — М.: Искусство, 1978. — 173 с.
92. Dvoržak M. Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Das 14. und 15. Jahrhundert. — München: R. Piper & Co. Verlag, 1927 — 194 s.
93. Wölfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. — München: Hugo Bruckmann Verlag, 1921. — 260 s.

Приложения

Таблица 1. Корпус примеров из монографии М. Дворжака «История итальянского искусства в эпоху Возрождения XIV и XV века».

Немецкий фрагмент / термин	Русский фрагмент / термин
Abendland	запад
abendländische Christenheit	нет перевода
Aber ein Besuch in der Kapelle, ein Blick auf die von Zeit und Staub zerstörten Fresken genügt, um Vasaris Bericht zu verstehen und zu glauben, denn die florentinische Malerei wäre kaum wesentlich ärmer, wenn alles, was zwischen Masaccio und den Werken der großen Meister des beginnenden XVI. Jahrhunderts liegt, verloren gegangen wäre.	Однако достаточно посетить капеллу и бросить взгляд на фрески, пострадавшие от времени и от копоти, чтобы понять сообщение Вазари и поверить, что флорентийская живопись вряд ли бы значительно обеднела, если бы пропало все созданное в период, простирающийся между Мазаччо и творениями великих мастеров начала XVI столетия.
altchristliche Bilderzyklen	циклы росписей, созданные в период раннего христианства
architektonische Bühne	архитектурная площадка
Auch dort, wo sie auf festem Boden oder auf einem Postament stehen, erheben sie sich auf den Fußspitzen, stehen „in punto dei piedi“, andere schweben frei in dem unbegrenzten Raum und wiederum andere schreiten oder stehen, ohne zu lasten, auf schmalen Bodenstreifen oder auf den scharfen Einrahmungen der Bilder.	Даже в тех случаях, когда они стоят на твердой почве или на пьедестале, одни из них приподнимаются на цыпочках, стоят in punto dei piedi, другие свободно парят в безграничном пространстве, третьи же в свою очередь передвигаются или стоят, не обнаруживая при этом всей тяжести своего тела, на узкой полоске земли или на острой грани обрамления картин.
bahnbrechendes Werk	огромное влияние этой фрески
Bei Szenen, die sich im Freien abspielen, finden wir stets eine Landschaft als Bühne der dargestellten Begebenheit, bei Szenen in geschlossenen Räumen einen als kompositioneilen Faktor den Figuren koordinierten Innenraum.	В сценах на открытом воздухе мы постоянно находим ландшафт в качестве сценической площадки изображаемого события, в сценах же, происходящих в закрытом помещении, интерьер всегда служит композиционным фактором, призванным координировать фигуры
Beobachtungspunkt	точка наблюдения
biblische und legendenhafte Themen	библейские и апокрифические темы
Bildeinheit	живописное единство
Bilderreihe	циклы росписей
Bildfläche	площадь фрески

Burckhardts geistvolles Wort, daß ohne Giotto Jan Steen anders und wahrscheinlich geringer wäre, könnte man auf die ganze moderne Malerei ausdehnen.	Проницательное замечание Буркхардта о том, что без Джотто Ян Стен был бы иным и, по всей вероятности, менее значительным, можно было бы распространить на всю новую живопись.
Chornische	ниша для хора
dargestellter Gegenstand	изображенный объект
Darstellung	фреска
das Darstellung in sich aufnehmende Subjekt	воспринимающий данное изображение субъект
Dennoch ist es klar, daß nicht in diesen Errungenschaften der individuellen Beobachtung und naturtreuen Darstellung das Wesentlichste des neuen Stils liegt	Однако совершенно очевидно, что отнюдь не в этих достижениях индивидуальной наблюдательности и не в верности природе при воплощении замысла кроется существеннейшая из особенностей нового стиля.
Der antike Raumzusammenhang	античные пространственные построения
Diese Art der Erfindung entspringt aus dem Bestreben, die Figuren übermateriell, vom Irdischen losgelöst wirken zu lassen, und hat lange nachgewirkt; noch bei Giovanni Pisano beschränkt sich die Basis auf schmale Terrainstreifen.	Этот способ изображения обусловлен стремлением придать фигурам надматериальность, оторванность от всего земного, причем это стремление оказывало воздействие на живопись в течение длительного времени; еще Джованни Пизано ограничивается узкой полоской земли под ногами своих фигур.
Diese Vorlesungen behandeln Geschichte der italienischen Kunst von Giotto bis zum Tode Michelangelos, also jene zweihundertfünfzig Jahre der italienischen Kunstentwicklung, die solange als Höhepunkt der ganzen nachantiken Entwicklung galten, - als ein Höhepunkt, dem nur ein Abstieg der Linie, ein Verfall, folgen konnte.	Настоящие лекции посвящены истории итальянского искусства в период, простирающийся от Джотто до смерти Микеланджело. Таким образом, речь идет о двухстах пятидесяти годах художественного развития в Италии, столь длительное время считавшихся той высшей ступенью всей послеантичной эволюции, на смену которой могло прийти лишь движение по нисходящей линии, лишь упадок.
disproportioniert	непропорционален
Doch nicht nur im Verhältnis zur geschilderten Begebenheit, sondern auch im Verhältnis zu der rein formalen Disposition und ihren Beziehungen zu Form und Fläche können wir dieses Prinzip der inneren künstlerischen Ordnung beobachten.	Однако мы можем наблюдать этот принцип внутренней художественной упорядоченности не только в характере воссоздания события, но и в чисто формальном распределении компонентов изображения и в их отношении к форме и плоскости.

