Санкт-Петербургский государственный университет

**АРХИПОВА Алиса Александровна**

**Выпускная квалификационная работа**

**«Лексико-стилистические средства создания литературного портрета**

**(на материале цикла исторических миниатюр С. Цвейга**

**«Звездные часы человечества» и его перевода на русский язык)»**

Уровень образования: бакалавриат

Направление 45.03.02 «Лингвистика»

Основная образовательная программа СВ.5148

«Межъязыковая коммуникация и перевод (немецкий язык)»

Научный руководитель:

Старший преподаватель,

Кафедра немецкой филологии,

Крепак Елена Матвеевна

Рецензент:

Доцент кафедры романо-германской филологии и перевода,

Кандидат филологических наук,

Санкт-Петербургский государственный экономический университет,

Суслова Екатерина Геннадьевна

Санкт-Петербург

2023

Оглавление

[Введение 4](#__RefHeading___40)

[1. Теоретическая основа исследования средств создания литературного портрета и их перевода на русский язык 5](#__RefHeading___41)

[1.1 Классификация переводческих трансформаций 5](#__RefHeading___42)

[1.1.1 Перестановка 8](#__RefHeading___43)

[1.1.2 Замена как переводческая трансформация 8](#__RefHeading___44)

[1.1.3 Компенсация как переводческая трансформация 11](#__RefHeading___45)

[1.1.4 Добавление и опущение как переводческие трансформации 11](#__RefHeading___46)

[1.2 Понятие эквивалентности в переводе 12](#__RefHeading___47)

[1.4 Классификации разновидностей литературного портрета 19](#__RefHeading___48)

[1.5 Дефиниции тропов как средств художественной выразительности 23](#__RefHeading___49)

[1.5.1 Эпитет 23](#__RefHeading___50)

[1.5.2 Антитеза 24](#__RefHeading___51)

[1.5.3 Сравнения 24](#__RefHeading___52)

[1.5.4 Повтор 24](#__RefHeading___53)

[1.5.5 Метафора 25](#__RefHeading___54)

[1.5.6 Метонимия 26](#__RefHeading___55)

[1.5.7 Ирония 27](#__RefHeading___56)

[1.6 Средства создания литературного портрета в творчестве Стефана Цвейга 27](#__RefHeading___57)

[Выводы к главе 1: 35](#__RefHeading___58)

[2. Анализ средств создания литературного портрета в цикле исторических новелл Стефана Цвейга «Звездные часы человечества» и его перевода на русский язык на лексико-стилистическом уровне 36](#__RefHeading___59)

[2.1 Эпитеты как средство создания литературного портрета в цикле новел «Звездные часы человечества» 36](#__RefHeading___60)

[2.2 Антитеза как средство создания литературного портрета в цикле новел «Звездные часы человечества» 43](#__RefHeading___61)

[2.3 Повторы как средство создания литературного портрета в цикле новел «Звездные часы человечества» 47](#__RefHeading___62)

[2.4 Сравнения как средство создания литературного портрета в цикле новел «Звездные часы человечества» 49](#__RefHeading___63)

[2.5 Метафоры как средство создания литературного портрета в цикле новел «Звездные часы человечества» 52](#__RefHeading___64)

[2.6 Метонимии как средство создания литературного портрета в цикле новел «Звездные часы человечества» 56](#__RefHeading___33)

[2.7 Ирония как средство создания литературного портрета в цикле новел «Звездные часы человечества» 57](#__RefHeading___34)

[Выводы к главе 2: 58](#__RefHeading___35)

[Заключение 59](#__RefHeading___36)

[Приложение 60](#__RefHeading___37)

[Список литературы 60](#__RefHeading___38)

[Список лексикографических источников 65](#__RefHeading___39)

# Введение

Выпускная квалификационная работа посвящена лексико-стилистическим средствам создания литературного портрета в цикле исторических миниатюр Стефана Цвейга «Звездные часы человечества» и его переводу на русский язык.

**Объектом исследования** являются литературные портреты в цикле исторических миниатюр, а **предметом** – лексико-стилистические средства создания данных портретов и их перевод на русский язык.

Исследование проводится **на материале** цикла исторических миниатюр Стефана Цвейга «Звездные часы человечества» и его перевода на русский язык.

**Цель исследования** – выявить наиболее частотные лексико-стилистические средства создания литературного портрета в цикле «Звездные часы человечества» и особенности их перевода.

Для осуществления данной цели необходимо решить следующие **задачи**:

* Проанализировать тексты новелл, составляющие цикл Стефана Цвейга «Звездные часы человечества»;
* Составить корпус примеров со средствами выразительности, служащими для создания литературного портрета;
* Выявить наиболее и наименее частотные средства выразительности;
* Определить функции, выполняемые выявленными средствами выразительности;
* Проследить особенности перевода выявленных средств выразительности на русский язык.

**Новизна исследования:** Несмотря на то, что существуют научные работы, изучающие литературный портрет и переводческие трансформации при работе с русским и немецким языками, лексико-стилистические средства создания литературного портрета в новеллах Стефана Цвейга являются мало изученными.

**Актуальность исследования** данной работы заключается в том, что ее результаты могут быть использованы для изучения художественных особенностей литературных портретов, а также перевода художественной литературы на русский язык.

**Методологическую базу** исследования составляют сопоставительный метод, функциональный метод, метод словарных дефиниций и метод контекстуального анализа.

Работа состоит из введения, двух глав, разделенных на параграфы, заключения, приложения и списков научной и справочной литературы.

# Теоретическая основа исследования средств создания литературного портрета и их перевода на русский язык

Литературный портрет является важной составляющей художественного текста, служащей для создания образов литературных героев. Одним из известных авторов, мастерски воплощавших в своем творчестве литературные портреты персонажей, является австрийский писатель Стефан Цвейг, чьи произведения известны глубокой психологической проработкой героев. В данной работе мы рассмотрим лексико-стилистические средства создания литературного портрета на материале цикла исторических миниатюр Стефана Цвейга «Звездные часы человечества» и его перевода на русский язык.

# 1.1 Классификация переводческих трансформаций

Трансформации подвергаются разные уровни языка: лексический, стилистический и грамматический[[1]](#footnote-1). Также существуют комплексные виды трансформаций, затрагивающие более одного языкового уровня[[2]](#footnote-2).

Существует множество различных вариантов классификаций, которые направлены на структурирование трансформаций при переводе. Так, Я.И. Рецкер выделяет шесть видов лексических трансформаций[[3]](#footnote-3):

* Перестановки;
* Конкретизация;
* Генерализация;
* Смысловое развитие;
* Транспозиция;
* Компенсация.

Л. С. Бархударов, предлагает следующий вариант классификации переводческих трансформаций[[4]](#footnote-4):

* Перестановки;
* Замены;
* Добавления;
* Опущения.

Этой же классификации придерживается и И.С. Алексеева[[5]](#footnote-5).

А.Д. Швейцер предложил деление грамматических трансформаций на четыре категории[[6]](#footnote-6):

* Членение предложения;
* Объединение предложений;
* Дословный перевод;
* Грамматические замены.

В.Н. Комиссаров также предложил множество различных переводческих трансформаций. При их объединении получится следующая классификация[[7]](#footnote-7):

* + - 1. Лексические трансформации:
* Переводческая транскрипция;
* Переводческая транслитерация;
* Калькирование.

1. Лексико-семантические трансформации:

* Конкретизация;
* Генерализация;
* Модуляция.

1. Грамматические трансформации:

* Синтаксическое уподобление;
* Дословный перевод;
* Грамматические замены;
* Членение предложения;
* Объединение предложений.

1. Лексико-грамматические трансформации:

* Антонимический перевод;
* Экспликация (описательный перевод);
* Компенсация.

1. Технические трансформации:

* Перемещение;
* Добавление;
* Опущение.

Проанализировав данные классификации, мы можем заметить, что аспекты, предложенные различными учеными, могут пересекаться. Так, перестановки в свои типологии включают Я.И Рецкер, Л.С. Бархударов, И.С. Алексеева, В.Н. Комиссаров. Замены, как переводческие трансформации рассматривают Л.С. Бархударов, И.С. Алексеева, В.Н. Комиссаров и А.Д. Швейцер. Добавления и опущения описаны в классификациях Л.С. Бархударова, И.С. Алексеевой, В.Н. Комиссарова. Компенсация рассмотрена в типологиях Я.И. Рецкера и В.Н. Комиссарова. Таким образом, на основе описанных выше работ можно выделить следующую классификацию грамматических трансформаций в переводе:

1. Перестановки;
2. Замены;
3. Добавления;
4. Опущения;
5. Компенсация.

Далее в данной работе мы рассмотрим выделенные выше виды переводческих трансформаций подробнее.

# 1.1.1 Перестановка

Перестановка ***–*** это изменение порядка следования языковых элементов при переводе[[8]](#footnote-8). Перестановкам могут происходить на уровне слов и словосочетаний, на уровне частей сложного предложения и на уровне самостоятельных предложений. Самый частый вид перестановок — изменение порядка слов с помощью перестановки членов предложения. Перестановки могут быть обусловлены объективными различиями в закономерностях порядка слов в разных языках или разными способами выражения тема-рематической связи с помощью порядка слов.

# 1.1.2 Замена как переводческая трансформация

Замена является наиболее часто встречающимся видом переводческих трансформаций и затрагивает разные уровни языка:

1. 3амены форм слова:

К одной из наиболее частых видов замены формы слова можно отнести замену числа существительного. Такая трансформация может быть обусловлена различием употребления единственного числа в функции обобщения, несовпадения Pluralia tantum и Singularia tantum, различия в традиционном употреблении числа (даже если грамматически существительное имеет оба числа), а также отличия в стилистической окраске[[9]](#footnote-9).

Кроме того, сравнительные степени прилагательных и наречий не всегда требуют сохранения своей грамматической формы при переводе. Некоторые степени сравнения лексикализовались, утратили свое грамматическое значение и употребляются абсолютно, а не относительно какого-либо объекта сравнения[[10]](#footnote-10).

2. Замены частей речи можно разделить на три вида[[11]](#footnote-11):

* Замена немецкого композита на словосочетание в русском языке, состоящее из прилагательного и существительного или двух разных существительных;
* Замена отглагольного существительного со значением деятеля в немецком языке на глагол в русском;
* Прономинализация — замена первичной номинации на вторичную (примером может послужить, например, замена существительного на личное или указательное местоимение).

Замены части речи могут быть обусловлены, например, тем фактом, что в соответствиях нередко наблюдаются грамматические лакуны: эквивалент какой-то из частей речи в языке может просто отсутствовать. Встречаются случаи, когда, например, существительное ПЯ передается в ИЯ с помощью глагола, прилагательного или устойчивого выражения, причем перевод этот предельно точен[[12]](#footnote-12). Это связано с отличиями в нормах синтаксиса и сочетаемости.

1. Замена членов предложения:

Примером является замена пассивного залога в немецком языке на активный залог при переводе на русский, что является следствием большей предрасположенности русского языка к активу и приводит к изменению субъектно-объектных отношений. К такому виду замены прибегают при перестройке синтаксической структуры предложения[[13]](#footnote-13).

4. Синтаксические замены в сложном предложении можно разделить на два вида[[14]](#footnote-14):

* Замена сложного предложения простым;
* Замена простого предложения сложным;

Т. А. Казакова описывает такие переводческие приемы как расщепление(деление одного предложения на два или более) и стяжение(объединение нескольких предложений в одно)[[15]](#footnote-15). Такие замены обусловлены различием синтаксических или стилистических традиций. Кроме того, для немецкого языка более частотно использование точки с запятой для разделения элементарных предложений в сложноподчиненных предложениях[[16]](#footnote-16). В переводе на русский такая точка с запятой может быть заменена точкой, так как элементарные предложения часто заметно отличаются по смыслу.

Также к синтаксическим заменам в сложном предложении относятся[[17]](#footnote-17):

* Замена сложносочиненного предложения сложноподчиненным;
* Замена союзной связи в сложноподчиненном русском предложении на бессоюзную в немецком.

Переводчик прибегает к замене связей в предложении, так как сложноподчиненные предложения в немецком языке наиболее частотны в сравнении с русским[[18]](#footnote-18).

1. Лексические замены.

Т.Р. Левицкая и А.М. Фитерман не дают развернутого определения лексических трансформаций, но отмечают, что они являются следствием различий в смысловой структуре слова и различными нормами сочетаемости в двух языках[[19]](#footnote-19). И.С. Алексеева противопоставляет лексические замены вариантным соответствиям и отмечает, что лексическая трансформация возникает в тех случаях, когда вариантное соответствие подобрать невозможно, и переводчик использует слово с другим семным составом[[20]](#footnote-20). Не переданные компоненты значения в таком случае компенсируются с помощью контекстуального окружения или вовсе опускаются.

Лексические замены можно разделить на следующие виды:

* Конкретизацию – замену слова или словосочетания ИЯ с более широким референциальным значением на слово или словосочетание ПЯ с более узким референциальным значением.
* Генерализацию, как противопоставление конкретизации – это замена на слово с более широким референциальным значением в сравнении со словом ИЯ.
* Антонимический перевод – комплексную лексико-грамматическую замену, которая заключается в трансформации утвердительной конструкции в отрицательную. Этот вид перевода обусловлен тем, что[[21]](#footnote-21)
* Некоторые синтаксические конструкции с частицей «не» в русском языке, требуется переводить на немецкий предложениями в положительном модусе (изъявительные придаточные с частицей «ли», которой соответствует немецкий союз «оb»; косвенные или прямые вопросы с глаголом в сослагательном наклонении; временные придаточные с союзом «пока»).
* Двойные отрицания в русском языке переводятся на немецкий язык одним отрицанием[[22]](#footnote-22).

# 1.1.3 Компенсация как переводческая трансформация

Компенсация – этозамена при переводе непередаваемого элемента ИЯ другим элементом, который передаёт ту же самую информацию[[23]](#footnote-23). Невозможность передать какое-либо языковое средство может быть связана со спецификой языковой системы каждого из языков, например, если текст содержит черты определенного диалекта. В таком случае переводчик ориентируется на функцию языкового средства [[24]](#footnote-24).

# 1.1.4 Добавление и опущение как переводческие трансформации

Добавлениями называютрасширение текста ИЯ при переводе[[25]](#footnote-25). Добавления делятся на лексические и грамматические. Данный вид трансформации обоснован необходимостью в полной мере передать содержание, а также несовпадениями в грамматическом строе ИЯ и ПЯ.

Опущения в переводе часто являются противоположенной добавлению операцией. Контекстуальные опущения могут быть обоснованы необходимостью компрессии текста или опущения избыточных компонентов[[26]](#footnote-26).

Опущения, осознаваемые носителями языка и используемые в речи для языковой экономии или как особый стилистический прием, называют эллипсисами[[27]](#footnote-27). Они часто имеют исключительно грамматические причины: например, в русском языке допустимы безглагольные предложения, а в немецком их практически не бывает.

Проанализировав данные виды переводческих трансформаций, мы можем сделать следующие выводы:

* Переводческие трансформации могут затрагивать различные уровни языка: лексический, морфологический и синтаксический.
* Наиболее часто встречающимся видом переводческих трансформаций является замена.
* Переводческие трансформации могут быть обусловлены множеством причин, которые заключаются в наличии различных структурных и функциональных несовпадений в грамматическом строе языков.
* Трансформации обусловлены необходимостью в полной мере передать содержание оригинального текста.

# 1.2 Понятие эквивалентности в переводе

Говоря о переводческих трансформациях, мы не раз сталкивались с понятием эквивалентности. Это понятие изучается в рамках такой дисциплины, как теория перевода. А.В. Федоров определяет задачи теории перевода следующим образом[[28]](#footnote-28):

1. Выявление закономерностей в соотношении между подлинником и переводом;
2. Обобщение выводов, полученных вследствие наблюдений над отдельными частными случаями перевода;
3. Способствование переводческой практике, которая могла бы находить в теории перевода доводы и доказательства в пользу определенного решения конкретных задач.

Необходимо отметить, что теория перевода систематизирует факты, накопленные переводческим опытом, однако правила, которые она вырабатывает, не носят обязательного характера. Конкретные переводческие решения зависят от конкретных случаев и принимаются непосредственно переводчиком[[29]](#footnote-29).

В современной теории перевода понятие эквивалентности обозначает соответствие текста перевода тексту оригинала. Понятие переводческой эквивалентности включает представление о результате перевода, максимально близком к оригиналу, и представление о средствах достижения этого результата[[30]](#footnote-30).

Не существует единого мнения относительно значений, которые следует учитывать при констатации прямой эквивалентности. Такие исследователи, как, например Я.И. Рецкер, А.Д. Швейцер, Н.И. Дзенс, И.Р. Перевышина, З.Е. Роганова, В.И. Копанев, Ф. Беер и Л.К. Латышев придерживаются мнения, что эквивалентность предполагает совпадение всех значений слова: денотативного, сигнификативного, стилистического, коннотативного, а также всех его функций в контексте[[31]](#footnote-31).

В.Н. Комиссаров различает несколько уровней эквивалентности перевода, которые зависят от цели коммуникации, способа описания ситуации, синтаксических структур и словесных знаков[[32]](#footnote-32).

Важно отметить, что понятие эквивалентного перевода нельзя приравнивать к понятию адекватного перевода, так как адекватный перевод включает определенную степень эквивалентности, но эквивалентный перевод может и не быть адекватным[[33]](#footnote-33).

При этом встречается и другая трактовка понятия «эквивалентность»: как противопоставление понятию «трансформация». В.Н. Комиссаров определяет эквиваленты как «единицы ПЯ, регулярно используемые для перевода данной единицы ИЯ»[[34]](#footnote-34). То есть такие единицы, которые известны переводчику заранее и не требуют никаких особых приемов перевода. Т.Р. Левицкая и А.М. Фитерман считают, что все соответствия следует делить на эквиваленты и трансформации, где эквивалентами могут являться не только лексические, но и грамматические соответствия[[35]](#footnote-35). Я.И. Рецкер определяет эквивалентность единиц ПЯ и ИЯ как системно-языковые соответствия, межъязыковую синонимию номинативных единиц двух языков с равноправными и равнозначными значениями, не зависящими от контекста[[36]](#footnote-36). И.С. Алексеева относит к эквивалентам «все случаи, когда вне зависимости от контекста переводчик имеет в своем распоряжении лишь одно соответствие»[[37]](#footnote-37). В данной работе мы будем рассматривать эквиваленты как однозначные соответствия среди единиц ИЯ по отношению к единицам ПЯ как на грамматическом, так и на лексическом уровнях, противопоставляемые переводческим трансформациям.

Таким образом, для достижения эквивалентности необходимо выявить эти самые минимальные единицы, подлежащие переводу. Для их выделения существует четыре различных способа[[38]](#footnote-38):

1. За единицу перевода принимается минимальный отрезок текста, выступающий в качестве самостоятельного объекта процесса перевода. Этот способ ориентирован на оригинал и релевантен, в первую очередь, для устного перевода.

2. Единицей перевода считается минимальный набор лексем ИЯ, который можно поставить в соответствие с грамматической категорией ПЯ. Этот способ ориентирован на текст перевода, а система лексических и грамматических категорий ПЯ проецируется на язык оригинала.

3. Следующий способ ориентирован на план содержания оригинала и основан на выявлении в тексте «элементарных смыслов», однако единая объективная языковая основа такого расчленения отсутствует, что делает этот способ менее обоснованным.

4. За единицу перевода принимается минимальная языковая единица текста оригинала, воспринимаемая как единое целое с точки зрения семантики. Это может быть единица любого языкового уровня. Этот способ ориентирован на оригинал и представляется наиболее актуальным с точки зрения практики перевода, так как имеет непосредственную связь с определением компонентов содержания и инварианта перевода.

Что касается эквивалентности, нельзя обойти вниманием такую ее предпосылку, как переводимость. Переводимость – это принципиальная возможность перевести текст[[39]](#footnote-39).