Ebensowenig hat aber die Klarheit und Ausdruckskraft irgendeines Teiles der Darstellung durch gedrängte oder verwirrende Massen zu leiden. Alles erscheint, so wie es ist, innerlich notwendig, dabei durch einen wunderbaren Rhythmus der Flächen und Formen, Linien und Bewegungen verkettet und zugleich künstlerisch durchdrungen, belebt und monumentalisiert — wie, könnte man sagen, durch die poetische Versform die hohen Gedanken im epischen Gefüge der Divina Commedia.	Ясность и выразительность любой части изображения столь же мало страдают от сжатости или бессвязности масс. Здесь все воспроизведено в соответствии с действительностью, все внутренне обусловлено и при этом неразрывно связано чудесным ритмом плоскостей и форм, линий и движений, в то же время — художественно и проникновенно одушевлено и монументализировано, подобно тому как (если только так можно выразиться) высокий замысел эпического построения «Божественной комедии» воплощается в ней посредством стихотворной формы.
Einmal beruhten ihre bildlichen Schöpfungen auf einer Idealwelt, deren reinsten Ausdruck die großen Kathedralen mit ihrem architektonischen, plastischen und malerischen Schmuck waren.	С одной стороны, его живописные творения коренились в идеальном мире, чистейшим выражением которого были огромные соборы с их архитектурным, пластическим и художественным убранством.
Einrahmung der Bilder	обрамление картин
Es sind nämlich auf dem Relief verschiedene Momente der Passion Christi dargestellt, und zwar dicht nebeneinander und übereinander zusammengedrängt, so daß der ganze Hintergrund mit gegenseitig sich hindernden Figuren bedeckt ist, die Gestalten der oberen Reihe gleichsam auf den Köpfen der unteren stehen und die Einheit der natürlichen räumlichen Verbindung ebensowenig eine Rolle spielt, wie das natürliche sich in die Tiefe Erstrecken der Szene	Действительно, на рельефе представлены различные моменты страстей Христовых, причем соседство их столь тесно как по вертикали, так и по горизонтали, что весь фон покрыт мешающими друг другу персонажами, расположенными так, что фигуры в верхнем ряду словно бы стоят на головах фигур нижнего ряда, а единство естественной пространственной связи играет для художника столь же незначительную роль, что и естественная протяженность сцены в глубину.
<i>Es war eine Erfindung der Griechen, der malerischen Darstellung der Außenwelt als grundsätzliche Norm den natürlichen Zusammenhang der Dinge zugrunde zu legen...</i>	<i>Именно это и было достижением греков, положивших в основу живописного изображения материального мира естественную связь вещей в качестве принципиальной нормы...</i>
Farbenwiedergabe	воспроизведение цвета
fragmentarisch	фрагментарно
freiräumliche dreidimensionale Wirkung	свободное трехмерное бытие
Gemälde	фрески
Genrefigur	жанровая фигура
Gesamtkomposition	общая композиция
gestaltende Macht	формообразующая мощь

Gewände des Portals	стены портала
Giotto dagegen ersetzt diesen verwirrenden Reichtum durch eine isolierte Handlung, die er so darstellt, als ob sie sich vor seinen Augen auf einer Bühne abspielen würde.	Джотто, напротив, заменяет беспорядочное изобилие единым изолированным действием, которое он изображает так, словно оно происходит у него перед глазами на некой сценической площадке.
Gliederung	пропорции
gotischer Stil	готический стиль
griechische Philosophie	греческая философия
große und umwälzende Neuerungen	великие и решающие нововведения
Grundriß und Aufriß	Пластические украшения, игравшие на Севере столь значительную роль, здесь почти полностью отсутствуют.
Handlung	действие
Hauptzier	венец убранства
Hintergrund	фон
ikonographische Schemen	иконографические схемы сюжетов
illustrieren	проиллюстрировать
In der Arenakapelle tritt uns aber seine Kunst voll ausgebildet, in glänzenden und relativ gut erhaltenen Schöpfungen, in wunderbarer Klarheit entgegen, der Beginn einer neuen Epoche in der Auffassung der künstlerischen Probleme bei den europäischen Völkern.	Но в капелле дель Арена нашему взору предстает совершенно зрелое искусство Джотто в блистательных и относительно хорошо сохранившихся произведениях, с удивительной ясностью повествующих о наступлении новой эпохи в понимании европейскими народами художественных проблем.
in einer prächtigen, dramatisch belebten Gruppe, die wir allerdings aus dem unübersichtlichen Gewirr der Figuren erst mühsam heraussuchen müssen	великолепную, полную драматизма группу, в которой, однако, нам приходится с трудом выискивать Христа в необозримом хаосе фигур
in nuce	in nuce
in punto dei piedi	in punto dei piedi
integrierender Teil eines zusammenhängendes Raumausschnittes	интегрирующая часть связного пространственного отрезка
Jüngstes Gericht	Страшный суд
kompositionelle Addition	система композиционного сочетания
kompositionelles Prinzip	композиционный принцип
künstlerische Abstraktion	художественная абстракция
künstlerische Gesetzmäßigkeit	художественная закономерность
Landschaft	пейзаж
Maler	живописец
Malerei	живопись
Malereien in Padua	Падуанские росписи

malerische Raumrekonstruktion	живописная реконструкция пространства
merkwürdiger Bericht	характерное сообщение
Nach der Legende wurde Ioachim, weil kinderlos, vom Hohenpriester aus dem Tempel vertrieben. Verzweifelt ging er zu seinen Hirten und betete und fastete vierzig Tage. Da erschien ihm der Engel Gottes...	Согласно легенде, Иоаким был бездетным, и по этой причине первосвященник изгнал его из храма. В отчаянии Иоаким вернулся к своим пастухам и в течение сорока дней предавался молитвам и посту. Тогда к нему явился ангел господний...
Nachantik	послеантичный
Naturwissenschaften	естественные науки
nicht von ihm sein	принадлежать кисти
Nichtindividuelle, das	неиндивидуальное
Objektivierung	объективизация
Passion Christi	Страсти Христовы
perspektivische Raumkonstruktion	перспективное построение пространства
plastische Verlebendigung	пластическое оживление
prächtige, dramatisch belebte Gruppe	великолепная, полная драматизма группа
Raum	пространство
Relief	рельеф
Renaissance	Возрождение
sich erstreckende gleichmäßige Modellierung	объемная моделировка
Sie erzählen biblische und zum Teil legendenhafte Themen, das Leben Mariä und des Heilands in mehreren Zonen übereinandergereiht.	Это – повествование на библейские, а отчасти и апокрифические темы из жизни девы Марии и Иисуса Христа, повествование, опоясывающее стены капеллы несколькими рядами фресок, расположенными друг над другом.
So steht hier alles in durchgeistigter Beziehung zueinander und zu dem Mittelpunkt der erzählten Handlung, die durch ein solches fein abgewogenes Gefüge auf das wirkungsvollste und anschaulichste künstlerisch interpretiert wird.	Таким образом, здесь все пребывает в одухотворенной взаимосвязи друг с другом и с центральным эпизодом повествования, причем выразительность и убедительность художественного истолкования этого события достигает наивысшей степени благодаря столь тонко обдуманному построению.
Solche charakteristische Gestalten, wie die aus dem Leben gegriffene Genrefigur des Kellermeisters, der den Wein kostet, in der „Hochzeit zu Kana“, oder das Stilleben der Speisen und Geräte, das sich auf der Hochzeitstafel ausbreitet, finden wir überall bei ihm.	Повсюду мы находим у него такие характернейшие объекты, как выхваченная прямо из жизни жанровая фигура виночерпия, пробующего вино (из «Брака в Кане Галилейской»), или же натюрморт из яств и столовых приборов, разложенных на свадебном столе.
statisches Beharren	статическая устойчивость
Stilleben	натюрморт
Szene	сцена