Различные исследователи, изучавшие перевод, придерживались разных взглядов на переводимость. Так, сторонники принципиальной непереводимости отождествляли язык и мышление, полагая, что язык определяет мировосприятие его носителей. Этому взгляду противопоставляется теория абсолютной переводимости, сторонники которой считают, что для перевода важна исключительно общность понятий[[40]](#footnote-40). Эти теории представляют собой некую крайность, либо переоценивая, либо недооценивая роль языка в процессе мышления и мировосприятия. Мы придерживаемся позиции, высказанной И.С. Алексеевой, которая утверждает, что обоим принципам «недостает динамичности», так как каждый язык является гибким, постоянно изменяющимся и не представляет собой единого образования. Таким образом, наиболее обоснованным можно назвать принцип относительной переводимости, предложенный В. Коллером. Этот принцип рассматривает связь между языком, мышлением и восприятием динамичной и изменяющейся: «Границы, которые устанавливают для познания языка и интерпретации действительности, оформленные с помощью языка, сразу находят свое отражение в процессе познания, они изменяются и расширяются; эти изменения, в свою очередь, отпечатываются в языке: языки и, соответственно, носители языков обладают креативностью. Эта креативность выражается, среди прочего, и в методах перевода, с помощью которых заполняются пробелы в лексической системе ПЯ. Следовательно, переводимость не только относительна, но и всегда прогрессивна: «переводя, мы одновременно повышаем переводимость языков»[[41]](#footnote-41).

Таким образом, мы можем сделать следующие выводы:

* Понятие эквивалентности изучается такой дисциплиной, как теория перевода, которая систематизирует накопленные переводческим опытом факты. Однако выработанные в ее рамках правила не носят обязательного характера. Поэтому выбор переводческого решения в конечном итоге все равно остается за переводчиком.
* В данной работе мы будем рассматривать эквивалентность как однозначные соответствия среди единиц ИЯ по отношению к единицам ПЯ, противопоставляемым переводческим трансформациям. При этом единицей перевода будет являться минимальная языковая единица любого уровня в тексте ИЯ, воспринимаемая как единое целое с точки зрения семантики.
* Предпосылкой эквивалентности является переводимость – принципиальная возможность перевести текст. В данной работе мы будем придерживаться принципа относительной переводимости В. Коллера, так как он рассматривает связь между языком, мышлением и восприятием как динамичную и изменяющуюся.

**1.3 Определение понятия «литературный портрет»**

Одним из жанров литературы, переживших расцвет в первой половине XX в. является жанр литературного портрета[[42]](#footnote-42). У его истоков стоит французский критик и поэт первой половины XIX в. Ш.О. Сент-Бев, опубликовавший в 1830-х гг. в журнале «Revue des deux Mondes» («Обозрение двух миров») критические этюды о французских писателях XVII–XIX вв., в которых он передал непростое взаимодействие искусства и творца с окружающим его обществом на примере жизни и творчества Б. Паскаля, К. Севиньи, братьев Арно и многих других[[43]](#footnote-43). Эти этюды позже стали частью сборника под названием «Литературно-критические портреты». Количество как литературоведческих, так и лингвистических исследований, посвященных литературному портрету, увеличивается в XXI веке [[44]](#footnote-44).

В своих произведениях к проблематике литературного портрета в разное время обращались многие писатели, как в России, так и за рубежом. Так, например, свой вклад в этот жанр внесли такие авторы как З. Гиппиус, А. Белый, Б. Зайцев, К. Чуковский, М. Горький, М. Волошин, Л.Б. Бар, В.Я. Гречнев, М.Т. Мезенцев, А. Франс, Р. де Гурмон, П. Верлен, и многие другие выдающиеся литературные деятели[[45]](#footnote-45). Многие авторы понимали важность современных им исторических, политических и культурных событий и считали важным, отобразить происходившее через мысли и поступки персонажей своих художественных произведений[[46]](#footnote-46). Их работы послужили для ученых богатым материалом исследований. Несмотря на то, что в отечественном литературоведении исследование генезиса жанра по-прежнему является одним из актуальных направлений, представляющих важность не только для литературоведения, но и для истории как науки, в настоящее время написано не так много работ, посвященных теории или истории жанра литературного портрета[[47]](#footnote-47).

Важно отметить, что понятие «литературный портрет» терминологически неоднозначно. Можно выделить три основных направления, в которых отечественные ученые рассматривают литературный портрет и его функции[[48]](#footnote-48):

1. Некоторые ученые понимают под данным термином описание персонажа художественного произведения, где портрет служит для передачи характерных черт и особенностей созданного писателем образа. Для передачи такого значения термина Ю.В. Ведищева предлагает использовать однозначное и не вызывающее лишних разночтенийпонятие «портрет в литературном произведении»[[49]](#footnote-49). Именно это значение первым приводится в литературоведческих словарях и энциклопедиях: «Описание либо создание впечатления от внешнего облика персонажа, прежде всего лица, фигуры, одежды, манеры держаться»[[50]](#footnote-50).
2. Также литературный портрет может быть рассмотрен как часть знаковой системы. К данной трактовке термина склоняются, например, такие исследователи как Р.О. Якобсон, Ю.М. Лотман, В.Е. Хализев. Так, В.Е. Хализев понимает под «литературным портретом» не только описание внешности, но и отражение характерных качеств человека, сформированных его индивидуальностью, культурой или средой[[51]](#footnote-51).
3. Другое направление в изучении литературного портрета связывает данное понятие с характеристикой метода и индивидуального стиля писателя. Такого подхода придерживается, например, Е.Ю. Сидоров[[52]](#footnote-52). В краткой литературной энциклопедии литературный портрет определяется как «документальный очерк о писателе, художнике, выдающемся общественном деятеле и т. д., созданный на основе собеседования с «героем», или краткий мемуарный очерк о таком герое. Литературный портрет стремится к воссозданию целостного – физического, духовного, творческого – облика героя или к раскрытию лейтмотива, пафоса его жизни, иногда – в определенный отрезок времени»[[53]](#footnote-53).

В.В. Перхин, следуя данному подходу, пишет, что в литературном портрете оцениваются как произведения писателя, так и его «личностные, человеческие, житейские качества», Таким образом, по В.В. Перхину для данного жанра важны элементы не только искусства, но и жизни писателя[[54]](#footnote-54).

В.С. Барахов определяет литературный портрет как «художественную целостную характеристику конкретного реального человека в форме мемуарного очерка, создающую представление о его индивидуально-неповторимом, живом облике, о его характере»[[55]](#footnote-55).

О.В. Маркова, принимая во внимание взаимосвязь литературного портрета с другими жанрами, даёт данному понятию следующее определение: «литературный портрет – это сложное синтетичное образование, развивающееся на границе художественных и документальных жанров, в тесном взаимодействии с собственно критическими жанрами (статья, рецензия, обзор, эссе), обнаруживающее генетическое родство с литературными портретами иного ряда (биографическими, мемуарными, очерковыми)»[[56]](#footnote-56).

В данной работе мы объединим и расширим два подхода в изучении литературного портрета. Таким образом, для анализа цикла новел С. Цвейга "Звездные часы человечества" в практической главе нашей работы под термином «литературный портрет» мы будем понимать описание внешности, черт характера, особенностей речи и окружения персонажа художественного произведения, служащее для передачи его характерных черт и особенностей.

# 1.4 Классификации разновидностей литературного портрета

Расцвет исследований, посвященных проблеме функционирования и характеристики литературного портрета приходится на вторую половину XX века[[57]](#footnote-57).

Некоторые исследователи предлагают классификации разновидностей литературного портрета, понимая данный термин как «документальный очерк о писателе», Так, например, согласно типологии, предложенной В.В. Перхиным, можно выделить три основных вида литературного портрета[[58]](#footnote-58):

1. Очерк творчества сосредоточен на мыслях, оценке элементов искусства и творческой жизни писателя.
2. Силуэт акцентирует внимание на элементах жизни автора, оценке его внешности, характерных особенностях поведения и биографии.
3. Мемуарный очерк нацелен на объединение двух предыдущих разновидностей и отражает единство «внутренних» и «внешних» характерных особенностей писателя. Здесь мысли, творчество, внешность и биография автора стремятся к пропорциональному соотношению.

Однако в данной работе мы рассмотрим в первую очередь классификации, позволяющие проанализировать литературный портрет как характеристику литературного персонажа, так как именно такой подход является релевантным для анализа цикла "Звездные часы человечества" как материала нашей работы. Важно отметить, что литературный персонаж часто изображается в художественном произведении как представитель конкретной эпохи и определенного социального класса: его внешность, характер, свойственные ему черты, привычки и взгляды служат обобщенным, усредненным отражением человека определенного социального слоя и эпохи, изображенном в субъективном представлении автора. Однако помимо этого герой также остается самостоятельной индивидуальной личностью и отличается от окружающих его людей[[59]](#footnote-59).

Е.А. Гончарова разделяет литературные портреты на два вида[[60]](#footnote-60):

1. Квалитативный литературный портрет – статичное описание героя литературного произведения, основанное на стилистическом доминировании субстантивной группы.
2. Функциональный литературный портрет – описание действий литературного персонажа, в котором доминируют глаголы.

Описанная выше типология во многом совпадает с предложением исследователя литературного портрета Л.Ю. Юркиной разделять портреты на две основные разновидности[[61]](#footnote-61):

1. «Тяготеющий к статичности экспозиционный портрет», характерный для литературы середины XIX века. Такой портрет сочетает в себе описание внешности, социально-психологической характеристики и фактов из жизни персонажа;
2. Динамический портрет, «переходящий в пластику действования» и пришедший на смену портрету экспозиционному. Основная роль стала отводиться психологии и описанию, в котором особенности внешности отражают особенности характера и внутреннего мира литературного героя.

Литературовед К.Л. Сизова разделяет характероцентричные портреты по тематическому признаку[[62]](#footnote-62):

1. Туалетоцентричный – описание одежды;

2. Колороцентричный – цветовая характеристика;

3. Предметоцентричный – сравнение персонажей с предметами;

4. Зооцентричный – сравнение персонажа с животными;

5. Флороцентричный – сравнение персонажа с растениями.

Классификация Г.С. Сырицы делит литературный портрет на пять разновидностей[[63]](#footnote-63):

1. Портрет-восприятие;
2. Портрет-самовосприятие;
3. Портрет-воспоминание;
4. Портрет-самовоспоминание;
5. Портрет-узнавание.

И.А. Быкова, основываясь на структуре литературных портретов, выделяет следующие два типа[[64]](#footnote-64):

1. Концентрированные литературные портреты – это «единичная портретная номинация, которая не может воспроизводиться и дополняться в ходе развёртывания текста»;
2. Деконцентрированные литературные портреты представляют собой «неоднократно воспроизводимое в ходе текстового развёртывания портретное единство, образующее цепочку, звенья которой имеют различную степень удалённости друг от друга», где «идентификация персонажа основана на повторяемости в звеньях портретной цепочки».

Н.А. Родионова предлагает разделять литературные портреты на следующие виды[[65]](#footnote-65):

1. Портрет-ситуация;
2. Портрет-оценка;
3. Портрет-представление (портрет-знакомство), несущий ознакомительную функцию.

Л.В. Серикова предлагает три разновидности литературного портрета[[66]](#footnote-66):

1. Внутренний человек – описание внутреннего мира героя художественного произведения;
2. Внешний человек – материальная сторона быта литературного персонажа;
3. Медиальный человек – взаимосвязь и взаимозависимость «внутреннего» и «внешнего» в персонаже.

Е.В. Михайлова разделяет литературные портреты по различным признакам[[67]](#footnote-67):

1. Позиционирование – по расположению в тексте;
2. Наполняемость – по содержанию элементов (внешность, поведение, жесты, мимика литературного героя);
3. N-компонентность – по количеству элементов:

3.1 Минимизированный портрет: имя литературного персонажа и наличие одной портретной характеристики;

3.2 Развёрнутый портрет: наличие двух и более портретных описаний;

3.3 Гипертрофированный портрет: наличие значительного количества портретных признаков.

1. По характеру подачи портретной информации;
2. Авторский комментарий – по наличию или отсутствию авторского комментария к литературному портрету.

П.В. Невская предлагает следующую типологию литературного портрета[[68]](#footnote-68):

1. Коммуникативно-информационный портрет: физический, социальный и духовный виды литературного портрета;
2. Оценочно-аргументативный портрет: портрет-эмоция, портрет-оценка и портрет-характер;
3. Рефлексивно-аналитический портрет: ситуативный портрет, портрет-жизнеописание и портрет-штрих.

Помимо предыдущей предложенной классификации, П.В. Невская приводит два вида портретных описаний[[69]](#footnote-69):

1. Реальный портрет, описывающий конкретную историческую личность с сохранением известных нам фактов биографии, черт характера, жизненных взглядов и т.д.
2. Фантазийный портрет, описывающий вымышленную личность, чья жизнь, характер и взгляды созданы автором художественного произведения, исходя из его личных целей, и не основаны на реальных исторических данных.

Сравнив классификации литературного портрета, предложенные разными исследователями, мы можем сделать вывод, что понятие литературного портрета включает в себя множество аспектов. Каждый ученый, занимающийся исследованиями данного феномена, основывает свою типологию на совершенно разных свойствах литературного портрета, выделяя различные его особенности. Из этого мы можем сделать вывод, что многообразие его свойств слишком велико для составления единой удобной в использовании классификации. В практической главе нашей данной работы для анализа цикла С. Цвейга "Звездные часы человечества" мы будем классифицировать средства создания литературного портрета по использованным автором средствам выразительности.

# 1.5 Дефиниции тропов как средств художественной выразительности

Троп является употреблением  слова  в  переносном  значении с целью характеристики  явления  при  помощи  вторичных  смысловых  оттенков, присущих этому слову и уже непосредственно не связанных с его основным значением[[70]](#footnote-70).

Далее в работе будут определены дефиниции ряда тропов как средств художественной выразительности.

# 1.5.1 Эпитет

Л.И. Тимофеев относит эпитет к тропам, так как в такой стилистический прием содержит перенос значения одного слова на другое[[71]](#footnote-71). Такой точки зрения придерживаются и другие исследователи. Например, И.Р. Гальперин рассматривает эпитет, как средство выразительности, «основанное на выделении качества, признака описываемого явления, которое оформляется в виде атрибутивных слов или словосочетаний, характеризующих данное явление с точки зрения индивидуального восприятия этого явления»[[72]](#footnote-72). А.П. Квятковский описывает эпитет, как образную характеристику «лица, явления или предмета посредством выразительного метафорического прилагательного»[[73]](#footnote-73).

Основываясь на описанных выше определениях, мы можем сделать вывод, что основными качествами, характеризующими эпитет, являются его атрибутивность, а также метафоричность, позволяющая относить его к тропам.

# 1.5.2 Антитеза

О.С. Ахманова определяет антитезу, как фигуру речи, основным признаком которой выступает антонимическое противопоставление сочетающихся в ней слов[[74]](#footnote-74). Более широкую трактовку понятия предлагают М.К. Морен и Н.Н. Тетеревниковой, принимая за антитезу стилистический прием, основанный на противопоставлении двух слов, явлений или мыслительных образов[[75]](#footnote-75).

Таким образом, основополагающей характеристикой для данного средства выразительности можно считать антонимичность понятий, выраженных словами, словосочетаниями или целыми образами.

# 1.5.3 Сравнения

По мнению И.Р. Гальпериной усиление одной из особенностей концепции в контексте реализуется в таком приеме, как сравнение[[76]](#footnote-76). Сравнение – это образное сопоставление. Это точное утверждение частичной идентичности (близости, схожести, сходства)[[77]](#footnote-77).

Так, сравнением можно считать такое сопоставление, которое основывается не только на схожести сравниваемых понятий, но и на метафоричности образа.

# 1.5.4 Повтор

В «Словаре лингвистических терминов» О.С. Ахмановой повтор характеризуется как «полное и частичное повторение корня, основы или целого слова без изменения их звукового состава (или с его частичным изменением); способ образования слов, синтаксических и описательных форм и фразеологических единиц», «фигура речи, состоящая в повторении звуков, слов и выражений в известной последовательности»[[78]](#footnote-78).

Одним из видов данного тропа является лексический повтор – «повторение слов или словосочетаний в составе одного предложения, абзаца или целого текста. Величина расстояния между повторяющимися единицами и число повторений могут быть различными, но обязательно такими, чтобы читатель мог заметить повтор»[[79]](#footnote-79).

Таким образом, данное средство художественной выразительности может включать повтор морфем, целых лексем, выражений или звуков. Лексический повтор, как один из видов данного тропа, находит свое воплощение на лексическом уровне.

# 1.5.5 Метафора

В «Словаре древней и новой поэзии» метафора определяется как «перенос от собственного знаменования к другому, для изъяснения некоторого между ними подобия; что бывает: 1) когда речение, приличное бездушной вещи, придаётся животному; 2) когда речение, надлежащее к одушевлённой вещи, придаётся бездушной; 3) когда слово от бездушной вещи к бездушной же переносится, и 4) когда речение переносится от одушевлённых к одушевлённым вещам»[[80]](#footnote-80).

В Литературном энциклопедическом словаре под метафорой понимается «вид тропа, перенесение свойств одного предмета (явления или аспекта бытия) на другой, по принципу их сходства в к.-л. отношении или по контрасту. М. – это скрытое сравнение, в котором слова «как», «как будто», «словно» опущены, но подразумеваются»[[81]](#footnote-81).

Словарь литературоведческих терминов описывает метафору как «вид тропа: переносное значение слова, основанное на уподоблении одного предмета другому; скрытое сравнение, основанное на сходстве или контрасте явлений»[[82]](#footnote-82).

Основываясь на данных определениях, мы можем сделать вывод, что метафора является видом тропа, основанном на скрытом сравнении, которое осуществляется по принципу смежности или контраста значений.

# 1.5.6 Метонимия

Г.Г. Хазагеров понимает под метафорой «троп смежности, основанный на замене наименования на основе пространственной, временной и логической смежности»[[83]](#footnote-83).

Г. фон Вильперт определяет данное понятие как «Rhetorische Figur (Trope)... Ersetzung des eigentlichen Wortes durch ein anderes, das zu ihm in realer Beziehung steht, also in einem zeitlichen, räumlichen, ursächlichen, logischen oder erfahrungsgemäßen Zusammenhang im Gegensatz zum bloßen Vergleich bei der Metapher»[[84]](#footnote-84).

Э. Дешлер дает термину следующее определение: «Mittel der uneigentlichen Ausdrucksweise (Tropus). Ersetzung des eigentlich gemeinten Wortes (verbum proprium) durch ein anderes, das in realer geistigen oder sachlichen Beziehung zu ihm steht»[[85]](#footnote-85).

В словаре Der Literatur Brockhaus метафора описывается как «Tropos, bei dem ein Begirff durch ein anderes ersetzt wird, der in unmittelbarer räumlicher, zeitlicher oder ursächlicher Verbindung mit diesem steht»[[86]](#footnote-86).

Й. Кнапе и А. Зибер определяют метафору как «Figur. Ersetzung eines Ausdrucks durch einen anderen, dessen Bedeutung im sachlichen Zusammenhang mit dem ersetzten Ausdruck steht»[[87]](#footnote-87).

В качестве одного из видов метонимии нередко рассматривают такое средство художественной выразительности как синекдоха[[88]](#footnote-88).

В Малом энциклопедическом словаре синекдоха рассматривается как фигура, основанная на употреблении части вместо целого, частного вместо общего, собственного имени вместо нарицательного и т.п.[[89]](#footnote-89).

В.П. Москвин определяет синекдоху как метонимический перенос, представляющий собой "употребление названия целого для обозначения части и наоборот"[[90]](#footnote-90).

Так, метонимией можно считать троп, заключающийся в замене одного понятия на другое на основании смежности их значений. Одним из видов метонимии можно считать синекдоху – употребление частного вместо целого или целого вместо частного.

# 1.5.7 Ирония

В Словаре русского языка С.И. Ожегова ирония описывается как «тонкая насмешка, выраженная в скрытой форме»[[91]](#footnote-91). Современный толковый словарь русского языка Т.Ф. Ефремовой определяет данный троп как «тонкую насмешку, прикрытую серьезной формой выражения или внешне положительной оценкой»[[92]](#footnote-92).Толковый словарь живого великорусского языка В. Даля дает следующее толкование понятия: «Ирония – речь, смысл или значение которой противоположно буквальному смыслу слов»[[93]](#footnote-93).

Таким образом, иронию можно рассматривать как троп, заключающийся в насмешке, выраженной в скрытой форме.

# 1.6 Средства создания литературного портрета в творчестве Стефана Цвейга

В настоящее время написано немного исследований, посвященных анализу творчества Стефана Цвейга[[94]](#footnote-94). Сюжеты, посылы и стиль его произведений во многом обусловлены обстоятельствами его биографии и пережитого им жизненного опыта. Поэтому анализ его работ был бы неполным без описания основных эпизодов его жизни, которые являются необходимыми для понимания произведений писателя. Мы кратко приведем некоторые факты биографии Цвейга, оказавшие наибольшее влияние, как на самого автора, так и на его творчество.