Tonnengewölbe	цилиндрический свод
Typische, das	типическое
übernatürliche Beziehungen	ирреальные отношения
Verspottung Christi	сцена поругания Христа
Verteilung der Figuren im Bildausschnitt	распределение фигур в пределах одной фрески
voll ausgebildet	зрелое искусство
Von dieser griechischen Auffassung der Malerei, die das ganze klassische Altertum beherrscht, hat sich die mittelalterliche Kunst abgewendet, indem sie den natürlichen Zusammenhang der Dinge durch einen ideellen, auf übernatürlichen Beziehungen und Gesetzen beruhenden, ersetzt hat.	Средневековое искусство отвернулось от этого греческого понимания живописи, господствовавшего на протяжении всей классической древности, заменив естественную связь вещей связью идеальной, основанной на неких ирреальных отношениях и законах.
walten	господствовать
Wandgemälde	стенные росписи
Was zunächst ins Auge fällt, wenn wir die Kapelle betreten, ist die große Einfachheit des Baues und des Raumes.	Величайшая простота здания и заключенного в нем пространства — вот то, что прежде всего бросается в глаза.
Wenn das Kapitel über Giotto den Titel Das Evangelium der neuen Kunst tragen konnte, so handelt dieses von ihren Kirchenvätern. Es sind da in Italien Männer auf den Schauplatz der Ereignisse getreten, die die neue, bis dahin mehr aus dem Empfinden fließende Kunst zu einer festen Lehre, zu einer bewußten und folgerichtigen Kunst- und Weltanschauung ausgebaut haben.	Поскольку глава о Джотто могла быть названа Евангелием нового искусства, то в следующей главе речь соответственно пойдет об «отцах» возникшей церкви. В Италии наступила эпоха, когда на арене событий появились творцы, сумевшие превратить новое искусство, дотоле проистекавшее, скорее, из эмоций, в стойкое учение, в осознанное и последовательное художественное и философское мирозерцание.
Wesentliche, das, menschlich Ergreifende, das	наиболее существенное и по-человечески захватывающее
Wie ein Zauberspiel mußte es den Zeitgenossen erscheinen, als der große Künstler an Hand der alten heiligen Erzählungen vor ihren Augen ein Sein oder Geschehen entrollte, in dem aus dem Rohstoff der sinnlichen Erfahrung Formen und Zusammenhänge geschaffen wurden, die den Zufälligkeiten der alltäglichen Wirklichkeit gegenüber als die Offenbarung ungeahnter typischer Wahrheiten und Beziehungen, die der sinnlichen Anschauung zugrunde liegen, erscheinen mußten und die es ermöglichten, die Erzählung in die Sphäre einer eindringlicheren und klareren Wiedergabe der in der Natur	Современники должны были воспринимать как волшебство то, что великий художник, исходивший из древних священных легенд, разворачивал перед их глазами подобное повествование, наполненное явлениями или событиями, повествование, где из сырого материала чувственного опыта создавались формы и сочетания, бывшие (по сравнению с перипетиями повседневной действительности) откровениями типических истин и связей, в основу которых было положено чувственное восприятие, вследствие чего становилось возможным

waltenden formalen Kräfte und ihrer ursächlichen Verbindungsnormen zu übertragen.	перевести повествование в сферу ясного и убедительного воспроизведения господствующих в природе формальных сил и их причинных связующих закономерностей.
Wir können unsere Betrachtung mit diesen Gemälden beginnen, denn wenn sie auch nicht das älteste Denkmal der neuen, zur Renaissance hinüberleitenden italienischen Kunst waren, so stehen sie doch am Anfang unter den erhaltenen Werken, in denen die neuen Bestrebungen ihre entscheidende Form erhalten haben.	Мы вправе начать наше изложение этими росписями, ибо хотя они и не являются древнейшими памятниками нового итальянского искусства, знаменующими переход к Возрождению, но тем не менее открывают собой ряд наиболее значительных из сохранившихся до наших дней произведений, в которых новые устремления обрели решающую свою форму.
Wir sind in einer Periode, die einen Höhepunkt in der Entwicklung des gotischen Stils bedeutet, und mit einem gleichzeitigen Bau nördlich der Alpen verglichen könnte uns diese Kapelle geradezu ärmlich erscheinen.	Мы рассматриваем сейчас период, представлявший собою высшую ступень в развитии готического стиля, и по сравнению с современными ей постройками к северу от Альп капелла эта могла бы показаться просто убогой.
Wir wissen, welchen Eindruck die Gemälde in ihrer Zeit machten.	Мы знаем, какова была сила воздействия этих росписей в свое время.
Zäsur	пространственная пауза
zentrale Bedeutung	центральное положение
Пластические украшения, игравшие на Севере столь значительную роль, здесь почти полностью отсутствуют.	Plastischer Schmuck, der im Norden eine so eminente Rolle spielt, ist fast gar nicht vorhanden.

Таблица 2. Корпус примеров из монографии Г. Вёльфлина «Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве».

Немецкий фрагмент / термин	Русский фрагмент / термин
...allein was wären diese Lichter und Dunkelheiten ohne die königlich sichere Führung, die in der Hand der Linie liegt!	... однако, что значила бы эта светотень, не подчиняйся она царственно уверенному руководству линии!
Abbildung	репродукция
Abendland	запад
abendländische Malerei	западная живопись
abendländische Plastik	западная пластика
Abschattierung	растушевка
absolute/relative Klarheit des Gegenständlichen	абсолютная/относительная ясность предметной сферы
Akkord	цитата

Aktfigur	обнаженная фигура
architektonische Welt	явления архитектурного порядка
Architektur	архитектура
asymmetrisch	асимметричный
Backsteinbau	кладка кирпичной стены
Barock	барокко
barocke Phase	барочная фаза
Baukunst	архитектура
Baumstämme winden sich leidenschaftlich empor	стволы деревьев страстно тянутся кверху
Bauwerk	архитектурное сооружение
bewegte Achsenstellung	смещение архитектурных форм
bewegte Masse	движущаяся масса
Bewegte, das	движущееся
Bewegung	движение
Bildarchitektur	архитектурная живопись
Bildhafte, das	картинное
Bildnis	портрет
Binnenformen	внутренние формы
Binnenraum	внутреннее пространство комнаты
Binnenzeichnung	внутренний рисунок
Brio	брио
Büst	бюст
Cinquecentist	чинквечентист
cinquecentistische Kunst	искусство чинквеченто
Darstellungsart	способ изображения
Dekoration	декорация
Dekoratивität	декоративность
dekorativ-malerische Wirkung	декоративно-живописное воздействие
Denn schließlich sind doch gerade die Gedanken die überzeugenden, die in der allgemeinen Richtung liegen.	Ибо убедительны, в конечном итоге, как раз те мысли, которые соответствуют общему направлению.
der auffallendste Typus eines Gelehrten, der über die Gründe der Stilbildung methodisch nachgedacht und in der Arbeit am vollkommen beherrschten Material die begrifflichen Werkzeuge beständig zu verfeinern versucht hat.	является самым замечательным типом ученого, методически размышлявшего об основах образования стиля и в работе над вполне освоенным фактическим материалом постоянно стремился к уточнению логических приемов.
Der Barock bedient sich desselben Formensystems, aber er gibt nicht mehr das Vollkommene und Vollendete, sondern das Bewegte und Werdende, nicht das Begrenzte	Барокко пользуется той же самой системой форм, но он дает не совершенное и законченное, а движущееся и становящееся, не ограниченное и объемлемое, а безграничное и необъятное.