Биография Цвейга была непростой и многогранной. Он был близко знаком со многими интеллектуалами и деятелями искусства из разных стран и культурных кругов[[95]](#footnote-95). Цвейг, как и многие другие современные ему авторы, понимали важность происходящих вокруг них исторических событий и сознавали необходимость отразить их в своих произведениях[[96]](#footnote-96). Влияние сложной и противоречивой эпохи, подтолкнуто его к борьбе за свои идеалы, в которых одним из главнейших был гуманизм[[97]](#footnote-97).

Приход фашистов к власти в Германии сильно повлиял не только на взгляды, но и на всю дальнейшую судьбу писателя. Он начал наиболее остро ощущать обреченность противостояния злу силами добра, что привело Цвейга к серьезной депрессии, а позже – к его смерти[[98]](#footnote-98). К концу своей жизни автор понял, что его вера в разумность людей была чересчур сильна: «Слепая вера в то, что разум остановит безумие в последнюю минуту, была одним из наших главных недостатков. (…) Наш всеобщий идеализм, наш оптимизм, основывающийся на прогрессе, привели нас к тому, что мы неверно оценивали и игнорировали очередную опасность»[[99]](#footnote-99).

В 1940 году Цвейгу пришлось эмигрировать в Бразилию, спасаясь от власти фашистов, что привело его к потере родины и многих близких людей[[100]](#footnote-100). В эмиграции ему не давало покоя знание, что его книги, служившие писателю важнейшим трудом его жизни, главной его радостью, уничтожаются фашистами на родине[[101]](#footnote-101). Цвейг покончил жизнь самоубийством вместе 22 февраля 1942 года[[102]](#footnote-102).

Цвейг всю жизнь старался избежать мирского и «недостойного» [[103]](#footnote-103). Воплощение всего самого сильного и светлого в мире, он видел в книге – наивысшем достижении человечества. Писатель считал, что человек, не умеющий читать, не знает «сколько наслаждения внезапно дарит человеку одна единственная строка, сверкнувшая, будто серебряный месяц из-за темных туч, он не ведает глубоких потрясений, когда в тебе начинает жить чужая выдуманная судьба. Он замурован в самом себе, ибо не знает книги, он влачит тупое существование троглодита, и нельзя понять, как он, отторгнутый от мира, выносит эту жизнь и не задохнется от собственной скудости»[[104]](#footnote-104).

Произведения Цвейга часто похожи на своего рода психологический эксперимент, в котором писатель, в попытке познать человеческую сущность, ставит своих персонажей в трудные условия и наблюдает, как они будут справляться, что с ними произойдет[[105]](#footnote-105). Переживания литературных персонажей Цвейга овладевают их сознанием, подчиняют себе их поступки, становясь своеобразными двигателями сюжета.[[106]](#footnote-106)

Важнейшим способом раскрытия внутреннего мира литературного героя в произведениях Цвейга становится психологический анализ. Автор старается как можно тоньше уловить и передать человеческую психологию, как можно глубже проникнуть во внутренний мир своих героев, предугадать их подсознательное, поймать каждый из спутанных, эфемерных, многогранных и противоречивых процессов, происходящих внутри нашего сознания [[107]](#footnote-107).

Одним из наиболее часто использующихся средств создания литературного портрета в произведениях Цвейга выступают различные сравнения.

Произведением, наиболее ярко иллюстрирующем эту тенденцию, является «Шахматная новелла» – последняя новелла писателя, созданная под влиянием от прихода к власти фашистов[[108]](#footnote-108) и символизирующая вечную борьбу сил добра со злом, отраженную в образах персонажей данного произведения. Цвейг противопоставляет личность юриста из Вены личности шахматиста Чентовича, сравнивая их внешний вид, происхождение, психологию, духовность, характер, моральные качества и интеллектуальный уровень. Цвейг заложил в этих двух антиподов наличие и отсутствие духовности в жизни человека[[109]](#footnote-109). Особенно иллюстративно данный конфликт, основанный на сравнении противоположностей, представлен в описании шахматной игры этих персонажей. Цвейг сравнивает шахматный поединок с войной и борьбой, подкрепляя это использованием таких слов, как, например, Zweikampf, Champion, Gegen die verschiedenen Spieler spielen, Fabius Cunktator. Абсолютная противоположность передается посредством употребления семантически антонимичных лексем[[110]](#footnote-110). Черные и белые шахматные фигуры и поля на доске подчеркивают полные противоположности характеров[[111]](#footnote-111). Автор сопоставляет манеру игры своих героев: Чентович – «шахматный автомат», красота игры для него непостижима, а по другую сторону – «маэстро»[[112]](#footnote-112). Сами их чувства оттеняются по контрасту[[113]](#footnote-113).

Несмотря на указание Цвейга на невежество Чентовича, который даже не догадывается, что в человеческой истории существовали личности, превосходящие его по логике, фантазии или смелости, писатель сравнивает его с такими полководцами, как Наполеон, Кутузов и Ганнибал[[114]](#footnote-114). Доктора Б. же автор, напротив, сравнивает с ангелом, подчеркивая его связь с высшими силами[[115]](#footnote-115).

Частое употребление метафор, как в произведениях Цвейга, так и в художественных текстах в целом, обусловлено основными функциями метафор[[116]](#footnote-116).

Н.А. Красавскийотмечает, что сравнение лежит в основе метафоры, которая является «важной номинативной техникой». «Номинативная деятельность языка состоит в семиотической фиксации смыслов когнитивного пространства и в расширении вокабуляра человека, в процессе вербализации объектов мира значительна роль непрямых номинаций, оказывающихся часто самым подходящим и гибким языковым средством в речевой практике»[[117]](#footnote-117). Ю.И. Архиповотмечает, что «при семиотическом кодировании и декодировании человеком фрагментов действительности важнейшую когнитивную функцию выполняет сравнение, посредством которого наше сознание выявляет сходства между различными объектами мира[[118]](#footnote-118)».

Помимо номинативно-когнитивной функции, метафора реализует также прагматическую функцию. Н.А. Красавскийподчеркивает, что прагматический эффект особенно высок у авторских метафор в художественном произведении, так как благодаря своей новизне они особенно эффективно служат интенции автора оказать воздействие на читателя[[119]](#footnote-119).

Также метафоры выполняют художественно-эстетическую функцию, создавая в художественном тексте качества, также направленные на реализацию интенции писателя – образность и экспрессивность[[120]](#footnote-120).

Один из наиболее частотных видов метафор, к которым Стефан Цвейг прибегает в своем творчестве – это антропоморфная метафора. Э.Т. Буриева предполагает, что причина такой высокой частотности использования антропоморфной метафоры заключается в «психологической релевантности для человека его собственных поступков, изменяющих действительность»[[121]](#footnote-121).

Помимо антропоморфной метафоры Цвейг часто обращается к применению метафоры глагольной, где глагол играет роль метафоризующего компонента, а обозначение эмоции обладает функцией компонента метафоризуемого[[122]](#footnote-122).

Также описанные выше два типа метафор могут объединяться в произведениях Цвейга, образуя глагольные антропоморфные метафоры. Стефан Цвейг использует метафоры, как один из основных способов вербализации эмоциональной сферы героев своих новелл, где применение антропоморфных метафор обусловлено интенцией автора указать на человекоподобные действия чувств персонажей[[123]](#footnote-123). Наиболее часто в своем творчестве автор обращается к актуализация страха, отчаяния, любви и гнева[[124]](#footnote-124). Так, например. В новелле С. Цвейга «Жгучая тайна» страх персонифицируется антропоморфными глаголами hämmern (бить, стучать молотом), zucken (вздрагивать) и jagen (охотиться), применение которых эксплицирует в данной новелле ассоциативно-образные признаки, такие как удары молотка или дрожь тела[[125]](#footnote-125).

Н.Д. Арутюнова отмечает, что важнейшее качество ассоциативного мышления заключается в умении не только увидеть сходство каких-либо предметов, но и извлечь смысл из их подобия, поэтому в художественном произведении «фигурируют не имена объектов возможного воображаемого мира, а их образы»[[126]](#footnote-126).

Таким образом, Стефан Цвейг чаще всего использует в своем творчестве антропоморфные и глагольные метафоры, которые также могут объединяться для создания необходимых автору образов. Эмоции своих персонажей Цвейг чаще описывает, чем выражает прямо[[127]](#footnote-127).

Кроме того, Цвейг нередко обращается к различным лексическим приемам для создания литературного портрета своих героев. Так, например, в «Шахматной новелле», вырисовывая образ Чентовича, автор делает доминирующими лексические единицы, семантика которых указывает на характерные черты героя: «безграмотность, ограниченность, умственную отсталость, полное отсутствие воображения, корыстолюбие, огромное самомнение и высокомерие»*.* Например, зацикленность шахматиста на одной поставленной перед ним задачей передается повтором атрибута „zäh“ и «синтаксическими особенностями его функционально-портретных зарисовок», к примеру, такими как ряды однородных сказуемых[[128]](#footnote-128).

Одним из важнейших приемов создания литературного портрета героев Цвейга является речевой портрет, включающий в себя отображение внутреннего состояния персонажа, художественные формы выражения мыслей и эмоций. Так, речевой портрет участвует, например, в создании художественного образа Лепореллы в одноименном произведении автора, а для изображения главного героя новеллы «Жгучая тайна» писатель много обращается к несобственно прямой речи, чтобы передать эмоции своего персонажа[[129]](#footnote-129). Одними из особенностей новелл Цвейга являются монологическая, исповедальная форма повествования и внутренний монолог, где речь литературных героев «предстает не как сплошной поток сознания, подчиняющийся случайным прихотям психики, а как средство познания и изображения человека», за которым ощущается «направляющая воля писателя»[[130]](#footnote-130).

При этом в «Шахматной новелле» биография Чентовича воспроизводится рассказчиком с чужих слов в повествовательной речи, где для раскрытия образа приводится описание не только внутреннего состояния и эпизодов жизни персонажа, но и его портретная зарисовка[[131]](#footnote-131). Подчинение внешнего облика внутреннему миру героя – еще один важный прием для формирования Цвейгом литературного портрета персонажа. «Бегло схваченное лицо, фигура, движение» в ранних новеллах автора превращаются в подробные описания в более поздних произведениях Стефана Цвейга[[132]](#footnote-132). Такая портретная зарисовка нередко может являться частью инициального абзаца[[133]](#footnote-133). Его отличием от многих других авторов, которых можно отнести к психологическому направлению, является психологический анализ, умение объединять изображения «внешней и внутренней жизни», в которых внешнее усиливает внутреннее, «то ассоциируясь с ним, то оттеняя его по контрасту»[[134]](#footnote-134).

В произведениях Цвейга можно найти множество средств художественной выразительности. Так, в своей новелле «Амок» автор применяет эпитеты, метафоры, перифразы, устойчивые обороты и апозиопезис (обрыв предложения), чтобы отразить эмоции персонажа[[135]](#footnote-135). Также писатель иногда обращается к риторическому восклицанию[[136]](#footnote-136).

Однако в некоторых случаях Стефан Цвейг может применять в качестве литературного приема не стилистические или лексические средства, а их отсутствие. Так, писатель очень часто обращается в своем творчестве к такому приему психологизма, как умолчание, который заключается в том, что автор в определенный момент не дает никаких описаний внутреннего мира героя, подталкивая читателя к собственному психологическому анализу[[137]](#footnote-137).

Кроме того, в своей «Шахматной новелле» вследствие ограниченного мира доктора Б. в заключении Цвейг вкладывает языковую скупость в его речь и, в первую очередь, его мысли. Жизнь персонажа в изоляции описывается минимальным количеством языковых средств, которые использует автор. Цвейг не обращается к метафорам или символам, пишет простыми лексическими и синтаксическими конструкциями[[138]](#footnote-138). Чтобы передать пребывание героя в изоляции Цвейг использует скудное с лексической точки зрения перечисление: «Tisch, Tür, Bett, Waschschüssel, Fenster und Wand, dazu eine Tapete mit gezucktem Muster»[[139]](#footnote-139).

Цвейг использует в своих произведениях различные варианты повтора. Так, повтор является одним из немногих приемов, к которым автор обращается от отражения духовной опустошенности доктора Б., вызванной изоляцией в камере. Так, Цвейг применяет следующие виды повтора[[140]](#footnote-140):

1. Анафора: «Ich überlegte, ich durchdachte, ich durchforschte, ich überprüfte meine Aussage auf jedes Wort… ich rekapitulierte jede Frage, die sei gestellt… ich versuchte zu erwägen, was sie davon protokolliert haben könnten…»[[141]](#footnote-141).

2. Риторический повтор (двух- или трехкратный повтор): «Man wartete. Wartete, wartete, man dachte, man dachte, man dachte, bis einem die Schläfen schmerzten, Nichts geschah. Allein. Allein. Allein»[[142]](#footnote-142).

3. Диафора (одно слово повторенное в другой взаимосвязи с другим значением и с большим акцентом): «Vielleicht gelingt es und du kannst dir ׳s in der Zelle verstecken und lesen, lesen, endlich wieder einmal lesen»[[143]](#footnote-143).

Таким образом, материал позволяет заключить, что на данный момент существует немного исследований, изучающих средства создания литературного портрета Стефаном Цвейгом. Содержание произведений Цвейга во многом обусловлены обстоятельствами его биографии, а также осознанием важности современных ему культурных и политических событий, которое отразилась в стремлении запечатлеть эти события в литературе. В своих произведениях для раскрытия внутреннего мира своих персонажей с целью познать человеческую сущность Цвейг применяет психологический анализ, объединяя в литературном образе внешний облик героя и его внутренние качества. Для создания литературного портрета писателем применяются различные средства:

* Эпитеты;
* Метафоры;
* Перифразы;
* Устойчивые обороты;
* Апозиопезис;
* Риторические восклицания;
* Повторы и в частности такие его виды, как анафора, риторический повтор и диафора;
* Сравнения, как одни из наиболее часто использующихся средств;
* Метафоры, наиболее часто используемые из которых – антропоморфные и глагольные. Активное использование приема метафоры обусловлено ее функциями: номинативно-когнитивной, прагматической и художественно-эстетической.
* Лексические приемы, такие как, например, доминирование лексических единиц с определенной семантикой.
* Речевой портрет, который находит отражение, в частности, в монологической форме повествования и во внутренним монологе.
* А также умолчание и отсутствие специфических средств, как осознанный прием.

# Выводы к главе 1:

* Переводческие решения, затрагивающие грамматический аспект перевода текста, составляют не только эквивалентные соответствия, но и различные виды переводческих трансформаций, где эквивалентность и переводческие трансформации противопоставлены друг другу.
* Грамматические трансформации в переводе затрагивают различные уровни языка и делятся на перестановки, замены, добавления, опущения и компенсацию. Причины использования трансформаций заключаются в наличии различных структурных и функциональных несовпадений в грамматическом строе языков.
* Переводческие стратегии включают в себя как эквивалентные соответствия, так и различные трансформации, которые, однако, не являются универсальными и не носят обязательного характера. Переводческое решение, заключающееся в выборе эквивалента или использовании трансформации, остается за переводчиком.
* Под понятием «литературный портрет» в данной работе мы будем понимать описание внешности, черт характера, особенностей речи и окружения персонажа художественного произведения, служащее для передачи его характерных черт и особенностей.
* Стефан Цвейг, затрагивая как внешние, так и внутренние качества героев, использует различные средства для создания литературного портрета, наиболее частотные из которых – сравнения, а также может осознанно прибегать к скудности или отсутствию каких-либо средств выразительности для достижения художественных целей.
* Основные интенции произведений Стефана Цвейга – проведение психологического эксперимента с целью познания человеческой сущности, а также стремление запечатлеть в литературе исторически важные события.

# 2. Анализ средств создания литературного портрета в цикле исторических новелл Стефана Цвейга «Звездные часы человечества» и его перевода на русский язык на лексико-стилистическом уровне

В данной главе мы, опираясь на теоретическую базу работы, представленную в главе 1, и проанализированные тексты цикла исторических новелл «Звездные часы человечества», а также его перевод на русский язык, рассмотрим средства выразительности, использованные Стефаном Цвейгом для создания литературного портрета художественным персонажей данного цикла.

# 2.1 Эпитеты как средство создания литературного портрета в цикле новел «Звездные часы человечества»

Эпитеты, как одни из наиболее частотных средств выразительности, играют одну из важнейших ролей в создании литературного портрета героев Стефана Цвейга в цикле «Звездные часы человечества».

Так, эпитеты могут отражать внешние признаки персонажей. В приведенном ниже примере немецкое прилагательное „nette“ использовано в оригинальном тексте, как для описания приятной внешности самого офицера, так и в качестве оценочного эпитета к его гимну. Таким образом, Цвейг подчеркивает, как самый обыкновенный, не обладающий никакими выдающимися качествами человек, имеет такую же ничем не примечательную, заурядную внешность и создает такие же, пускай и неплохие, но все же заурядные тексты. Прилагательное „nette“ передано в русском переводе разными лексемами – «славный» и «неплохой». Можно предположить, что переводчиком не было найдено одно эквивалентное соответствие, подходящее для описания обоих существительных:

* Er hat sich erinnert, dass dieser **nette, nicht gerade hübsche, aber sympathische** Offizier vor einem halben Jahr anlässlich der Proklamierung der Konstitution eine recht **nette** Hymne an die Freiheit geschrieben hat, die der Regimentsmusikus Pleyel gleich vertonte. [GN, стр. 40]
* Он вспомнил, что этот **славный – не то чтобы красавец, но весьма симпатичный** офицерик – полгода тому назад написал в честь провозглашения конституции **неплохой** гимн свободе, тогда же переложенный для оркестра полковым музыкантом Плейелем. [GN, стр. 58]

Можно встретить описательные эпитеты, направленные на изображение не общего внешнего вида героя, но конкретных особенностей его внешности:

* Dieser Mann mit den feinen, **melancholischen** Augen und der **scharfen**, **bissigen** Papageiennase erweist sich in einem als unermüdlicher Arbeiter, verwegener Soldat und skrupelloser Diplomat, und alle diese gefährlichen Kräfte wirken konzentrisch in die gleiche Idee. [EB, стр. 15]
* В этом человеке с мечтательным, **меланхолическим** взором и **злым**, **крючковатым**, как у попугая, носом сочетались неутомимый труженик, отважный воин и лицемерный дипломат, и все эти опасные силы действуют концентрически ради одной цели. [EB, стр. 8]
* Sein Gesicht, rückgespiegelt von der Photographie, das von tausend Engländern, von zehntausend, **kalt**, energisch, ohne Muskelspiel... [KS, стр. 101]
* Его лицо, судя по фотографиям, ничем не отличается от тысячи, от десятка тысяч английских лиц: **холодное**, волевое, спокойное... [KS, стр. 122]

Кроме того, эпитеты могут передавать качества характера героя, его внутренний мир. Так, Цвейг может давать собственную авторскую оценку персонажу посредством оценочных эпитетов:

* Alles scheint sich nun für den **verlorenen** Menschen, den Rebellen und Desperado, zum Guten gewendet zu haben. [EE, стр. 7]
* Казалось бы, все оборачивается к лучшему для этого **пропащего** человека, бунтовщика и отщепенца. [EE, стр. 41]

В приведенных ниже примерах, служащих для создания литературного портрета персонажа новеллы «Невозвратимое мгновение», Цвейг дважды использует оценочный эпитет „mittler“ в связке с существительным „Mann“ в разных частях текста, что подчеркивает его особенную важность для художественного образа. Данный эпитет переведен на русский язык двумя разными лексемами: «заурядный» и «посредственный», что уменьшает образность и, как следствие, выразительность:

* Grouchy: ein **mittlerer** Mann, brav, aufrecht, wacker, verläßlich, ein Reiterführer, oftmals bewährt, aber ein Reiterführer und nicht mehr. [WW, стр. 48]
* Груши – человек **заурядный**, но храбрый, усердный, честный, надежный, испытанный в боях начальник кавалерии, но не больше, чем начальник кавалерии. [WW, стр. 71]
* Aber die Hälfte seiner Marschälle liegt unter der Erde, die andern sind verdrossen auf ihren Gütern geblieben, müde des unablässigen Biwaks. So ist er genötigt, einem **mittleren** Mann entscheidende Tat zu vertrauen. [WW, стр. 48]
* Но половина его маршалов в могиле, остальные не желают покидать свои поместья, по горло сытые войной, и он вынужден доверить **посредственному** полководцурешающее, ответственное дело. [WW, стр. 72]

Также эпитеты могут быть использованы Цвейгом для конкретных качеств характера персонажа:

* Er will nur sein Recht und verficht es mit der **querulantischen** Erbitterung des Monomanen. [EE, стр. 64]
* Он хочет только доказать свои права и добивается этого с **ожесточенным** упрямством маньяка. [EE, стр. 99]
* Gleich seine erste Regierungshandlung zeigt Mahomets furchtbar **rücksichtslose** Entschlossenheit. [EB, стр. 15]
* Первый же правительственный акт султана показывает, как страшна его **беспощадная** решимость. [EB, стр. 8]

В следующем примере переводчик прибегает к замене частей речи. Так, эпитет оригинально текста „vorbedenkend“, выраженный причастием, передан на русский существительным «предусмотрительность». В то время как немецкие существительные „Schlauheit“ и „Wildheit“, к которым относится данный эпитет из оригинального текста, переведены на русский язык прилагательными «коварный» и «жестокий»:

* Um im Voraus jeden Rivalen gleichen Blutes zu beseitigen, läßt er seinen unmündigen Bruder im Bade ertränken, und sofort darauf – auch dies beweist seine **vorbedenkende** Schlauheit und Wildheit – schickt er dem Ermordeten den Mörder, den er zu dieser Tat gedungen, in den Tod nach. [EB, стр. 15]
* Чтобы заранее устранить всех возможных соперников одной с ним крови, он приказывает утопить в купальне своего несовершеннолетнего брата, а потом немедленно — что также свидетельствует о его коварной и жестокой **предусмотрительности** — отправляет на тот свет вслед за убитым и наемного убийцу. [EB, стр. 8]

В двух своих новеллах – «Завоевание Византии» и «Первое слово из-за океана» – Цвейг добавляет выразительности существительному „Wille“ с помощью различных эпитетов. Так, в новелле «Первое слово из-за океана» это эпитеты „ leidenschaftlich“ и „dämonisch“:

* Mahomet beruft seine Paschas zum Kriegsrat, und sein **leidenschaftlicher** Wille siegt über alle Bedenken. [EB, стр. 23]
* Мухаммед созывает своих пашей на военный совет, и его **пылкая** воля побеждает все сомнения. [EB, стр. 23]
* Doch eben dies ist allezeit das wahre Merkzeichen eines **dämonischen** Willens, daß er Unmögliches in Wirklichkeit verwandelt... [EB, стр. 21]
* Однако признаком **демонической** воли во все времена и является то, что она превращает невозможное в действительность... [EB, стр. 20]

При этом в новелле «Завоевание Византии» мы также можем видеть эпитет „dämonisch“ относящийся к существительному „Wille“, однако если в описанном выше примере данный эпитет передан в переводе наиболее семантически близкой русской лексемой «демонический», то в следующем примере переводчиком использовано прилагательное «несокрушимый», являющееся одним из контекстных вариативных эквивалентов:

* Tag und Nacht spinnen jetzt die Fabriken, der **dämonische** Wille dieses einen Menschen treibt alle Räder vorwärts. [EWO, стр. 73]
* День и ночь работают фабрики, **несокрушимая** воля этого человека приводит в движение весь механизм. [EWO, стр. 107]

В приведенном ниже примере мы можем видеть не только эпитет „ eisern“, служащий для изображения одной из характерных черт художественного персонажа, но и эпитет „groß“, описывающий созданное героем детище, которое является одним из составляющих его литературного портрета:

* Mit **eiserner** Energie hat Nunez de Balboa sein **großes** Unternehmen vorbereitet. [FU, стр. 14]
* Нуньес де Бальбоа с **железной** энергией готовил свое **великое** предприятие. [FU, стр. 53]

В следующем примере мы также можем видеть подобное приведенному выше описание детища героя, составляющее его литературный портрет. В данном примере эпитет служит для изображения особенностей творчества персонажа:

* Und nun strömt der Schmerz in **kristallene** Strophen. [ME, стр. 57]
* Сердечная боль (...) претворяется в **прозрачных** строфах. [ME, стр. 86]

В новелле «Гений одной ночи» Цвейг использует эпитеты для создания образа «маленького человека»:

* …wird angeordnet, dass der Leichnam des **kleinen** Hauptmanns Rouget an derselben Stelle im Invalidendom bestattet werde wie der des kleinen Leutnants Bonaparte. [GN, стр. 46]
* …последовал приказ перенести прах **маленького** капитана Руже де Лиля в Дом Инвалидов и похоронить его рядом с прахом маленького капрала Бонапарта. [GN, стр. 68]

При этом в приведенном ниже примере эпитет „klein“ последовательно переводится с помощью русского прилагательного «мелкий», что, вероятно, обусловлено желанием переводчика подобрать одну подходящую лексему, как это было сделано в оригинальном тексте:

* Mit allerhand **kleinen** und nicht immer sauberen Geschäften fristet der **kleine** Mann sein **kleines** Leben. [GN, стр. 46]
* **Мелкому** человеку приходится поддерживать свое **мелкое** существование всякого рода **мелкими** и далеко не всегда чистыми делишками. [GN, стр. 67]

Однако в следующем примере к такому вариативному соответствию добавляется также эпитет «маленький», так как переводчику, можно предположить, не удалось подобрать только одну лексему, которая была бы адекватной в каждом из случаев:

* Mit der **kleinen** Eitelkeiteines **kleinen** Menschen sucht er diesen **kleinen** Erfolg in seinem **kleinen** Provinzkreise fleißig auszunützen. [GN, стр. 43]
* С **мелким** тщеславием **маленького** человека он стремится до конца использовать свой **маленький** успех в **маленьком** провинциальномкругу. [GN, стр. 63]

В следующих примерах эпитеты оригинального текста „eng“ и „unbedeutend“ также переданы в переводе на русский прилагательными «мелкий» и «маленький». Кроме того, в оригинальном тексте их дополняют эпитеты „bürgerlich“ и „bescheiden“, имеющие схожую семантическую нагрузку и дополняющие образ:

* Wie unter fremdem Diktat schreibt hastig und immer hastiger Rouget die Worte, die Noten hin – ein Sturm ist über ihn gekommen, wie er nie seine **enge bürgerliche** Seele durchbrauste. [GN, стр. 41]
* Словно под чью-то диктовку, поспешнее и поспешнее записывает Руже слова и ноты – он охвачен бурным порывом, какого доселе не ведала его **мелкая мещанская** душа. [GN, стр. 60]
* Rouget, ein bescheidener, **unbedeutender** Mann, der sich nie für einen großen Komponisten hielt – seine Verse wurden nie gedruckt, seine Opern refüsiert – weiß, dass ihm Gelegenheitsverse leicht in die Feder fließen. [GN, стр. 40]
* Руже – **маленький**, скромный человек: он никогда не мнил себявеликим художником – стихи его никто не печатает, а оперы отвергают все театры, но он знает, что стихи на случай ему удаются. [GN, стр. 58]

Образ «маленького человека» также может быть передан с помощью описания быта, окружающего героя. Так, Руже де Лиль, художественный персонаж новеллы «Гений одной ночи» живет в такой же «скромной» комнате, как и он сам. Описание комнаты дополняется прилагательным «тесный», а также такой характерной деталью, как винтовая лестница:

* Auch Rouget, der jetzt in sein **bescheidenes** Zimmerchen in der Grande Rue 126 dierunde Treppe hinaufgeklettert ist, fühlt sich merkwürdig erregt. (…) Unruhig stapft er in seinem engenZimmer auf und nieder. [GN, стр. 41]
* Необычайно взволнован и Руже, добравшийся, наконец, по винтовой лестнице до **скромной** своейкомнатушки в доме 126 на Гранд Рю. (…) Он беспокойно расхаживает из угла в угол потесной комнате. [GN, стр. 59]

Таким образом, эпитеты, являясь одним из наиболее частотных средств создания литературного портрета, могут служить для описания внешних особенностей персонажа, его внутренних качеств, окружающего его быта и создаваемого героем детища. При этом все подобные описания могут быть направлены на создание общего художественного образа персонажа, отражающего все составляющие его внутреннего мира. В проанализированных текстах использованы как оценочные, так и изобразительные эпитеты, направленные на создание образности и художественной выразительности. Чаще всего эпитеты переводятся эквивалентными соответствиями, однако, в некоторых случаях, переводчик обращается к трансформациям, сохраняя при этом смысловую нагрузку оригинала. Один и тот же эпитет оригинального текста может быть передан при переводе различными лексемами. Выбор эквивалентных соответствий и переводческие трансформации обусловлены структурными и функциональными несовпадениями в грамматическом строе языков.

# 2.2 Антитеза как средство создания литературного портрета в цикле новел «Звездные часы человечества»

Для создания некоторых художественных образов в проанализированных нами текстах Стефан Цвейг задействует антитезу. Некоторые из литературных портретов могут быть построены, в первую очередь, на противопоставлении.

Так, в раскрытии образа центрального персонажа новеллы «Гений одной ночи» смертный человек – Руже де Лиль – на протяжении всего текста противопоставляется созданному им бессмертному гимну. Метафорическими «могилой» и «усыпальницей» может обладать только смертный, но его песня – вечна, она легко переживет своего автора:

* Unbeliebt an allen Stellen, von Schuldnern gejagt, von der Polizei ständig bespitzelt, verkriecht er sich schließlich irgendwo in der Provinz, und wie aus einem **Grabe**, abgeschieden und vergessen, lauscht er von dort dem Schicksal seines **unsterblichen** Liedes. [GN, стр. 46]
* Всем досадивший, осаждаемый кредиторами, выслеживаемый полицией, он забирается под конец куда-то в провинциальную глушь и оттуда, точно из **могилы**, всеми покинутый и забытый, наблюдает за судьбой своей **бессмертной** песни. [GN, стр. 68]
* …so ruht endlich der höchst unberühmte Schöpfer eines **ewigen** Liedes in der **Ruhmeskrypta** seines Vaterlandes von der Enttäuschung aus… [GN, стр. 46]
* …наконец-то неведомый миру творец **бессмертной** песни мог отдохнуть в **усыпальнице** славы своей родины… [GN, стр. 68]

В приведенных выше примерах эпитеты „ewig“ и „unsterblich“ переданы при переводе на русский прилагательным «бессмертный», что, вероятно, обусловлено стремлением переводчика подчеркнуть антитезу «смерть-бессмертие». Однако при таком переводе, на наш взгляд, теряется разнообразие эпитетов, помогающих передать вечность гимна, существующего как бы над эпохами и вне привязки к человеческим жизням.

«Гений», как некая абстрактная и при этом вечная сила, способен снизойти до человека, который в сравнении с этой силой предстает «ничтожным», а его жизнь – мимолетной. В следующем примере «гений» – „Genius“ – Цвейга переведен русским существительным «дух», однако именно образ гения, на наш взгляд, является важной составляющей данной антитезы, неоднократно встречающейся в тексте. Также немецкое прилагательное „sterblich“ передано на русский язык с помощью прилагательного «бренный», из-за чего семантика «смертности» героя, а вместе с ним и сама антитеза, в сравнении с оригинальным текстом становится менее явной:

* Vielleicht vernimmt er ihn nicht selbst, nicht sein eigenes waches Ohr, aber der **Genius der Stunde**, der für diese einzige Nacht Hausung genommen hat in **seinem sterblichen Leibe**, hat ihn vernommen. [GN, стр. 41]
* Быть может, и слышит-то его не сам он, Руже, чутким своим слухом, а **дух времени**, на одну только ночь вселившийся в **бренную оболочку человека**, ловит этот ритм. [GN, стр. 60]

В приведенном ниже примере Цвейг создает особенно контрастное противопоставление, делая его компонентами два простых антонима, которые, однако, предстают в данном предложении в своих образных, не буквальных значениях. При передаче данной антитезы на русский язык переводчик использует те же прилагательные, которыми отражены в других частях текста схожие по содержанию противопоставления. Однако вследствие такого перевода теряется особенная наглядность противопоставления, лексическая простота образа, а также использование переносного художественного значения прилагательных:

* Denn bloß eine Sekunde lang gibt sich **das Große** hin an **den Geringen**; wer sie versäumt, den begnadet sie nie mehr ein zweites Mal. [WW, стр. 47]
* Ибо лишь на миг **великое** снисходит до **ничтожества**, и кто упустит этот миг, для того он потерян безвозвратно. [WW, стр. 70]

С помощью антитезы Цвейг показывает, что заурядный человек, чьей судьбы коснулась сила «гения», обречен всю жизнь расплачиваться за это событие:

* Aber etwas in dem Charakter Rougets ist rettungslos vergiftet und verschroben geworden durch die Grausamkeit jenes Zufalls, der ihn **Gott** und **Genius** sein ließ drei Stunden lang und dann verächtlich wieder zurückwarf in die eigene **Nichtigkeit**. [GN, стр. 46]
* Однако с той злосчастной ночи что-то безнадежно надломилось в его душе; она отравлена чудовищной жестокостью случая, дозволившего ему три часа пробыть **гением**, **богом**, а затем с презрением отшвырнувшего его к прежнему **ничтожеству**. [GN, стр. 67]

Также антитеза является значимой составляющей литературного портрета центрального персонажа новеллы «Невозвратимое мгновение». Данный троп играет важную роль в описании той части образа центрального героя новеллы, которую Цвейг раскрывает только в самом конце своей истории. Безвольный персонаж, которого мы, как читатели, видели на протяжении всего текста, превращается в сильного человека. Такой переход особенно ярко отражен в противопоставлениях “zitternd” – “entschlossen”, “Untergebene” – “ Mann” и даже “ Held”. В русском тексте контраст усиливается за счет антитезы «нерешительный и робкий» – «мужественный», а также диаметрально противопоставленных по содержанию существительных «подчиненный» и «командир»:

* Grouchy steht bleich und stützt sich **zitternd** auf seinen Säbel: er weiß, daß jetzt das Martyrium seines Lebens beginnt. Aber er nimmt **entschlossen** die undankbare Aufgabe der vollen Schuld auf sich. Der **subalterne, zaghafte** **Untergebene**, der in der großen Sekunde der unsichtbaren Entscheidung versagte, wird jetzt, Blick in Blick mit einer nahen Gefahr, wieder **Mann** und beinahe **Held**. [WW, стр. 53]
* Груши, бледный, **дрожащий**, стоит, опираясь на саблю; он знает, что для него началась жизнь мученика. Но он с **твердостью** берет на себя всю тяжесть вины. **Нерешительный и робкий** **подчиненный**, не умевший в те знаменательные мгновения разгадать великие судьбы, теперь, лицом к лицу с близкой опасностью, становится **мужественным командиром**, почти **героем**. [WW, стр. 80-81]

Противопоставления могут быть основаны не только на контрастах внутри одного образа конкретного персонажа. В новелле «Невозвратимое мгновение» Цвейг противопоставляет центрального персонажа Наполеону, подчеркивая контраст между их ничтожностью и величием соответственно. Контраст дополняется противопоставлением их роли в мировой истории – если деятельность Наполеона в описании Стефана Цвейга была направлена на созидание, то маршалу Груши было отведено только разрушить достижения полководца. Немецкие существительные „Kühnste und Weitblickendste“ переданы в русском переводе прилагательными «храбрейший» и «прозорливейший», так как субстантивация прилагательных является намного более характерной и частотной в немецком языке:

* Die Mutlosigkeit eines **kleinen, unbedeutenden Menschen** **hat zerschlagen**, was **der Kühnste und Weitblickendste** in zwanzig heroischen Jahren **erbaut**. [WW, стр. 52]
* …нерешительность **маленького, ограниченного человека** **разрушила** то, что **храбрейший, прозорливейший** **из людей** **создал** за двадцать героических лет. [WW, стр. 79]

Менее определяющую, но по-прежнему важную роль антитеза играет в создании литературного портрета султана Османской империи Мухаммеда – жестокого, жаждущего власти человека, завоевавшего Византию, который, однако, не забывает проявлять смирение и покорность в вопросах своей веры. Контраст создается за счет противопоставлений „Demütige“ – „Herausfordernde“, „Diener“ – „Herr und Soldat“:

* …befiehlt er, den Gebetteppich auf der Erde zu entrollen. Barfüßig tritt er hin, dreimal beugt er, das Antlitz gegen Mekka gewandt, die Stirne bis zum Boden, und hinter ihm – großartiges Schauspiel – sprechen die Zehntausende und aber Tausende seines Heeres mit gleicher Verneigung in gleicher Richtung, im gleichen Rhythmus das gleiche Gebet zu Allah mit, er möge ihnen Stärke und den Sieg verleihen. Dann erst erhebt sich der Sultan. Aus dem **Demütigen** ist wieder der **Herausfordernde** geworden, aus dem **Diener** Gottes der **Herr und** **Soldat**. [EB, стр. 17]
* …он приказывает расстелить на земле молитвенный коврик. Босой становится он на него, обратившись лицом в сторону Мекки, трижды склоняется, касаясь лбом земли, а позади него развертывается величественное зрелище: тысячи и тысячи солдат также склоняются и в ту же сторону, произносят в таком же ритме ту же молитву, прося аллаха, чтобы он даровал им мощь и победу. Лишь после этого султан встает. **Смиренный** стал снова **вызывающим**, **слуга** господен — **владыкой и воином**. [EB, стр. 12]

Таким образом, антитеза широко используется для создания литературных портретов в цикле новелл «Звездные часы человечества». Описывая своих героев, Цвейг противопоставляет не только разные образы и человеческие типажи, но контрастные качества, которыми обладает один и тот же художественный персонаж. Одушевленное может противопоставляться неодушевленному. С помощью антитезы может быть изображен не только статичный характер, но и изменения во внутреннем мире героя. Переводческие трансформации используются не часто, а подобранные при переводе вариантные соответствия не всегда в полной мере передают художественную нагрузку оригинального текста.

# 2.3 Повторы как средство создания литературного портрета в цикле новел «Звездные часы человечества»

Повторы в цикле миниатюр «Звездные часы человечества» используются Цвейгом, чтобы подчеркнуть некоторые из ключевых особенности каждого конкретного образа в портретах своих художественных персонажей.

Так, в образе центрального персонажа новеллы «Открытие Эльдорадо» анафора подчеркивает упорство и целеустремленность героя. В русском тексте переводчик использует синтаксическую замену, объединяя два предложения оригинального текста в одно, а также прибегает к перестановке, опустив лексему „noch einmal“ из второго предложения немецкого текста и переместив ее в начала предложения:

* …und mit ihnen beginnt Johann August Suter die Landwirtschaft; **noch einmal,** nun mit seinen drei Söhnen, arbeitet er sich empor, still, zäh, und nützt die phantastische Fruchtbarkeit dieser Erde. **Noch einmal** birgt und verbirgt er einen großen Plan. . [EE, стр. 63]
* …и Зутер **снова** взялся за работу; **снова,** но уже вместе с сыновьями шаг за шагом начал он выбиваться в люди, пользуясь баснословным плодородием этой почвы и вынашивая втихомолку новый грандиозный замысел. [EE, стр. 97]

В приведенном ниже примере повтор лексемы „schaut“ подчеркивает продолжительность действия. При этом в переводе на русский один из компонентов повтора опускается:

* Und Vasco Nunez de Balboa **schaut und schaut und schaut**, stolz und selig in sich das Bewußtsein eintrinkend, daß sein Auge das erste eines Europäers ist, in dem sich das unendliche Blau dieses Meeres spiegelt. [FU, стр. 10]
* И Васко Нуньес де Бальбоа **глядит и глядит**, упиваясь гордым и блаженным сознанием, что он первый европеец, в чьих глазах отразилась бескрайняя синева этого моря. [FU, стр. 46]

Анафора, заключающаяся в повторе немецкой лексемы „der“ добавляет динамичности и, как следствие, яркой эмоциональной окраски образу героя:

* **Der** sich als Jüngling zu verbergen, als Mann zu enthalten wußte, **der** sonst fast immer nur in Spiegelbildern, Chiffren und Symbolen sein tiefstes Geheimnis verriet, hier offenbart er als Greis zum erstenmal großartig frei sein Gefühl. [ME, стр. 58]
* Тот, **кто** юношей умел таить свои чувства, зрелым мужем — укрощать их, **кто** всегда лишь в видениях, иносказаниях и символах приоткрывал свои сокровенные тайны, теперь, на склоне лет, впервые дает себе волю. [ME, стр. 88]

В следующем примере эпифора, заключающаяся в повторе компонента „Mut“ подчеркивает одно из качеств героя, а также добавляет патетики:

* Nur **Mut**, noch einmal **Mut**! [EWO, стр. 76]
* Нужно **мужество**, одно только **мужество**. [EWO, стр. 112]

Таким образом, стремясь подчеркнуть ключевые особенности литературных портретов, Цвейг использует повторы, добавляющие художественным образам динамичности и патетики, вследствие чего текст обретает большую экспрессивность. В проанализированных текстах были обнаружены такие переводческие трансформации, как замена и опущение, однако все повторы сохранены и переданы в русском тексте.