und Faßbare, sondern das Unbegrenzte und Kolossale.	
Der entblößte Arm jener musizierenden Dame bei Terborch — wie fein ist er empfunden in Gelenk und Bewegung, und wie viel schwerer wirkt die Form bei Metsu....	Посмотрите на обнаженную руку музицирующей дамы у Терборха: как тонко почувствованы ее изгиб и движение, и насколько тяжеловеснее кажется форма Метсю.
Der entblößte Arm jener musizierenden Dame bei Terborch — wie fein ist er empfunden in Gelenk und Bewegung, und wie viel schwerer wirkt die Form bei Metsu....	Посмотрите на обнаженную руку музицирующей дамы у Терборха: как тонко почувствованы ее изгиб и движение, и насколько тяжеловеснее кажется форма Метсю...
die Begriffe, mit denen diese Tatsachen für die geschichtliche Erkenntnis verarbeitet werden solle...	...понятия, при помощи которых эти новые факты должны быть переработаны...
Die eigentlich interessante Frage ist nun diese: Wie verhält sich geschichtlich der malerische Darstellungsstil zu diesem Malerischen des Motivs	Весьма интересен, в связи с этим вопрос: в каком историческом отношении стоят друг к другу живописный стиль изображения и затрагиваемая здесь живописность мотива?
Disposition	расположение
Draperie	драпировка
durchgehende Züge	устойчивые черты
eckiger / rundlicher Charakter	ломаный / округлый характер
Einheit	единство
Einheitliche, das	единство
Einzelform	каждая форма
Email	эмаль
Erzählungszenen	повествовательные темы
Faktur	фактура
Farbe	цвет
Feder	перо
Feiner und feiner werdend muß man in dieser Art den Zusammenhang des Einzelnen und des Ganzen bloßzulegen versuchen, um zur Bestimmung individueller Stiltypen zu gelangen, nicht nur in der zeichnerischen Form, auch in der Lichtführung und Farbe.	Применяя все более и более тонкие приемы, мы можем раскрыть таким же образом связь отдельных частей и целого и найти, наконец, определение индивидуальных типов стиля не только по отношению к форме рисунка, но также применительно к освещению и краске.
feste Zeichnung	твердый рисунок
Figur	фигура
Figurenanordnung	размещение фигур
Figürliche, das	фигурное
Fläche	плоскость
flache Wiesenlandschaft	плоский луговой пейзаж
Flächenfigur	плоская фигура

flächenhaft	плоскостное
Flächenkomposition	плоскостная композиция
Flächenordnung	плоскостное расположение
Flächenstil	плоскостный стиль
Flächentyp	изображение плоскостного типа
flämische Kunst	фламандское искусство
Florentiner	флорентинец
Folie	темный фон
Form	форма
Formaufklärung	прояснение формы
Formenrhythmus	ритм форм
Formensystem	система форм
Formganze	совокупность форм
Fragment	фрагмент
Frontalansicht	фронтальный аспект
Frontale Ansicht eines Gebäudes	фронтальный аспект здания
Fronttürme	передние башни
Frührenaissance	ранний ренессанс
gebrochene Linie	ломаная линия
Gegenstand	предмет
Genremaler	жанрист
geometrische Körper	геометрическое тело
geometrische Linien und Ordnungen	геометрические линии и пропорции
geschlossene Form	замкнутая форма
Geschmack	вкус
Gesetzlich-Gebundene, das	закономерно-связанное
Gestaltung	создание
Gewandfläche	плоскость драпировок
gewölbte Linie	дугообразная линия
Gotik	готика
gotisch-barock	готически-барочные произведения
Grammatik	грамматика
Greifbarkeit	осязательность
Grundfarbe	основная краска
handgreifliche plastische Auffassung	осязательное пластическое восприятие
Hell und Dunkel, das	светотень
Hieronimus-Stich Dürers	гравюра дюрера иероним
Historische, das und Nationale, das	исторические и национальные особенности
Hochgotik	высокая готика
Hochrenaissance	высокий ренессанс
Holländische Kabinettbilder des 17. Jhs	голландские станковые картины 17в
Horizont	горизонт
Illustrierung	иллюстрации

im Volumen empfinden	прочувствованная объемно форма
Imitation	подражание
Imitativ-Malerische, das Dekorativ-Malerische, das	имитативно-живописное, декоративно-живописное
Impressionismus	импрессионизм
impressionistisch-malerisch	импрессионистически-живописный
individuelle Formgebung	индивидуальное творчество
individueller Stil	индивидуальный стиль
individueller Stiltyp	индивидуальный тип стиля
Interieurbild	изображение интерьера
Ist denn nicht alles Erscheinung? und was soll es für einen Sinn haben, von einer Darstellung der Dinge, wie sie sind, sprechen zu wollen?	Не есть ли все явление? И что, вообще, за смысл говорить об изображении вещей, как они есть?.
italienische Renaissancekunst	искусство итальянского ренессанса
italienischer Lineament	итальянская линейность
Klarheit	ясность
klassische Kunst	классическое искусство
klassischer Linearismus	классический линейный стиль
Kolorit	колорит
Komplementärfarbe	дополнительный цвет
komponieren	скомпоновать
Kontrastwirkung	действие контраста
Kontur	контур
Kontur hat den Sachakzent	контур... на нем сосредоточено все ударение
Konturlinie	контурная линия
Kopfzeichnung	рисунок головы
Körperliche Modellierung	моделировка тела
Kostümfigur	фигуры, облеченные в богатый костюм
Kreide	карандаш
Kulisse links	левая кулиса
Kulturströmung	культурное течение
Kunst der Primitiven	искусство примитивов
Kunst des Seicento	искусство сеиченто
Kunstgeschichte	история искусств
Kunstgriff	прием
Kunsthistorie	история искусства
Kunstperiode	период искусства
Kunstwerk	произведение искусства
Kupferstich	гравюра на меди
Kurve	кривая
Landschaft	пейзаж
Landschafter	пейзажист