# 2.4 Сравнения как средство создания литературного портрета в цикле новел «Звездные часы человечества»

Сравнения также являются одним из характерных средств выразительности, служащих Цвейгу для создания портретов его героев. Нередко Цвейг сравнивает своих персонажей с другими выдающимися историческими личностями. Это не только добавляет выразительности и патетики его образам, но и подчеркивает исторические переплетения. Помимо сравнения с Тацитом, как исторической личность, в приведенном ниже примере также можно увидеть сравнение литературного слога центрального персонажа новеллы с «неотесанными глыбами» – „unbehauene Quadern“:

* Scott schreibt Englisch **wie Tacitus** Latein, **gleichsam in unbehauenen Quadern**. [KS, стр. 101]
* Скотт пишет по-английски, **как Тацит** по-латыни, – **неотесанными глыбами**. [KS, стр. 122]

Цвейг также использует сравнения с историческими личностями, являющимися современниками центральных персонажей его новелл и принимающими участие в описываемых исторических событиях. Таким образом, четкая граница между историческими личностями и художественными персонажами оказывается стертой. Так, стремясь подчеркнуть заурядность маршала Груши, Цвейг описывает все его служебные качества на контрасте с качествами современных ему выдающихся французских маршалов:

* Kein heißer, mitreißender Kavallerieberserker **wie Murat**, kein Stratege **wie Saint-Cyr und Berthier**, kein Held **wie Ney**. [WW, стр. 48]
* Это не отважный, горячий предводитель конницы**, как Мюрат**, не стратег, **как Сен-Сир и** **Бертье**, не герой, **как Ней**. [WW, стр. 71]
* Und entschlossen, gewaltsam ein Ende zu machen, schleudert **Marschall Ney** – ebenso tollkühn wie Grouchy allzu bedächtig (drei Pferde wurden ihm schon unter dem Leibe weggeschossen) – mit einem Wurf die ganze französische Kavallerie in einer einzigen Attacke heran. [WW, стр. 51]
* Решившись силой вырвать исход битвы, **маршал Ней**, действуя столь же дерзновенно и отважно, сколь неуверенно действовал Груши (три лошади уже убиты под ним), бросает сразу в огонь всю французскую кавалерию. [WW, стр. 77]

Также можно встретить сравнения с историко-мифологическими и библейскими героями, которые добавляют материалу интертекстуальности:

* Seine junge Frau schenkt ihm einen Sohn – er zögert nicht, **ein anderer Hektor**, Andromache zu verlassen. [KS, стр. 101]
* Жена дарит ему сына, но он, **подобно Гектору**, не задумываясь, покидает свою Андромаху. [KS, стр. 123]
* …wohlgerüstet mit Schwert und Helm und Schild, **wie Santiago**, der Heilige Kastiliens, ein etwa fünfunddreißigjähriger Mann. [FU, стр. 5]
* …человек, лет тридцати пяти, вооруженный мечом и щитом и в шлеме, **как Сант-Яго**, кастильский святой. [FU, стр. 36]

Кроме того, можно встретить сравнения, основанные на сопоставлении с неодушевленными предметами:

* Eine Exaltation, eine Begeisterung, die nicht die seine ist, sondern magische Gewalt, zusammengeballt in eine einzige explosive Sekunde, reißt den armen Dilettanten hunderttausendfach über sein eigenes Maß hinaus und **schleudert ihn wie eine Rakete** – eine Sekunde lang Licht und strahlende Flamme – **bis zu den Sternen.** [GN, стр. 41]
* Вся экзальтация, все вдохновение, не присущие ему, нет, а лишь чудесно завладевшие его душой, сосредоточились в единой точке и могучим взрывом вознесли жалкого дилетанта на колоссальную высоту над его скромным дарованием, **словно яркую, сверкающую ракету метнули до самых звезд.** [GN, стр. 60]

Некоторые их подобранных Цвейгом сравнений рисуют перед читателем яркие уничижительные образы:

* …ihm eine lächerliche Generalsuniform anziehen und den Unglücklichen **als Popanz** von Amt zu Amt, von Abgeordneten zu Abgeordneten schleppen. [EE, стр. 64]
* Обрядив Зутера в шутовской генеральский мундир, они таскают несчастного, **как чучело**, из учреждения в учреждение, от одного члена конгресса к другому. [EE, стр. 99]

В приведенном ниже примере одного из таких уничижительных сравнений определение „losgekettete“ передано на русский причастным оборотом «спущенные с цепи» в силу отсутствия в русском языке эквивалентного соответствия той же формы:

* **Wie losgekettete Hunde** fahren sie aufeinander los, Schwerter werden gezogen, Fäuste geballt, sie schreien, sie toben gegeneinander, jeder will seinen besonderen Teil an dem Gold. [FU, стр. 6]
* **Точно собаки, спущенные с цепи**, бросаются они друг на друга, выхватывают мечи, сжимают кулаки, кричат, бешено спорят, и каждый требует свою долю золота. [FU, стр. 39-40]

Сравнения могут относиться не к целостному образу художественного персонажа напрямую, но давать ему характеристику с помощью описания характерных особенностей героя:

* Sein Gesicht, rückgespiegelt von der Photographie, das von tausend Engländern, von zehntausend, kalt, energisch, ohne Muskelspiel, **gleichsam hartgefroren von verinnerlichter Energie**. [KS, стр. 101]
* Его лицо, судя по фотографиям, ничем не отличается от тысячи, от десятка тысяч английских лиц: холодное, волевое, спокойное, **словно изваянное затаенной энергией**. [KS, стр. 122]
* Sein Stil: klar und korrekt, packend in den Tatsächlichkeiten und doch phantasielos **wie ein Rapport.** [KS, стр. 101]
* Его слог – ясный и точный, выразительный в описании фактов, **словно язык рапорта**. [KS, стр. 122]

Кроме того, для описания характерной особенности во внешности центрального персонажа новеллы «Завоевание Византии» Цвейг использует сравнение с животным, выраженное в оригинальном тексте с помощью композита. На русский язык оно передано развернутым определением:

* Dieser Mann mit den feinen, melancholischen Augen und der scharfen, bissigen **Papageiennase** erweist sich in einem als unermüdlicher Arbeiter, verwegener Soldat und skrupelloser Diplomat, und alle diese gefährlichen Kräfte wirken konzentrisch in die gleiche Idee... [EB, стр. 15]
* В этом человеке с мечтательным, меланхолическим взором и злым, крючковатым, **как у попугая**, носом сочетались неутомимый труженик, отважный воин и лицемерный дипломат, и все эти опасные силы действуют концентрически ради одной цели... [EB, стр. 8]

Таким образом, для создания литературных портретов Цвейг использует сравнения, противопоставляя своих персонажей по смежности с другими истерическими, историко-мифологическими и библейскими героями, а также с животными и объектами неодушевленного мира. Сравнения помогают подчеркнуть исторические переплетения, добавить образам патетики и интертекстуальности. Переводческие трансформации используются нечасто, а сравнения при переводе оригинального текста на русский язык сохраняются.

# 2.5 Метафоры как средство создания литературного портрета в цикле новел «Звездные часы человечества»

Метафоры придают литературным портретам художественных персонажей Цвейга большей образности и выразительности. Так, в следующем примере метафора обыгрывает название новеллы „Flucht in die Unsterblichleit“, как бы подчеркивая, что именно в этот момент свершается то самое поворотное событие мировой истории, которому посвящена данная художественная миниатюра Стефана Цвейга:

* …beginnt (…) Nunez de Balboa, Held und Bandit, Abenteurer und Rebell, seinen **Marsch in die Unsterblichkeit**.[FU, стр. 8]
* …Нуньес де Бальбоа, герой и разбойник, искатель приключений и бунтовщик, начинает свой **поход в бессмертие**. [FU, стр. 43]

Для создания литературных портретов Цвейг обращается к глагольным метафорам. Так, для описания замутнённого сознания центрального персонажа новеллы «Открытие Эльдорадо» Цвейг использует глагольную метафору „Idee flackert“, дополненную определениями „ wirr “ и „ dumpf “, а также лексически скупым перечислением „das Recht, der Prozeß“:

* ...nur eine **Idee flackert** noch wirr in dem dumpf gewordenen Gehirn: das Recht, der Prozeß. [EE, стр. 63]
* Только одна **мысль** еще **мерцает** в его сознании: закон, справедливость, процесс. [EE, стр. 98]

В приведенном ниже образе метафора „Wesen ist aufgeschmolzen“ дополнена определением „starr“, описывающим прежнее внутреннее состояние героя и обстоятельством „in diesem Sommer“:

* Sein starres **Wesen** ist magisch **aufgeschmolzen** in diesem Sommer... [ME, стр. 56]
* Этим летом, точно по волшебству, его онемевшие **чувства оттаивают**... [ME, стр. 84]

В следующем примере метафора оригинального текста „Schicksal in Händen hält“ передается на русский описательным переводом, из-за чего теряет свою метафоричность и, как следствие, яркость и образность:

* Grouchy, der unbewußt Napoleons **Schicksal in Händen hält**, ist indessen befehlsgemäß am 17. Juni abends aufgebrochen und folgt in der vorgeschriebenen Richtung den Preußen. [WW, стр. 50]
* Груши, невольный **вершитель судьбы** Наполеона, по его приказу накануне вечером выступил в указанном направлении. [WW, стр.75]

Кроме того, Цвейг использует генитивные метафоры для изображения портретов своих героев. Развивая противопоставление бессмертного произведения искусства и его смертного создателя, Цвейг создает образ «усыпальницы славы своей родины», которой автор бессмертного гимна удостаивается, только лишившись собственной жизни. Таким образом, «маленький» человек смог получить заслуженную славу только избавившись от всего «бренного и земного», смог обрести бессмертие только после смерти:

* …so ruht endlich der höchst unberühmte Schöpfer eines ewigen Liedes in der **Ruhmeskrypta** **seines Vaterlandes** von der Enttäuschung aus… [GN, стр. 46]
* …наконец-то неведомый миру творец бессмертнойпесни мог отдохнуть в **усыпальнице** **славы** **своей родины**… [GN, стр. 68]

Продолжая тему «гения», как абстрактной и бессмертной силы, Цвейг создает образ «нити судьбы» оказывающейся «в руках ничтожества»:

* Manchmal – und dies sind die erstaunlichsten Augenblicke der Weltgeschichte – füllt **der Faden des Fatums** für eine zuckende Minute in eines ganz Nichtigen Hand [WW, стр. 47]
* Иногда – и это самые поразительные мгновения в мировой истории – **нить судьбы** на одну единственную трепетную минуту попадает в руки ничтожества. [WW, стр. 70]

В следующем примере авторская метафора „auf der Höhe seines Triumphes“ передана на русский язык более общепринятой метафорой «на вершине славы», которая в силу своей общеупотребительности не создает настолько же эмоционального образа, однако является точной с сематической точки зрения:

* …und nun, fünfundvierzig Jahre alt, **auf der Höhe seines Triumphes**, erinnert er sich, vor vierzehn Jahren eine Frau und drei Kinder irgendwo in der Welt gelassen zu haben. [EE, стр. 61]
* …и теперь, в сорок пять лет, **на вершине славы**, он вспоминает, что четырнадцать лет назад оставил где-то жену и трех сыновей. [EE, стр. 94-95]

Также в материале нашего исследования можно встретить развернутые метафоры. В новелле «Невозвратимое мгновение» Цвейг рисует образ великой судьбы, снизошедшей до человека слишком заурядного, чтобы осмелиться распоряжаться такой силой:

* ...sie **hängt an den Lippen** – Unsterblichkeit – eines recht braven, recht banalen Menschen,sie **liegt** flach und offen **in den Händen**, die nervös die verhängnisvolle Ordre des Kaisers zwischen den Fingern knittern. [WW, стр. 50]
* …она **медлит на устах** очень честного и столь же заурядного человека, зримо и явственно **трепещет в руках его**, нервно комкающих злополучный приказ императора. [WW, стр. 76]

Для создания литературного портрета Цвейгу также служат олицетворения. В приведенном ниже примере литературный герой вновь изображается через его связь с творчеством. Так, Гёте, центральный персонаж новеллы «Мариенбадская элегия», в последние годы своей жизни возвращается к произведениям, бывшим «старейшими спутниками его юности». Этот образ подчеркивает, что Гёте относится к своим произведениям с той же любовью, какую испытывает к людям:

* Noch einmal wirbt seine Liebe, die eben noch um ein neunzehnjähriges Mädchen geirrt, um die beiden ältesten **Gefährten seiner Jugend**. »Wilhelm Meister« und »Faust«. [ME, стр. 59]
* Снова вся любовь его, еще столь недавно отданная девятнадцатилетней девушке, обращается настарейших **спутников юности** — «Вильгельма Мейстера» и «Фауста». [ME, стр. 90]

В следующем примере олицетворение «слова», вступающего в «жизненный круг» героя, создает образ нового этапа его жизни, оно становится некой границей, разделившей его судьбу на «до» и «после»:

* ...dafür **tritt** ein anderes großes **Wort** in seinen Lebenskreis, es heißt: vollenden. [ME, стр. 59]
* ...в его жизненный круг **вступает** новое великое **слово**: завершение. [ME, стр. 90]

Олицетворения часто добавляют художественным образам патетики и создают более яркую эмоциональную окраску:

* Mahomet beruft seine Paschas zum Kriegsrat, und sein leidenschaftlicher **Wille siegt** über alle Bedenken. [EB, стр. 23]
* Мухаммед созывает своих пашей на военный совет, и его пылкая **воля побеждает** все сомнения. [EB, стр. 23]

В следующем примере олицетворение в переводе на русский язык опускается, однако частично компенсируется с помощью тире, которое не передает образность оригинального текста, но добавляет описанию динамики:

* Aber dem Pastorssohn **wohnt** eine leidenschaftliche **Gläubigkeit** im Blute... [EWO, стр. 72]
* Но в крови у сына пастора – страстная вера... [EWO, стр. 104]

Таким образом, в проанализированном материале Цвейг обращается к использованию глагольных, генитивных и развернутых метафор, а также метафор, основанных на олицетворении. Данный троп позволяет автору расставить акценты, а также добавить экспрессивности художественным образам. Иногда для метафоры оригинального текста передаются на русский язык описательно, из-за чего образ теряет в своей выразительности.

# 2.6 Метонимии как средство создания литературного портрета в цикле новел «Звездные часы человечества»

Метонимия позволяет Цвейгу создавать более лаконичные художественные образы. Так, в новелле «Мариенбадская элегия» интерес Гёте к обществу молодых девушек, его по-юношески наивная влюбленность и все, казалось бы, не характерные для его возраста увлечения описаны Цвейгом как тяга к «молодости»:

* …er sucht aus tiefstem Triebe **Jugend** auf, und staunend sehen die Genossen den Vierundsiebzigjährigen bis Mitternacht mit Frauen schwärmen, sehen ihn, wie er seit Jahren wieder zum Tanz antritt… [ME, стр. 55-56]
* Его неудержимо влечет к **молодости**, и друзья с изумлением видят, что семидесятичетырехлетний старик до полуночи проводит время в обществе женщин, впервые после многих лет опять участвует в танцах… [ME, стр. 84]

В следующем примере мы можем видеть, что центральный персонаж новеллы «Первое слово из-за океана» добился не самой экспедиции, но согласия на экспедицию, что отмечено в тексте перевода за счет опущения метонимии. При этом образ не теряет в своей емкости:

* Aber da ein starker Wille Zögernde schließlich doch immer mit sich fortreißt, **erzwingt** Cyrus W. Field **die neuerliche Ausfahrt.** [EWO, стр. 76]
* Но так как сильная воля всегда увлекает за собой колеблющихся, то Сайрус Филд **вырвал** у акционеров **согласие на новую экспедицию**. [EWO, стр. 112]

Также можно встретить синекдохи, служащие для создания литературного портрета. Так, описывая общеевропейское признание Гёте, Цвейг заменяет частное – почитателей поэта – на общее – Германию и Европу:

* Und der Großherzog, gedenkend mancher tollen gemeinsamen Weibernacht vor fünfzig Jahren, vielleicht still und schadenfroh lächelnd über den Mann, den **Deutschland**, den **Europa** als den Weisesten der Weisen, den reifsten und abgeklärtesten Geist des Jahrhunderts verehrt… [ME, стр. 56]
* И герцог, памятуя о том, какие бурные ночи они проводили вместе лет пятьдесят назад, быть может, втихомолку злорадно посмеиваясь над стариком, которого **Германия**, вся **Европа** чтит как мудрейшего из мудрых, как самый зрелый и светлый ум современности… [ME, стр. 85]

В следующем примере Цвейг заменяет государственных служащих на учреждения, в которых они работают:

* Er setzt sich mit allen Fachleuten in Verbindung, **bestürmt die Regierungen** um die Konzessionen... [EWO, стр. 72]
* Он связывается со специалистами, **осаждает правительства** просьбами о разрешении... [EWO, стр. 105]

Таким образом, Цвейг обращается к использованию метонимии для придания своим художественным образам большей емкости и лаконичности. В проанализированных текстах можно обнаружить синекдохи, как частный случай метонимии. Как правило, данный троп сохраняется при переводе, однако мы также можем видеть примеры, когда метонимия не сохранится в русском тексте, однако художественный образ по-прежнему остается лаконичным.

# 2.7 Ирония как средство создания литературного портрета в цикле новел «Звездные часы человечества»

Создавая образы своих героев, Цвейг обращается к такому сатирическому примеру, как ирония. С помощью данного средства выразительности автор дает оценку художественным персонажам, отождествляя явления по контрасту.

В приведенном ниже примере Цвейг создает сатирический образ Гете, стремясь показать все стороны характера, составляющие личность поэта: передать не только привычный образ гениального творца, как будто возвышающегося над миром обычных людей, но и изобразить Гете как простого человека, которому не чужды веселья и обыкновенные развлечения:

* Und der Großherzog, gedenkend mancher tollen gemeinsamen Weibernacht vor fünfzig Jahren, vielleicht still und schadenfroh lächelnd über den Mann, den Deutschland, den Europa als den Weisesten der Weisen, den reifsten und abgeklärtesten Geist des Jahrhunderts verehrt… [ME, стр. 56]
* И герцог, памятуя о том, какие бурные ночи они проводили вместе лет пятьдесят назад, быть может, втихомолку злорадно посмеиваясь над стариком, которого Германия, вся Европа чтит как мудрейшего из мудрых, как самый зрелый и светлый ум современности… [ME, стр. 85]

Продолжая развивать образ «маленького человека» в новелле «Гений одной ночи», Цвейг иронично сравнивает «маленького» центрального персонажа истории с маленьким Бонапартом:

* …wird angeordnet, dass der Leichnam des kleinen Hauptmanns Rouget an derselben Stelle im Invalidendom bestattet werde wie der des kleinen Leutnants Bonaparte. [GN, стр. 46]
* …последовал приказ перенести прах маленького капитана Руже де Лиля в Дом Инвалидов и похоронить его рядом с прахом маленького капрала Бонапарта. [GN, стр. 68]

Таким образом, ирония в проанализированных текстах выражена объемными образами, которые сохраняются при переводе оригинальных текстов на русский язык. Данное средство выразительности добавляет литературным портретам художественных героев Цвейга яркой эмоциональной окраски и выразительности.

# Выводы к главе 2:

В практической главе мы, опираясь на теоретическую базу работы, представленную в главе 1, и проанализированные тексты цикла исторических миниатюр «Звездные часы человечества», а также его перевод на русский язык, рассмотрели средства выразительности, использованные Стефаном Цвейгом для создания литературного портрета художественных персонажей его новелл.

На основе проанализированного материала мы можем сделать следующие выводы:

* Для создания литературных портретов художественных персонажей в своих новеллах Стефан Цвейг использует такие средства выразительности, как эпитеты, антитеза, повторы, сравнения, метафоры, метонимии и иронию.
* Наиболее частотным средством выразительности являются эпитеты, их количественный состав – 29, несколько реже используются сравнения – 13, метафоры – 12, метонимии – 4, повторы – 4. Реже всего используется ирония, данный троп встречается только дважды.
* Средства выразительности служат, в первую очередь, для придания литературным портретам экспрессивной окраски, усиления их образности и художественной выразительности.
* Чаще всего использованные Цвейгом в оригинальном тексте средства выразительности передаются на русский язык эквивалентными соответствиями, однако также встречаются и различные переводческие трансформации.
* Как правило, переводческие трансформации позволяют сохранить художественные образы оригинального текста и передать тем самым интенции автора, однако в редких случаях средства выразительности немецкого текста опускаются при переводе, из-за чего литературные портреты теряют в своей образности и художественная нагрузка текста не передается в полной мере.
* Выбор эквивалентных соответствий и переводческие трансформации обусловлены структурными и функциональными несовпадениями в грамматическом строе языков.