Landschaftszenen	пейзажные темы
Lassen wir holländische Art durch den Gegensatz flämischer Kunst deutlich werden!	Постараемся уяснить характер голландского искусства посредством противопоставления его искусству фламандскому.
Lichtflecken	пятна света
Lichtführung	освещение
Lichtgang	полоса света
Lichtgang	свет
Lichtquelle	источник света
lineare Analyse	линейный анализ
lineare malerische Plastik	линейная живописная пластика
Lineare, das	линейное
linearer	линейнее
Linear-plastische, das	линейно-пластическое
Linearzeichnung	линейный рисунок
Linie	линия
Linienbündel	клубок линий
Liniengewebe	линейная ткань
Linienstil	линейный стиль
Lokalfarbe	окраска предметов
Lokalfarbe	предметная краска
Malerei – Augenbetrug	живопись – «обман зрения»
Malerische, das	живописность
Malerische, das	живописное
malerischer Stil	художественный стиль
Manier	манера
Massen	массы
Meisterschöpfung	шедевр
modellieren	моделировать
monochrom	однокрасочный, одноцветный
Motiv	мотив
Motive behandeln	браться за мотивы
Nachbildung	снимки с картин
Nachklassische Kunst	послеклассическое искусство
nationaler Stil	национальный стиль
Naturalismus	натурализм
Naturnachahmung	подражание природе
Naturstudie	штудия природы
Naturwahrheit	истина природы
nazarenische Färbung	назарейская окраска
nazarenische Landschaften	назарейский пейзаж
Nichtfigürliche, das	нефигурное
Nicht-Malerische, das	не-живописное

Nürnberger Holzschnitt	нюрнбергские гравюры
Objektiv-Malerische, das	объективная живописность
offene Form	открытая форма
optische Schichten	оптические слои
optischer Nenner	оптический знаменатель
optisch-malerische Auffassung	живописное, чисто оптическое восприятие
Ornament	орнамент
ornamentale Muster	орнаментальный узор
Periodizität	периодичность
Perspektivisch – Große, das	перспективно-крупное
Perspektivisch-Kleine, das	перспективно-мелкое
Perspektivisch-Räumliche, das	перспективно-пространственный
Pfeiler	столб
Pigment	пигмент
Pinselstrich	мазок кисти
Pittoreske	питторескный
Plastik	пластика
plastisch	пластический
Plastische Vollfigur	пластическая фигура, изображающая человека в полный рост
Plastisch-Gegenständliche, das	пластически – предметный элемент
Plastisch-Unverbindliche, das	пластически необязательное
Plastizität	пластический элемент
Porträtzeichnung	портретный рисунок
posieren	позировать
Primitiven	примитивы
Proportionen	пропорции
proportionieren	расчленять
Quattrocentist	художники кватроченто
quattrocentistisch	
Radierung	офорт
Randlinie	обегаящая вокруг фигуры линия
Raum	пространство
reiche Gruppierungen	причудливые группировки
reine Verhältnisse und Massen von Farben, wie in deutlichen Akkorden	чистые отношения и массы красок в отчетливых аккордах.
rein-optisch	чисто оптический
Relief	рельеф
Rokoko	рококо
Romanisches Barock	романское барокко
Rubenssche Zeichnung	рубенсовский рисунок
Sachklarheit	отчетливость вещей
Sachlichkeit	предметность