# Заключение

В данной работе мы проанализировали тексты новелл, составляющие литературный цикл Стефана Цвейга «Звездные часы человечества». На основе данного анализа мы составили корпус примеров, содержащий средства выразительности, которые служат для создания литературного портрета художественных персонажей. К таким средствам выразительности относятся эпитеты, антитеза, повторы, сравнения, метафоры, метонимии и ирония. Нами были выявлены наиболее частотные (эпитеты, антитеза, сравнения и метафоры) и наименее частотные (ирония, метонимии, повторы) средства выразительности. Также нами были определены функции, выполняемые выявленными средствами выразительности – экспрессивность, образность и художественная выразительность. Далее, сопоставив примеры ИЯ и ПЯ, мы пришли к заключению, что в большинстве случаев переводческие трансформации сохраняют художественные образы ИЯ. Однако в случае, если средства выразительности ИЯ оказываются опущенными в тексте ПЯ, литературные портреты художественных персонажей теряют в своей образности, вследствие чего художественная нагрузка текста и интенции автора не передаются в полной мере. Таким образом, в данной работе нами были выявлены наиболее частотные лексико-стилистические средства создания литературного портрета в цикле «Звездные часы человечества» и особенности их перевода. Результаты, полученные в нашей работе, могут быть использованы для изучения художественных особенностей литературных портретов, а также перевода художественной литературы на русский язык.

# Приложение

# Список литературы

1. *Акимова Г.Н.* Новое в синтаксисе современного русского языка – М: Высшая школа, 1990 – 168с.
2. *Алексеева И. С.* Введение в переводоведение : учеб. пособие для студ. филол. и лингв. фак. высш. учеб. заведений — 4-е изд., стер. — СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2010. — 368 с.
3. *Арнольд И.В.* Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования) – М.: Просвещение, 1990 – 301с.
4. *Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека – М.: Языки рус. культуры, 1998. – 896с.
5. *Архипов Ю.И.* Триумф и трагедия Стефана Цвейга // Цвейг Ст. Нетерпение сердца. Исторические миниатюры. – М.: Правда, 1982. – с.410-415
6. *Афтайкина С. Д., Федянова А. В.* Лексические и грамматические трансформации при переводе немецкоязычных заголовков на русский язык — Саранск: Электронный научный журнал «Дневник науки», 2020. — 7 с.
7. *Бар Л.Б.* Литературный портрет в советской мемуарной прозе 60–70-х годов – М.: автореф. дис. канд. филол. наук, 1982 – 19с.
8. *Барахов В.С.* Литературный портрет (истоки, поэтика, жанр). – Л.: 1985. – 312с.
9. *Бархударов Л.С.* Язык и перевод. – М.: Международные отношения, 1975. – 237с.
10. *Боголюбова Н. В.* Стефан Цвейг – великая жизнь, великая трагедия: История жизни и смерти. – М.: Современник, 2004. – 256с.
11. *Буриева Э.Т.* Примеры женских образных выражений в творчестве Стефана Цвейга — Ташкент: Вестник науки и образования № 1. Часть 2, 2021. — 38-40 с.
12. *Быкова И.А.* Типология портрета персонажа в художественной прозе А.П. Чехова // Языковое мастерство А.П. Чехова. – Ростов н/Д.: 1990. – с.38–46
13. *Ведищева Ю.В.* О современном состоянии теории жанра литературного портрета— Тамбов: Вестник ТГУ, выпуск 10 (102), 2011. — 230-234 с.
14. *Галечко-Лопатина В. Д.* Художественные особенности литературных портретов М. Волошина – Биробиджан: 2020 – с.116-125
15. *Гальперин И.Р.* Очерки по стилистике английского языка – М: Издательство литературы на иностранных языках, 1958 – 459с.
16. *Гальперин И.Р.* Стилистика английского языка – М: 1983 – 334с.
17. *Гончарова Е.А.* Пути лингвистического выражения категорий автор-персонаж. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1984. – 149с.
18. *Гречнев В.Я.* Жанр литературного портрета в творчестве М. Горького. – М.: 1964. – 130с.
19. *Дзенс Н. И., Перевышина И. Р.* Теория перевода и переводческая практика с немецкого языка на русский и с русского на немецкий: учебное пособие. — СПб.: Антология, 2012. — 560 с.
20. *Журавлева Н.Н., Красильщик Е.А., Попутникова Л.А.*, Грамматические трансформации при переводе с германских языков на русский — Кострома: Вестник КГУ, Языкознание, 2017. — с.147-152
21. *Казакова Т. А.* Практические основы перевода. — СПб.: Издательство Союз, 2001. — 178 с.
22. *Каримова Р.Х., Мишина Г.В.* Архетип гения и способы его изображения в произведениях С. Цвейга и В.Н. Набокова — Стерлитамак: 2021.— с.164-169
23. *Катренко О.Н.* Типология литературного портрета в современных научных исследованиях — СПб: Пушкинские чтения, Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: материалы XX междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 6-7 июня 2015 г., 2015. – с.202-206
24. *Комиссаров В.Н.* Лингвистика перевода. — М.: Международные отношения, 1980. — 167 с.
25. *Комиссаров В.Н.* Общая теория перевода. — М.: ЧеРо, 1999. — 136с.
26. *Комиссаров В.Н.* Современное переводоведение. — М.: 1999. — 192c.
27. *Комиссаров В.Н.* Теория перевода. — М.: Высшая школа, 1990. — 250с.

*Комиссаров В.Н., Черняковская Л.А., Латышев Л.К.* Текст и перевод — М.: Наука, 1988. — 166с.

1. *Копанев В.И., Беер Ф.* Теория и практика письменного перевода. – М.: Высшая школа, 1986. — 251с.
2. *Красавский Н.А.* Ассоциативно-образные признаки концепта «гнев» в повести Стефана Цвейга «Жгучая тайна» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. № 9 (27). Ч. 2. – с.93-96.
3. *Красавский Н.А.* Метафора как средство вербализации эмоций в произведениях Стефана Цвейга — Волгоград: 2018. — 119-126 с.
4. *Латышев Л.К.* Проблемы практики, методики и теории преподавания — М.: Просвещение, 1987. — 160с.
5. *Левицкая Т.Р., Фитерман А.М*. Проблемы перевода. — М.: 1976. — 208c.
6. *Маркова О.В.* Литературный портрет как вид «писательской» критики – Художественное творчество и литературный процесс. Вып. VIII. Томск: 1988. – с. 112-116
7. *Мезенцев М.Т.* Литературный портрет как жанр критики – Филологические этюды. Сер. Журналистика. Вып. 1., Ростов н/Д: 1971. – с.73-117
8. *Миньяр-Белоручев Р.К.* Теория и методы перевода. — М.: Московский лицей, 1996. — 208 с.
9. *Михайлова Е.В.* Дидактическая модель совершенствования речевых умений учащихся на материале словесного портрета как жанра. // Ученые записки института непрерывного педагогического образования. Вып. 2 / Сост. О.С. Орлов. — Великий Новгород: 2000.– 126с.
10. *Морен М.К., Тетеревникова Н.Н.* Стилистика современного французского языка. – М., 1970. – 260с.
11. *Москвин В.П.* Стилистика русского языка: Приёмы и средства выразительной и образной речи (общая классификация): пособие для студентов. – Волгоград: Учитель, 2000. – 90с.
12. *Невская П.В.* Особенности портретных описаний в художественных произведениях // Evropeyskaya nauka XXI powieka – 2013. Volume 13 Filozofia, 07-15 maja 2013 roku. Европейская наука XXI века – 2013: материалы IX междунар. науч.-практ. конф., 07–15 мая 2013 г. – Przemysl: Nauka I studia; Пшемысль: Наука и студия, 2013. – с.67–71
13. *Николюкин А.Н.* Литературная энциклопедия терминов и понятий – М.: 2001 – с.799
14. *Павлова А.В., Светозарова Н.Д.* Трудности и возможности русско-немецкого и немецко-русского перевода. — СПб: 2015. — 480 с.
15. *Пелевина Н.Н.* Образ персонажа как художественная форма представления авторской концепции действительности – М: 2008. – с.83-88
16. *Перхин В.В.* «Открывать красоты и недостатки…». Литературная критика от рецензии до некролога. Серебряный век. – СПб: 2001. – 256с.
17. *Рецкер Я.И.* Теория перевода и переводческая практика. — М.: Р. Валент, 2007. – 244 с.
18. *Роганова З.Е.* Перевод с русского языка на немецкий. – М.: Высшая школа, 1971. — 208с.
19. *Родионова Н.А.* Типы портретных характеристик в художественной прозе И.А. Бунина: Лингвостилистический аспект: дис. канд. филол. наук. – Самара: 1999. – с.45–47
20. *Романова С.П.* Пособие по переводу с английского на русский. — М.: 2006. — 172с.
21. *Серикова Л.В.* Портрет персонажа в прозе В.М. Шукшина: системное лексико-семантическое моделирование: автореф. дис. канд. филол. наук. – М.: 2006. – 153с.
22. *Сидоров Е.Ю.* Время, писатель, стиль: о прозе и критике наших дней. – М.: 1983 – 320с.
23. Сизова К.Л. Типология портрета героя (На материале художественной прозы И.С. Тургенева): Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. фил. наук. – Воронеж: 1995 – 60с.
24. *Скребнев Ю.М.* Основы стилистики английского языка: уч. для ин-тов и фак. иностр. языков: на англ. языке – 2-е. изд., испр. Издательство АСТ – М: Астрель; 2003 – 221с.
25. *Сучков Б.Л.* Лики времени. – М.: Художественная литература, 1969. – 512с.
26. *Сырица Г.С.* Язык портрета в романах Л.Н. Толстого "Война и мир" и "Воскресенье": дис. канд. филол. наук: 10.02.01. – М.: 1986. – 254с.
27. *Тимофеев Л.И.* Основы теории литературы: учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1971. – 464с.
28. *Федоров А. В.* Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): Для ин-тов и фак-тов иностр. языков. Учеб. пособие. — 5-е изд. — СПб.: Филологические факультет СПбГУ; М.: ООО «Издательский дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002. — 416 с.
29. *В.Е. Хализев* Теория литературы. – М.: 2009. – 432с.
30. *Цвейг С.* Вчерашний мир. Воспоминания европейца. – М.: Радуга. 1991. – 544с.
31. *Цвейг С.* Книга как врата в мир // Цвейг С. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Правда, 1963.– 164с.
32. *Шадеко В. П.* К вопросу о художественном своеобразии новелл Стефана Цвейга — СПб.: 1991. — 103-112 с.
33. *Швейцер А. Д*. Перевод и лингвистика. (Газетно-информационный и военно-публицистический перевод.) М.: Воениздат, 1973. — 280 с.
34. *Юркина Л.Ю.* Портрет. Литературоведение / под ред. Л.В. Чернец. – М.: 1998. – с.181–186
35. *Habicht W., Lange D.* Der Literatur Brockhaus: in 8 bd. Bd. 5. – Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich: 1995. – S. 346.
36. *Koller W.* Einführung in die Übersetzungswissenschaft. — Wiesbaden: 1997. — 343S.
37. *Pr. Dr. Peter Tepe, Pr. Dr. Axel Bühler.* St. Zweigs Schachnovelle. Eine Basis-Interpretation. Heinrich Heine Universität.Germanistik. – Düsseldorf:2008/2009 – 24S.
38. *Zweig St.* Novellen. Цвейг Стефан. Новеллы: на нем. яз. – М.: 2001. – 352с.

# Список лексикографических источников

1. *Ахманова О.С.* Словарь лингвистических терминов. – М., 1966. – 571с.
2. *Остолопов Н.Ф.* Словарь древней и новой поэзии в 3 т. – СПб: Типография российской Императорской Академии, т.2, 1821 – 498с.
3. *Белокурова С.П.* Словарь литературоведческих терминов – М: Паритет, 2005. – 320с.
4. *Брокгауз Ф.А., Ефрон Г.А.* Малый энциклопедический словарь, Том 4, Репринтное воспроизведение издания – М.: ТЕРРА, 1994. – 2083с.
5. *Ефремова Т.Ф.* Новый словарь русского языка. Толковословообразовательный. – М.: «Русский язык», 2000. – 1084с.
6. *Квятковский А.П.* Поэтический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 375с.
7. *Кожевников В.М., Николаев П.А.* Литературный энциклопедический словарь – М: Советская энциклопедия, 1987 – 752с.
8. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка: 16-е изд., испр. – М.: Рус.яз., 1984. – 797с.
9. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – СПб., 1863-1866 – 723с.
10. *Сурков А.А.* Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – М.: 1968 – с.968
11. *Тимофеев Л.И., Тураев* *С.В.* Словарь литературоведческих терминов. – Просвещение, М.: 1974 – 800с.
12. *Хазагеров Г.* Метонимия, Риторический словарь. – М: 2009 – 269с.
13. *Ярцева В.Н.* Языкознание. Большой энциклопедический словарь. 2-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685с.
14. *Däschler E.* Metonymie, Metzler Literatur lexikon. Begriffe und Definitionen. – Stuttgart: 1990. – S. 303.
15. *Knape J., Sieber A.* Metonymia, Rhetorik-Vokabular zur zweisprachigen Terminologie in ältesten deutschen Rhetoriken. – S. 125.

*Wilpert G. von.* Metonymie, Sachwörterbuch der Literatur. – Stuttgart: 1989. – S. 570

**Корпус проанализированных в работе примеров**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Средство выразительности** | **Оригинальный текст на немецком языке** | **Перевод на русский язык** |
| Эпитеты | Er hat sich erinnert, dass dieser nette, nicht gerade hübsche, aber sympathische Offizier vor einem halben Jahr anlässlich der Proklamierung der Konstitution eine recht nette Hymne an die Freiheit geschrieben hat, die der Regimentsmusikus Pleyel gleich vertonte. | Он вспомнил, что этот славный – не то чтобы красавец, но весьма симпатичный офицерик – полгода тому назад написал в честь провозглашения конституции неплохой гимн свободе, тогда же переложенный для оркестра полковым музыкантом Плейелем. |
| Dieser Mann mit den feinen, melancholischen Augen und der scharfen, bissigen Papageiennase erweist sich in einem als unermüdlicher Arbeiter, verwegener Soldat und skrupelloser Diplomat, und alle diese gefährlichen Kräfte wirken konzentrisch in die gleiche Idee. | В этом человеке с мечтательным, меланхолическим взором и злым, крючковатым, как у попугая, носом сочетались неутомимый труженик, отважный воин и лицемерный дипломат, и все эти опасные силы действуют концентрически ради одной цели. |
| Sein Gesicht, rückgespiegelt von der Photographie, das von tausend Engländern, von zehntausend, kalt, energisch, ohne Muskelspiel... | Его лицо, судя по фотографиям, ничем не отличается от тысячи, от десятка тысяч английских лиц: холодное, волевое, спокойное... |
| Alles scheint sich nun für den verlorenen Menschen, den Rebellen und Desperado, zum Guten gewendet zu haben. | Казалось бы, все оборачивается к лучшему для этого пропащего человека, бунтовщика и отщепенца. |
| Grouchy: ein mittlerer Mann, brav, aufrecht, wacker, verläßlich, ein Reiterführer, oftmals bewährt, aber ein Reiterführer und nicht mehr. | Груши – человек заурядный, но храбрый, усердный, честный, надежный, испытанный в боях начальник кавалерии, но не больше, чем начальник кавалерии. |
| Aber die Hälfte seiner Marschälle liegt unter der Erde, die andern sind verdrossen auf ihren Gütern geblieben, müde des unablässigen Biwaks. So ist er genötigt, einem mittleren Mann entscheidende Tat zu vertrauen. | Но половина его маршалов в могиле, остальные не желают покидать свои поместья, по горло сытые войной, и он вынужден доверить посредственному полководцу решающее, ответственное дело. |
| Er will nur sein Recht und verficht es mit der querulantischen Erbitterung des Monomanen. | Он хочет только доказать свои права и добивается этого с ожесточенным упрямством маньяка. |
| Gleich seine erste Regierungshandlung zeigt Mahomets furchtbar rücksichtslose Entschlossenheit. | Первый же правительственный акт султана показывает, как страшна его беспощадная решимость. |
|  | Um im Voraus jeden Rivalen gleichen Blutes zu beseitigen, läßt er seinen unmündigen Bruder im Bade ertränken, und sofort darauf – auch dies beweist seine vorbedenkende Schlauheit und Wildheit – schickt er dem Ermordeten den Mörder, den er zu dieser Tat gedungen, in den Tod nach. | Чтобы заранее устранить всех возможных соперников одной с ним крови, он приказывает утопить в купальне своего несовершеннолетнего брата, а потом немедленно — что также свидетельствует о его коварной и жестокой предусмотрительности — отправляет на тот свет вслед за убитым и наемного убийцу. |
| Mahomet beruft seine Paschas zum Kriegsrat, und sein leidenschaftlicher Wille siegt über alle Bedenken. | Мухаммед созывает своих пашей на военный совет, и его пылкая воля побеждает все сомнения. |
| Doch eben dies ist allezeit das wahre Merkzeichen eines dämonischen Willens, daß er Unmögliches in Wirklichkeit verwandelt... | Однако признаком демонической воли во все времена и является то, что она превращает невозможное в действительность... |
| Tag und Nacht spinnen jetzt die Fabriken, der dämonische Wille dieses einen Menschen treibt alle Räder vorwärts. | День и ночь работают фабрики, несокрушимая воля этого человека приводит в движение весь механизм. |
| Mit eiserner Energie hat Nunez de Balboa sein großes Unternehmen vorbereitet. | Нуньес де Бальбоа с железной энергией готовил свое великое предприятие. |
| Und nun strömt der Schmerz in kristallene Strophen. | Сердечная боль (...) претворяется в прозрачных строфах. |
| …wird angeordnet, dass der Leichnam des kleinen Hauptmanns Rouget an derselben Stelle im Invalidendom bestattet werde wie der des kleinen Leutnants Bonaparte. | …последовал приказ перенести прах маленького капитана Руже де Лиля в Дом Инвалидов и похоронить его рядом с прахом маленького капрала Бонапарта. |
| Mit allerhand kleinen und nicht immer sauberen Geschäften fristet der kleine Mann sein kleines Leben. | Мелкому человеку приходится поддерживать свое мелкое существование всякого рода мелкими и далеко не всегда чистыми делишками. |
| Mit der kleinen Eitelkeit eines kleinen Menschen sucht er diesen kleinen Erfolg in seinem kleinen Provinzkreise fleißig auszunützen. | С мелким тщеславием маленького человека он стремится до конца использовать свой маленький успех в маленьком провинциальном кругу. |
| Wie unter fremdem Diktat schreibt hastig und immer hastiger Rouget die Worte, die Noten hin – ein Sturm ist über ihn gekommen, wie er nie seine enge bürgerliche Seele durchbrauste. | Словно под чью-то диктовку, поспешнее и поспешнее записывает Руже слова и ноты – он охвачен бурным порывом, какого доселе не ведала его мелкая мещанская душа. |
| Rouget, ein bescheidener, unbedeutender Mann, der sich nie für einen großen Komponisten hielt – seine Verse wurden nie gedruckt, seine Opern refüsiert – weiß, dass ihm Gelegenheitsverse leicht in die Feder fließen. | Руже – маленький, скромный человек: он никогда не мнил себя великим художником – стихи его никто не печатает, а оперы отвергают все театры, но он знает, что стихи на случай ему удаются. |
| Auch Rouget, der jetzt in sein bescheidenes Zimmerchen in der Grande Rue 126 die runde Treppe hinaufgeklettert ist, fühlt sich merkwürdig erregt. (…) Unruhig stapft er in seinem engen Zimmer auf und nieder. | Необычайно взволнован и Руже, добравшийся, наконец, по винтовой лестнице до скромной своей комнатушки в доме 126 на Гранд Рю. (…) Он беспокойно расхаживает из угла в угол по тесной комнате. |
| Unbeliebt an allen Stellen, von Schuldnern gejagt, von der Polizei ständig bespitzelt, verkriecht er sich schließlich irgendwo in der Provinz, und wie aus einem Grabe, abgeschieden und vergessen, lauscht er von dort dem Schicksal seines unsterblichen Liedes. | Всем досадивший, осаждаемый кредиторами, выслеживаемый полицией, он забирается под конец куда-то в провинциальную глушь и оттуда, точно из могилы, всеми покинутый и забытый, наблюдает за судьбой своей бессмертной песни. |
| …so ruht endlich der höchst unberühmte Schöpfer eines ewigen Liedes in der Ruhmeskrypta seines Vaterlandes von der Enttäuschung aus… | …наконец-то неведомый миру творец бессмертной песни мог отдохнуть в усыпальнице славы своей родины… |
| Vielleicht vernimmt er ihn nicht selbst, nicht sein eigenes waches Ohr, aber der Genius der Stunde, der für diese einzige Nacht Hausung genommen hat in seinem sterblichen Leibe, hat ihn vernommen. | Быть может, и слышит-то его не сам он, Руже, чутким своим слухом, а дух времени, на одну только ночь вселившийся в бренную оболочку человека, ловит этот ритм. |
| Denn bloß eine Sekunde lang gibt sich das Große hin an den Geringen; wer sie versäumt, den begnadet sie nie mehr ein zweites Mal. | Ибо лишь на миг великое снисходит до ничтожества, и кто упустит этот миг, для того он потерян безвозвратно. |
| Aber etwas in dem Charakter Rougets ist rettungslos vergiftet und verschroben geworden durch die Grausamkeit jenes Zufalls, der ihn Gott und Genius sein ließ drei Stunden lang und dann verächtlich wieder zurückwarf in die eigene Nichtigkeit. | Однако с той злосчастной ночи что-то безнадежно надломилось в его душе; она отравлена чудовищной жестокостью случая, дозволившего ему три часа пробыть гением, богом, а затем с презрением отшвырнувшего его к прежнему ничтожеству. |
| Grouchy steht bleich und stützt sich zitternd auf seinen Säbel: er weiß, daß jetzt das Martyrium seines Lebens beginnt. Aber er nimmt entschlossen die undankbare Aufgabe der vollen Schuld auf sich. Der subalterne, zaghafte Untergebene, der in der großen Sekunde der unsichtbaren Entscheidung versagte, wird jetzt, Blick in Blick mit einer nahen Gefahr, wieder Mann und beinahe Held. | Груши, бледный, дрожащий, стоит, опираясь на саблю; он знает, что для него началась жизнь мученика. Но он с твердостью берет на себя всю тяжесть вины. Нерешительный и робкий подчиненный, не умевший в те знаменательные мгновения разгадать великие судьбы, теперь, лицом к лицу с близкой опасностью, становится мужественным командиром, почти героем. |
| Die Mutlosigkeit eines kleinen, unbedeutenden Menschen hat zerschlagen, was der Kühnste und Weitblickendste in zwanzig heroischen Jahren erbaut. | …нерешительность маленького, ограниченного человека разрушила то, что храбрейший, прозорливейший из людей создал за двадцать героических лет. |
| …befiehlt er, den Gebetteppich auf der Erde zu entrollen. Barfüßig tritt er hin, dreimal beugt er, das Antlitz gegen Mekka gewandt, die Stirne bis zum Boden, und hinter ihm – großartiges Schauspiel – sprechen die Zehntausende und aber Tausende seines Heeres mit gleicher Verneigung in gleicher Richtung, im gleichen Rhythmus das gleiche Gebet zu Allah mit, er möge ihnen Stärke und den Sieg verleihen. Dann erst erhebt sich der Sultan. Aus dem Demütigen ist wieder der Herausfordernde geworden, aus dem Diener Gottes der Herr und Soldat. | …он приказывает расстелить на земле молитвенный коврик. Босой становится он на него, обратившись лицом в сторону Мекки, трижды склоняется, касаясь лбом земли, а позади него развертывается величественное зрелище: тысячи и тысячи солдат также склоняются и в ту же сторону, произносят в таком же ритме ту же молитву, прося аллаха, чтобы он даровал им мощь и победу. Лишь после этого султан встает. Смиренный стал снова вызывающим, слуга господен — владыкой и воином. |
| Повторы | …und mit ihnen beginnt Johann August Suter die Landwirtschaft; noch einmal, nun mit seinen drei Söhnen, arbeitet er sich empor, still, zäh, und nützt die phantastische Fruchtbarkeit dieser Erde. Noch einmal birgt und verbirgt er einen großen Plan. | …и Зутер снова взялся за работу; снова, но уже вместе с сыновьями шаг за шагом начал он выбиваться в люди, пользуясь баснословным плодородием этой почвы и вынашивая втихомолку новый грандиозный замысел. |
| Und Vasco Nunez de Balboa schaut und schaut und schaut, stolz und selig in sich das Bewußtsein eintrinkend, daß sein Auge das erste eines Europäers ist, in dem sich das unendliche Blau dieses Meeres spiegelt. | И Васко Нуньес де Бальбоа глядит и глядит, упиваясь гордым и блаженным сознанием, что он первый европеец, в чьих глазах отразилась бескрайняя синева этого моря. |
| Der sich als Jüngling zu verbergen, als Mann zu enthalten wußte, der sonst fast immer nur in Spiegelbildern, Chiffren und Symbolen sein tiefstes Geheimnis verriet, hier offenbart er als Greis zum erstenmal großartig frei sein Gefühl. | Тот, кто юношей умел таить свои чувства, зрелым мужем — укрощать их, кто всегда лишь в видениях, иносказаниях и символах приоткрывал свои сокровенные тайны, теперь, на склоне лет, впервые дает себе волю. |
| Nur Mut, noch einmal Mut! | Нужно мужество, одно только мужество. |
| Сравнения | Scott schreibt Englisch wie Tacitus Latein, gleichsam in unbehauenen Quadern. | Скотт пишет по-английски, как Тацит по-латыни, – неотесанными глыбами. |
| Kein heißer, mitreißender Kavallerieberserker wie Murat, kein Stratege wie Saint-Cyr und Berthier, kein Held wie Ney. | Это не отважный, горячий предводитель конницы, как Мюрат, не стратег, как Сен-Сир и Бертье, не герой, как Ней. |
| Und entschlossen, gewaltsam ein Ende zu machen, schleudert Marschall Ney – ebenso tollkühn wie Grouchy allzu bedächtig (drei Pferde wurden ihm schon unter dem Leibe weggeschossen) – mit einem Wurf die ganze französische Kavallerie in einer einzigen Attacke heran. | Решившись силой вырвать исход битвы, маршал Ней, действуя столь же дерзновенно и отважно, сколь неуверенно действовал Груши (три лошади уже убиты под ним), бросает сразу в огонь всю французскую кавалерию. |
| Seine junge Frau schenkt ihm einen Sohn – er zögert nicht, ein anderer Hektor, Andromache zu verlassen. | Жена дарит ему сына, но он, подобно Гектору, не задумываясь, покидает свою Андромаху. |
| …wohlgerüstet mit Schwert und Helm und Schild, wie Santiago, der Heilige Kastiliens, ein etwa fünfunddreißigjähriger Mann. | …человек, лет тридцати пяти, вооруженный мечом и щитом и в шлеме, как Сант-Яго, кастильский святой. |
| … Eine Exaltation, eine Begeisterung, die nicht die seine ist, sondern magische Gewalt, zusammengeballt in eine einzige explosive Sekunde, reißt den armen Dilettanten hunderttausendfach über sein eigenes Maß hinaus und schleudert ihn wie eine Rakete – eine Sekunde lang Licht und strahlende Flamme – bis zu den Sternen. | Вся экзальтация, все вдохновение, не присущие ему, нет, а лишь чудесно завладевшие его душой, сосредоточились в единой точке и могучим взрывом вознесли жалкого дилетанта на колоссальную высоту над его скромным дарованием, словно яркую, сверкающую ракету метнули до самых звезд. |
| …ihm eine lächerliche Generalsuniform anziehen und den Unglücklichen als Popanz von Amt zu Amt, von Abgeordneten zu Abgeordneten schleppen. | Обрядив Зутера в шутовской генеральский мундир, они таскают несчастного, как чучело, из учреждения в учреждение, от одного члена конгресса к другому. |
| Wie losgekettete Hunde fahren sie aufeinander los, Schwerter werden gezogen, Fäuste geballt, sie schreien, sie toben gegeneinander, jeder will seinen besonderen Teil an dem Gold. | Точно собаки, спущенные с цепи, бросаются они друг на друга, выхватывают мечи, сжимают кулаки, кричат, бешено спорят, и каждый требует свою долю золота. |
| Sein Gesicht, rückgespiegelt von der Photographie, das von tausend Engländern, von zehntausend, kalt, energisch, ohne Muskelspiel, gleichsam hartgefroren von verinnerlichter Energie. | Его лицо, судя по фотографиям, ничем не отличается от тысячи, от десятка тысяч английских лиц: холодное, волевое, спокойное, словно изваянное затаенной энергией. |
| Sein Stil: klar und korrekt, packend in den Tatsächlichkeiten und doch phantasielos wie ein Rapport. | Его слог – ясный и точный, выразительный в описании фактов, словно язык рапорта. |
| Dieser Mann mit den feinen, melancholischen Augen und der scharfen, bissigen Papageiennase erweist sich in einem als unermüdlicher Arbeiter, verwegener Soldat und skrupelloser Diplomat, und alle diese gefährlichen Kräfte wirken konzentrisch in die gleiche Idee... | В этом человеке с мечтательным, меланхолическим взором и злым, крючковатым, как у попугая, носом сочетались неутомимый труженик, отважный воин и лицемерный дипломат, и все эти опасные силы действуют концентрически ради одной цели... |
| Метафоры | …beginnt (…) Nunez de Balboa, Held und Bandit, Abenteurer und Rebell, seinen Marsch in die Unsterblichkeit. | …Нуньес де Бальбоа, герой и разбойник, искатель приключений и бунтовщик, начинает свой поход в бессмертие. |
| ...nur eine Idee flackert noch wirr in dem dumpf gewordenen Gehirn: das Recht, der Prozeß. | Только одна мысль еще мерцает в его сознании: закон, справедливость, процесс. |
| Sein starres Wesen ist magisch aufgeschmolzen in diesem Sommer... | Этим летом, точно по волшебству, его онемевшие чувства оттаивают... |
| Grouchy, der unbewußt Napoleons Schicksal in Händen hält, ist indessen befehlsgemäß am 17. Juni abends aufgebrochen und folgt in der vorgeschriebenen Richtung den Preußen. | Груши, невольный вершитель судьбы Наполеона, по его приказу накануне вечером выступил в указанном направлении. |
| …so ruht endlich der höchst unberühmte Schöpfer eines ewigen Liedes in der Ruhmeskrypta seines Vaterlandes von der Enttäuschung aus… | …наконец-то неведомый миру творец бессмертной песни мог отдохнуть в усыпальнице славы своей родины… |
| Manchmal – und dies sind die erstaunlichsten Augenblicke der Weltgeschichte – füllt der Faden des Fatums für eine zuckende Minute in eines ganz Nichtigen Hand. | Иногда – и это самые поразительные мгновения в мировой истории – нить судьбы на одну единственную трепетную минуту попадает в руки ничтожества. |
| …und nun, fünfundvierzig Jahre alt, auf der Höhe seines Triumphes, erinnert er sich, vor vierzehn Jahren eine Frau und drei Kinder irgendwo in der Welt gelassen zu haben. | …и теперь, в сорок пять лет, на вершине славы, он вспоминает, что четырнадцать лет назад оставил где-то жену и трех сыновей. |
| ...sie hängt an den Lippen – Unsterblichkeit – eines recht braven, recht banalen Menschen, sie liegt flach und offen in den Händen, die nervös die verhängnisvolle Ordre des Kaisers zwischen den Fingern knittern. | …она медлит на устах очень честного и столь же заурядного человека, зримо и явственно трепещет в руках его, нервно комкающих злополучный приказ императора. |
| Noch einmal wirbt seine Liebe, die eben noch um ein neunzehnjähriges Mädchen geirrt, um die beiden ältesten Gefährten seiner Jugend. »Wilhelm Meister« und »Faust«. | Снова вся любовь его, еще столь недавно отданная девятнадцатилетней девушке, обращается на старейших спутников юности — «Вильгельма Мейстера» и «Фауста». |
| ...dafür tritt ein anderes großes Wort in seinen Lebenskreis, es heißt: vollenden. | ...в его жизненный круг вступает новое великое слово: завершение. |
| Mahomet beruft seine Paschas zum Kriegsrat, und sein leidenschaftlicher Wille siegt über alle Bedenken. | Мухаммед созывает своих пашей на военный совет, и его пылкая воля побеждает все сомнения. |
| Aber dem Pastorssohn wohnt eine leidenschaftliche Gläubigkeit im Blute... | Но в крови у сына пастора – страстная вера... |
| Метонимии | …er sucht aus tiefstem Triebe Jugend auf, und staunend sehen die Genossen den Vierundsiebzigjährigen bis Mitternacht mit Frauen schwärmen, sehen ihn, wie er seit Jahren wieder zum Tanz antritt… | Его неудержимо влечет к молодости, и друзья с изумлением видят, что семидесятичетырехлетний старик до полуночи проводит время в обществе женщин, впервые после многих лет опять участвует в танцах… |
| Aber da ein starker Wille Zögernde schließlich doch immer mit sich fortreißt, erzwingt Cyrus W. Field die neuerliche Ausfahrt. | Но так как сильная воля всегда увлекает за собой колеблющихся, то Сайрус Филд вырвал у акционеров согласие на новую экспедицию. |
| Und der Großherzog, gedenkend mancher tollen gemeinsamen Weibernacht vor fünfzig Jahren, vielleicht still und schadenfroh lächelnd über den Mann, den Deutschland, den Europa als den Weisesten der Weisen, den reifsten und abgeklärtesten Geist des Jahrhunderts verehrt… | И герцог, памятуя о том, какие бурные ночи они проводили вместе лет пятьдесят назад, быть может, втихомолку злорадно посмеиваясь над стариком, которого Германия, вся Европа чтит как мудрейшего из мудрых, как самый зрелый и светлый ум современности… |
| Er setzt sich mit allen Fachleuten in Verbindung, bestürmt die Regierungen um die Konzessionen... | Он связывается со специалистами, осаждает правительства просьбами о разрешении... |
| Ирония | Und der Großherzog, gedenkend mancher tollen gemeinsamen Weibernacht vor fünfzig Jahren, vielleicht still und schadenfroh lächelnd über den Mann, den Deutschland, den Europa als den Weisesten der Weisen, den reifsten und abgeklärtesten Geist des Jahrhunderts verehrt… | И герцог, памятуя о том, какие бурные ночи они проводили вместе лет пятьдесят назад, быть может, втихомолку злорадно посмеиваясь над стариком, которого Германия, вся Европа чтит как мудрейшего из мудрых, как самый зрелый и светлый ум современности… |
| …wird angeordnet, dass der Leichnam des kleinen Hauptmanns Rouget an derselben Stelle im Invalidendom bestattet werde wie der des kleinen Leutnants Bonaparte. | …последовал приказ перенести прах маленького капитана Руже де Лиля в Дом Инвалидов и похоронить его рядом с прахом маленького капрала Бонапарта. |

**Список условных сокращений**

|  |  |
| --- | --- |
| **EB** | Die Eroberung von Byzanz / Завоевание Византии |
| **FU** | Flucht in die Unsterblichkeit / Побег в бессмертие |
| **GN** | Das Genie einer Nacht / Гений одной ночи |
| **WW** | Die Weltminute von Waterloo / Невозвратимое мгновение |
| **ME** | Die Marienbader Elegie / Мариенбадская элегия |
| **EE** | Die Entdeckung Eldorados / Открытие Эльдорадо |
| **EWO** | Das Erste Wort über den Ozean / Первое слово из-за океана |
| **KS** | Der Kampf um den Südpol / Борьба за Южный полюс |

1. *Шитикова А.В.* Проблема грамматических трансформаций пословиц и поговорок в немецкоязычной прессе / Шитикова А.В. // Евразийский Союз Ученых (ЕСУ). М.: Филологические науки, 2016. с.1 [↑](#footnote-ref-1)
2. *Комиссаров В.Н.* Лингвистика перевода. / В.Н. Комиссаров // М.: Международные отношения, 1980. с. 167

   *Левицкая Т.Р., Фитерман А.М.* Пособие по переводу с английского языка на русский. / Т.Р. Левицкая, А.М. Фитерман // М.: Высшая школа, 1973. с.136

   *Миньяр-Белоручев Р.К.* Теория и методы перевода. / Р.К. Миньяр-Белоручев // М.: Московский лицей, 1996. с.208 [↑](#footnote-ref-2)
3. *Рецкер Я.И.* Теория перевода и переводческая практика. / Я.И. Рецкер // М.: Международные отношения, 1974. с.216 [↑](#footnote-ref-3)
4. *Бархударов Л.С.* Язык и перевод. / М.: Международные отношения, 1975. с.189 [↑](#footnote-ref-4)
5. *Алексеева И.С.* Введение в переводоведение: Учеб. пособие для студ. филол. и лингв, фак. высш. учеб. заведений. / И.С. Алексеева // СПб.: Филологический факультет СПбГУ. М.: Издательский центр «Академия», 2004. [↑](#footnote-ref-5)
6. *Комиссаров В.Н.* Теория перевода. / В.Н. Комиссаров // М.: Высшая школа, 1990. с.100-143 [↑](#footnote-ref-6)
7. *Комиссаров В.Н.* Современное переводоведение. / В.Н. Комиссаров // М.: ЭТС, 2000. с.192

   *Комиссаров В.Н.* Общая теория перевода. / В.Н. Комиссаров // М.: ЧеРо, 1999. с.136

   *Комиссаров В.Н.* Теория перевода. / В.Н. Комиссаров // М.: Высш. шк., 1990. с.254

   *Комиссаров В.Н., Черняковская Л.А., Латышев Л.К.* Текст и перевод. / В.Н. Комиссаров, Л.А. Черняковская, Л.К. Латышев // М.: Наука, 1988. с.166 [↑](#footnote-ref-7)
8. *Алексеева И.С.* Введение в переводоведение: Учеб. пособие для студ. филол. и лингв, фак. высш. учеб. заведений. / И.С. Алексеева // СПб.: Филологический факультет СПбГУ. М.: Издательский центр «Академия», 2004. с.159 [↑](#footnote-ref-8)
9. *Павлова А.В., Светозарова Н.Д.* Трудности и возможности русско-немецкого и немецко-русского перевода. / А.В. Павлова, Н.Д. Светозарова // СПб: 2015. с.356 [↑](#footnote-ref-9)
10. Там же, с.357 [↑](#footnote-ref-10)
11. *Алексеева И.С.* Введение в переводоведение: Учеб. пособие для студ. филол. и лингв, фак. высш. учеб. заведений. / И.С. Алексеева // СПб.: Филологический факультет СПбГУ. М.: Издательский центр «Академия», 2004. с.160 [↑](#footnote-ref-11)
12. *Павлова А.В., Светозарова Н.Д.* Трудности и возможности русско-немецкого и немецко-русского перевода. / А.В. Павлова, Н.Д. Светозарова // СПб: 2015. с.360 [↑](#footnote-ref-12)
13. *Алексеева И.С.* Введение в переводоведение: Учеб. пособие для студ. филол. и лингв, фак. высш. учеб. заведений. / И.С. Алексеева // СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2004. с.161 [↑](#footnote-ref-13)
14. Там же, с.160 [↑](#footnote-ref-14)
15. *Казакова Т.А.* Практические основы перевода / Т.А. Казакова // СПб.: 2000. c.217-219 [↑](#footnote-ref-15)
16. *Алексеева И.С.* Введение в переводоведение: Учеб. пособие для студ. филол. и лингв, фак. высш. учеб. заведений. / И.С. Алексеева // СПб.: Филологический факультет СПбГУ. М.: Издательский центр ≪Академия≫, 2004. с.209 [↑](#footnote-ref-16)
17. Там же, с.162 [↑](#footnote-ref-17)
18. Там же, с. 208 [↑](#footnote-ref-18)
19. *Левицкая Т.Р., Фитерман А.М*. Проблемы перевода. / Т.Р. Левицкая, А.М. Фитерман // М.: 1976. c.4 [↑](#footnote-ref-19)
20. *Алексеева И.С.* Введение в переводоведение: Учеб. пособие для студ. филол. и лингв, фак. высш. учеб. заведений. / И.С. Алексеева // СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2004. с.164 [↑](#footnote-ref-20)
21. Там же, с.164-167 [↑](#footnote-ref-21)
22. *Павлова А.В., Светозарова Н.Д.* Трудности и возможности русско-немецкого и немецко-русского перевода. / А.В. Павлова, Н.Д. Светозарова // СПб: 2015. с.415-416 [↑](#footnote-ref-22)
23. *Афтайкина С. Д., Федянова А. В.*Лексические и грамматические трансформации при переводе немецкоязычных заголовков на русский язык / С.Д. Афтайкина, А.В.Федянова **//**

    Электронный научный журнал «Дневник науки». Саранск: 2020. с.6 [↑](#footnote-ref-23)
24. *Алексеева И.С.* Введение в переводоведение: Учеб. пособие для студ. филол. и лингв, фак. высш. учеб. заведений. / И.С. Алексеева // СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2004. с.168 [↑](#footnote-ref-24)
25. Там же, с.166 [↑](#footnote-ref-25)
26. Там же. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Павлова А.В., Светозарова Н.Д.* Трудности и возможности русско-немецкого и немецко-русского перевода. / А.В. Павлова, Н.Д. Светозарова // СПб: 2015. с.398 [↑](#footnote-ref-27)
28. *Федоров А.В.* Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): учеб. пособие. / А.В. Федоров / М.: Высшая школа, 1983. с.81 [↑](#footnote-ref-28)
29. *Журавлева Н.Н., Красильщик Е.А., Попутникова Л.А.*, Грамматические трансформации при переводе с германских языков на русский / Н.Н. Журавлева, Е.А. Красильщик, Л.А. Попутникова // Вестник КГУ. Кострома: Языкознание, 2017. с.1 [↑](#footnote-ref-29)
30. *Алексеева И.С.* Введение в переводоведение: Учеб. пособие для студ. филол. и лингв, фак. высш. учеб. заведений. / И.С. Алексеева // СПб.: Филологический факультет СПбГУ. М.: Издательский центр «Академия», 2004., с.139 [↑](#footnote-ref-30)
31. *Дзенс Н.И., Перевышина И.Р.* Теория перевода и переводческая практика с немецкого языка на русский и с русского на немецкий: учебное пособие / Н.И. Дзенс, И.Р. Перевышина // СПб: Антология, 2012. 560с.