Säulen und Bogen	колонны и арки
Schablone	шаблон
Schatten	тень
Scheinbar-willkürliche, das	кажущееся-произвольное
Schlagschatten	теневые места
Schmelzarbeit	финифтяное изделие
Schule	школа
Sehbild	зрительный образ
Sehen (das) in Flecken, Linien	манера видеть в пятнах, линиях
Silhouettenfiguren	силуэтные фигуры
silhouettieren	давать силуэты
Sittenszenen	бытовые темы
Skizzenmanier	эскизная манера
späte Quattrocento	позднее кватроценто
Spätgotik	поздняя готика
spätgotisch – malerische Tradition	позднеготическая живописность
spätgotisch-malerisches Knäuelwerk	поздне-готический живописный клубок
Sprößling	отпрыск
Staffelei	мольберт
starr-plastischer Typ	косно-пластический тип
Stichproben	гравюры
Stil der Schule, des Lands, der Rasse	стиль школы, страны, племени
Stilcharakter	характер стиля
Stileinheiten	эпохи единства стиля
Stilgattung	зачаток стиля
Stilgemeinsamkeit	общность стиля
stilisierte Gefält	стилизованные складки
Stilmerkmal	особенность стиля
Stilwandel	переход/перемена стиля
Stilwandlung	изменение стиля
Strich Dürers	гравюра дюрера
Strichwerk	штриховка
Syntax	синтаксис
Szene	сцена
Tastbarkeit	осязательность
Tastbild	осязательный образ
Tastorgane	органы осязания
Tastwerte	осязательные ценности
Technik	техника
Tektonik	тектоника
Tektonische Künste	тектонические искусства
Tiefe	глубина
tiefenhaft	глубинное

Tiefenkomposition	глубинная композиция
Tiefenmotive	мотивы глубины
Tiefenstil	глубинный стиль
tonig	в красках
Trecento	треченто
Tupfen	крапины
Umformung	изменение формы
Umrandung	очерчивание формы
Umriss	контур
Umriss	очертание и плоскости
Und so kann man weitergehn. Und wenn von der schwebenden Leichtigkeit der malerischen Tonstufen bei Terborch in unserm Klischee nichts mehr zu spüren ist, so spricht der Formenrhythmus des Ganzen doch noch eine vernehmliche Sprache und es wird keiner besonderen Überredung bedürfen, um in der Art, wie die Teile sich gegenseitig in Spannung halten, eine Kunst anzuerkennen, die der der Faltenzeichnung innerlich verwandt ist.	В таком же роде можно продолжать и дальше. И если на нашем клише совсем неощутима воздушная легкость красочной гаммы Терборха, то весь ритм его форм все же говорит достаточно внятным языком, и не нужно особого красноречия, чтобы в манере изображения взаимного равновесия частей заставить признать искусство, внутренне родственное рисунку складок.
ungestüme Linienführung	заряженность энергией каждой линии
unglückliche Aufstellungen	неудачные экспонаты
unmalerisch	неживописное
Vater des Helldunkels	отец светотени
Venezianer	венецианец
Versteckt-gesetzmäßige , das	скрыто-закономерное
Vielheit	множественность
Vielheitliche, das	множественность
visieren	линейное видение
Volksstil	народный стиль
Vollendete, das	законченное
vollkommene Proportion	совершенная пропорция
Vollkommene, das	совершенное
Volumen	объемность
Vordergrund	передний планы
vorklassische Zeit	доклассическое время
Vorstufen der Hochrenaissance	подготовительные этапы высокого ренессанса
Vorzeichnung	подготовительный рисунок
Was bedeuten daneben einzelne auseinandergehende Richtungen der Vergangenheit!	Как незначительны наряду с этим отдельные расхождения, наблюдающиеся в прошлом!
Werdende, das	становящееся

Wie aber? wenn auch diese Begriffe der untern Schicht auf eine bestimmte Schönheit zielen, kommen wir dann nicht auf den Anfang zurück, wo der Stil als unmittelbarer Temperamentsausdruck gefaßt worden war, sei es des Temperaments einer Zeit oder des Temperaments eines Volkes oder eines Individuums? Und das Neue wäre nur dieses, daß der Schnitt weiter unten gemacht worden ist, die Phänomene gewissermaßen auf einen größeren, gemeinsamen Nenner gebracht sind?	Но как же так? Если даже эти понятия нижнего слоя предполагают определенный тип красоты, то разве мы не возвращаемся снова к началу, где стиль рассматривался как непосредственное выражение темперамента, будь это темперамент эпохи или же темперамент народа и индивидуума? И все новшество не сводится ли к тому, что мы копнули глубже и привели явления к более общему знаменателю?
Zeichnerische, das	графичность
Zeichnung	рисунок
Zeitstil	стиль эпохи
Zickzackmuster	зигзагообразный узор
Zinkklischees	цинковые клише (репродукции с репродукций)
Zweifigurenszenen	сцены, где изображены только две фигуры