    *Рецкер Я.И.* Теория перевода и переводческая практика / Я.И. Рецкер // М: Международные отношения, 1974. 241с.

    *Швейцер А.Д.* Перевод и лингвистика / А.Д. Швейцер // М.: Воениздат, 1973. 280c.

    *Роганова З.Е.* Перевод с русского языка на немецкий. // З.Е. Роганова /– М: Высшая школа, 1971. 208с.;

    *Копанев В.И., Беер Ф.* Теория и практика письменного перевода. – Ч. I, II // В.И. Копанев, Ф. Беер / М: Высшая школа, 1986. 251с.

    *Латышев Л.К.* Проблемы практики, методики и теории преподавания // Л.К. Латышев / М: Просвещение, 1987. 160с. [↑](#footnote-ref-31)
32. *Комиссаров В.Н.* Лингвистика перевода. / В.Н. Комиссаров // М.: Международные отношения, 1980. с.109 [↑](#footnote-ref-32)
33. *Романова С.П.* Пособие по переводу с английского на русский. / С.П. Романова // М., 2006. с.62 [↑](#footnote-ref-33)
34. *Комиссаров В.Н.* Современное переводоведение. / В.Н. Комиссаров // М., 1999. c.174 [↑](#footnote-ref-34)
35. *Левицкая Т.Р., Фитерман А.М*. Проблемы перевода. / Т.Р. Левицкая, А.М. Фитерман // М.: 1976. c.4 [↑](#footnote-ref-35)
36. *Рецкер Я.И.* Теория перевода и переводческая практика / Я.И. Рецкер // М: Международные отношения, 1974. с.10-14 [↑](#footnote-ref-36)
37. *Алексеева И.С.* Введение в переводоведение: Учеб. пособие для студ. филол. и лингв, фак. высш. учеб. заведений. / И.С. Алексеева // СПб.: Филологический факультет СПбГУ. М.: Издательский центр «Академия», 2004. с.156 [↑](#footnote-ref-37)
38. Там же, с. 149 [↑](#footnote-ref-38)
39. *Алексеева И.С.* Введение в переводоведение: Учеб. пособие для студ. филол. и лингв, фак. высш. учеб. заведений. / И.С. Алексеева // СПб.: Филологический факультет СПбГУ. М.: Издательский центр «Академия», 2004. с.132 [↑](#footnote-ref-39)
40. Там же, с.133 [↑](#footnote-ref-40)
41. *Koller W.* Einführung in die Übersetzungswissenschaft. / W. Koller // Wiesbaden: 1997. S.18 [↑](#footnote-ref-41)
42. *Ведищева Ю.В.* О современном состоянии теории жанра литературного портрета — Тамбов: Вестник ТГУ, выпуск 10 (102), 2011. — с. 230 [↑](#footnote-ref-42)
43. *Ведищева Ю.В.* О современном состоянии теории жанра литературного портрета — Тамбов: Вестник ТГУ, выпуск 10 (102), 2011. — с. 230 [↑](#footnote-ref-43)
44. *Катренко О.Н.,* Типология литературного портрета в современных научных исследованиях — СПб: Пушкинские чтения, Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: материалы XX междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 6-7 июня 2015 г., 2015. – с.204 [↑](#footnote-ref-44)
45. *Бар Л.Б.* Литературный портрет в советской мемуарной прозе 60–70-х годов – М.: автореф. дис. канд. филол. наук, 1982 – 19с.

    *Гречнев В.Я.* Жанр литературного портрета в творчестве М. Горького. – М.: 1964. – 130с.

    *Мезенцев М.Т*. Литературный портрет как жанр критики – Филологические этюды. Сер. Журналистика. Вып. 1., Ростов н/Д: 1971. – с.73-117

    *Галечко-Лопатина В. Д.* Художественные особенности литературных портретов М. Волошина – Биробиджан: 2020 – с.116-125 [↑](#footnote-ref-45)
46. *Ведищева Ю.В.* О современном состоянии теории жанра литературного портрета — Тамбов: Вестник ТГУ, выпуск 10 (102), 2011. — с. 233 [↑](#footnote-ref-46)
47. *Там же, с. 232* [↑](#footnote-ref-47)
48. *Там же,* с. 231 [↑](#footnote-ref-48)
49. *Ведищева Ю.В.* О современном состоянии теории жанра литературного портрета — Тамбов: Вестник ТГУ, выпуск 10 (102), 2011. — с. 231 [↑](#footnote-ref-49)
50. *Николюкин А.Н.* Литературная энциклопедия терминов и понятий – М.: 2001 – с.762 [↑](#footnote-ref-50)
51. *В.Е. Хализев* Теория литературы. – М.: 2009. – 432с. [↑](#footnote-ref-51)
52. *Сидоров Е.Ю.* Время, писатель, стиль: о прозе и критике наших дней. – М.: 1983 – 128с. [↑](#footnote-ref-52)
53. *Сурков А.А.* Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – М.: 1968 – с.895 [↑](#footnote-ref-53)
54. *Перхин В.В.* «Открывать красоты и недостатки…». Литературная критика от рецензии до некролога. Серебряный век. – СПб.: 2001. – с.121 [↑](#footnote-ref-54)
55. *Барахов В.С.* Литературный портрет (истоки, поэтика, жанр). – Л.: 1985. – с.49 [↑](#footnote-ref-55)
56. *Маркова О.В.* Литературный портрет как вид «писательской» критики – Художественное творчество и литературный процесс. Вып. VIII. Томск: 1988. – с.212 [↑](#footnote-ref-56)
57. *Катренко О.Н.,* Типология литературного портрета в современных научных исследованиях — СПб: Пушкинские чтения, Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: материалы XX междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 6-7 июня 2015 г., 2015. – с.203 [↑](#footnote-ref-57)
58. *Перхин В.В.* «Открывать красоты и недостатки…». Литературная критика от рецензии до некролога. Серебряный век. – СПб.: 2001. – с.121 [↑](#footnote-ref-58)
59. *Катренко О.Н.,* Типология литературного портрета в современных научных исследованиях — СПб: Пушкинские чтения, Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: материалы XX междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 6-7 июня 2015 г., 2015. – с.203 [↑](#footnote-ref-59)
60. *Гончарова Е.А.* Пути лингвистического выражения категорий автор-персонаж. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1984. – с.57 [↑](#footnote-ref-60)
61. *Юркина Л.Ю.* Портрет. Литературоведение / под ред. Л.В. Чернец. – М.: 1998. – с.183 [↑](#footnote-ref-61)
62. *Сизова К.Л.* Типология портрета героя (На материале художественной прозы И.С. Тургенева): Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. фил. наук. – Воронеж: 1995 – с.60 [↑](#footnote-ref-62)
63. *Сырица Г.С.* Язык портрета в романах Л.Н. Толстого "Война и мир" и "Воскресенье": дис. канд. филол. наук: 10.02.01. – М.: 1986. – с.98 [↑](#footnote-ref-63)
64. *Быкова И.А.* Типология портрета персонажа в художественной прозе А. П. Чехова // Языковое мастерство А.П. Чехова. – Ростов н/Д.: 1990. – с.38 [↑](#footnote-ref-64)
65. *Родионова Н.А.* Типы портретных характеристик в художественной прозе И.А. Бунина: Лингвостилистический аспект: дис. канд. филол. наук. – Самара: 1999. – с.46 [↑](#footnote-ref-65)
66. *Серикова Л.В.* Портрет персонажа в прозе В.М. Шукшина: системное лексико-семантическое моделирование: автореф. дис. канд. филол. наук. – М.: 2006. – с.17 [↑](#footnote-ref-66)
67. *Михайлова Е.В.* Дидактическая модель совершенствования речевых умений учащихся на материале словесного портрета как жанра. // Ученые записки института непрерывного педагогического образования. Вып. 2 / Сост. О.С. Орлов. — Великий Новгород: 2000.– с.42 [↑](#footnote-ref-67)
68. *Невская П.В.* Особенности портретных описаний в художественных произведениях // Evropeyskaya nauka XXI powieka – 2013. Volume 13 Filozofia, 07-15 maja 2013 roku. Европейская наука XXI века – 2013: материалы IX междунар. науч.-практ. конф., 07–15 мая 2013 г. – Przemysl: Nauka I studia; Пшемысль: Наука и студия, 2013. – с.69 [↑](#footnote-ref-68)
69. *Невская П.В.* Особенности портретных описаний в художественных произведениях // Evropeyskaya nauka XXI powieka – 2013. Volume 13 Filozofia, 07-15 maja 2013 roku. Европейская наука XXI века – 2013: материалы IX междунар. науч.-практ. конф., 07–15 мая 2013 г. – Przemysl: Nauka I studia; Пшемысль: Наука и студия, 2013. – с.69 [↑](#footnote-ref-69)
70. *Тимофеев Л.И., Тураев* *С.В.* Словарь литературоведческих терминов. – Просвещение, М.: 1974 – с.427 [↑](#footnote-ref-70)
71. *Тимофеев Л.И.* Основы теории литературы: учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1971. – с.222 [↑](#footnote-ref-71)
72. *Гальперин И.Р.* Очерки по стилистике английского языка. – М.: Изд-во лит. на иностр. яз. 1958. – с.138 [↑](#footnote-ref-72)
73. *Квятковский А.П.* Поэтический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 375с. [↑](#footnote-ref-73)
74. *Ахманова О.С.* Словарь лингвистических терминов. – М., 1966. – с.49 [↑](#footnote-ref-74)
75. *Морен М.К., Тетеревникова Н.Н.* Стилистика современного французского языка. – М., 1970. – с.246 [↑](#footnote-ref-75)
76. *Гальперин И.Р.* Стилистика английского языка – М: 1983 – с.167 [↑](#footnote-ref-76)
77. *Скребнев Ю.М.* Основы стилистики английского языка: уч. для ин-тов и фак. иностр. языков: на англ. языке – 2-е. изд., испр. Издательство АСТ – М: Астрель; 2003 – с.145 [↑](#footnote-ref-77)
78. *Акимова Г.Н.* Новое в синтаксисе современного русского языка – М: Высшая школа, 1990 – с.311 [↑](#footnote-ref-78)
79. *Арнольд И.В.* Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования) – М.: Просвещение, 1990 – с.125 [↑](#footnote-ref-79)
80. *Ostolopov N.F.* Словарь древней и новой поэзии в 3 т. – СПб: Типография российской Императорской Академии, т.2, 1821 – с.180 [↑](#footnote-ref-80)
81. *Кожевников В.М., Николаев П.А.* Литературный энциклопедический словарь – М: Советская энциклопедия, 1987 – с.218 [↑](#footnote-ref-81)
82. *Белокурова С.П.* Словарь литературоведческих терминов – М: Паритет, 2005. – с.189 [↑](#footnote-ref-82)
83. *Хазагеров Г.* Метонимия, Риторический словарь. – М: 2009 – с.85 [↑](#footnote-ref-83)
84. *Wilpert G. von.* Metonymie, Sachwörterbuch der Literatur. – Stuttgart: 1989. – S.14 [↑](#footnote-ref-84)
85. *Däschler E.* Metonymie, Metzler Literatur lexikon. Begriffe und Definitionen. – Stuttgart: 1990. – S.18 [↑](#footnote-ref-85)
86. *Habicht W., Lange D.* Der Literatur Brockhaus: in 8 bd. Bd. 5. – Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich: 1995. – S.105 [↑](#footnote-ref-86)
87. *Knape J., Sieber A.* Metonymia, Rhetorik-Vokabular zur zweisprachigen Terminologie in ältesten deutschen Rhetoriken. – S.21 [↑](#footnote-ref-87)
88. *Ярцева В.Н.* Языкознание. Большой энциклопедический словарь. 2-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685с.

    *Гальперин И.Р.* Очерки по стилистике английского языка – М: Издательство литературы на иностранных языках, 1958 – 459с. [↑](#footnote-ref-88)
89. *Брокгауз Ф.А., Ефрон Г.А.* Малый энциклопедический словарь, Том 4, Репринтное воспроизведение издания – М.: ТЕРРА, 1994. – с.1462 [↑](#footnote-ref-89)
90. *Москвин В.П.* Стилистика русского языка: Приёмы и средства выразительной и образной речи (общая классификация): пособие для студентов. – Волгоград: Учитель, 2000. – с. 147 [↑](#footnote-ref-90)
91. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка: 16-е изд., испр. – М.: Рус.яз., 1984. – с.287 [↑](#footnote-ref-91)
92. *Ефремова Т.Ф.* Новый словарь русского языка. Толковословообразовательный. – М.: «Русский язык», 2000. – с.346 [↑](#footnote-ref-92)
93. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – СПб., 1863-1866 –с.428 [↑](#footnote-ref-93)
94. *Шадеко В. П.* К вопросу о художественном своеобразии новелл Стефана Цвейга — СПб.: 1991. — с.110 [↑](#footnote-ref-94)
95. *Сучков Б.Л.* Лики времени. – М.: Художественная литература, 1969. – с.57 [↑](#footnote-ref-95)
96. *Ведищева Ю.В.* О современном состоянии теории жанра литературного портрета — Тамбов: Вестник ТГУ, выпуск 10 (102), 2011. — с. 233 [↑](#footnote-ref-96)
97. *Шадеко В. П.* К вопросу о художественном своеобразии новелл Стефана Цвейга — СПб.: 1991. — с.104 [↑](#footnote-ref-97)
98. *Пелевина Н.Н.* Образ персонажа как художественная форма представления авторской концепции действительности – М:2008. – с.86 [↑](#footnote-ref-98)
99. *Цвейг С.* Книга как врата в мир // Цвейг С. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Правда, 1963.– с.56 [↑](#footnote-ref-99)
100. *Шадеко В. П.* К вопросу о художественном своеобразии новелл Стефана Цвейга — СПб.: 1991. — с.105 [↑](#footnote-ref-100)
101. *Шадеко В. П.* К вопросу о художественном своеобразии новелл Стефана Цвейга — СПб.: 1991. — с.105 [↑](#footnote-ref-101)
102. *Там же.* [↑](#footnote-ref-102)
103. *Боголюбова Н. В.* Стефан Цвейг – великая жизнь, великая трагедия: История жизни и смерти. – М.: Современник, 2004. – с.156 [↑](#footnote-ref-103)
104. *Цвейг С.* Вчерашний мир. Воспоминания европейца. – М.: Радуга. 1991. – с. 334 [↑](#footnote-ref-104)
105. *Шадеко В. П.* К вопросу о художественном своеобразии новелл Стефана Цвейга — СПб.: 1991. — с.106 [↑](#footnote-ref-105)
106. *Там же.* [↑](#footnote-ref-106)
107. *Там же.* [↑](#footnote-ref-107)
108. *Пелевина Н.Н.* Образ персонажа как художественная форма представления авторской концепции действительности – М:2008. – с.86 [↑](#footnote-ref-108)
109. *Пелевина Н.Н.* Образ персонажа как художественная форма представления авторской концепции действительности – М:2008. – с.86 [↑](#footnote-ref-109)
110. *Там же,* с.87 [↑](#footnote-ref-110)
111. *Каримова Р.Х., Мишина Г.В.* Архетип гения и способы его изображения в произведениях С. Цвейга и В.Н. Набокова – Стерлитамак: 2021 – с.167 [↑](#footnote-ref-111)
112. *Pr. Dr. Peter Tepe, Pr. Dr. Axel Bühler.* St. Zweigs Schachnovelle. Eine Basis-Interpretation. Heinrich Heine Universität.Germanistik. – Düsseldorf:2008/2009 – S.14 [↑](#footnote-ref-112)
113. *Шадеко В. П.* К вопросу о художественном своеобразии новелл Стефана Цвейга — СПб.: 1991. — с.107 [↑](#footnote-ref-113)
114. *Каримова Р.Х., Мишина Г.В.* Архетип гения и способы его изображения в произведениях С. Цвейга и В.Н. Набокова – Стерлитамак: 2021 – с.167 [↑](#footnote-ref-114)
115. *Pr. Dr. Peter Tepe, Pr. Dr. Axel Bühler.* St. Zweigs Schachnovelle. Eine Basis-Interpretation. Heinrich Heine Universität.Germanistik. – Düsseldorf:2008/2009 – S.14 [↑](#footnote-ref-115)
116. *Буриева Э.Т.* Примеры женских образных выражений в творчестве Стефана Цвейга — Ташкент: Вестник науки и образования № 1. Часть 2, 2021. — с.38 [↑](#footnote-ref-116)
117. *Красавский Н.А.* Ассоциативно-образные признаки концепта «гнев» в повести Стефана Цвейга «Жгучая тайна» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. № 9 (27). Ч. 2. – с.454 [↑](#footnote-ref-117)
118. *Архипов Ю.И.* Триумф и трагедия Стефана Цвейга // Цвейг Ст. Нетерпение сердца. Исторические миниатюры. – М.: Правда, 1982. – с.42 [↑](#footnote-ref-118)
119. *Буриева Э.Т.* Примеры женских образных выражений в творчестве Стефана Цвейга — Ташкент: Вестник науки и образования № 1. Часть 2, 2021. — с.38 [↑](#footnote-ref-119)
120. *Там же.* [↑](#footnote-ref-120)
121. *Там же.* [↑](#footnote-ref-121)
122. *Красавский Н.А.* Метафора как средство вербализации эмоций в произведениях Стефана Цвейга — Волгоград: 2018. — с.121 [↑](#footnote-ref-122)
123. *Там же,* с.120-121 [↑](#footnote-ref-123)
124. *Красавский Н.А.* Метафора как средство вербализации эмоций в произведениях Стефана Цвейга — Волгоград: 2018. — с.120 [↑](#footnote-ref-124)
125. *Буриева Э.Т.* Примеры женских образных выражений в творчестве Стефана Цвейга — Ташкент: Вестник науки и образования № 1. Часть 2, 2021. — с.39 [↑](#footnote-ref-125)
126. *Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека – М.: Языки рус. культуры, 1998. – с.317 [↑](#footnote-ref-126)
127. *Красавский Н.А.* Метафора как средство вербализации эмоций в произведениях Стефана Цвейга — Волгоград: 2018. — с.125 [↑](#footnote-ref-127)
128. *Пелевина Н.Н.* Образ персонажа как художественная форма представления авторской концепции действительности – М:2008. – с.86 [↑](#footnote-ref-128)
129. *Там же.* [↑](#footnote-ref-129)
130. *Шадеко В. П.* К вопросу о художественном своеобразии новелл Стефана Цвейга — СПб.: 1991. — с.108 [↑](#footnote-ref-130)
131. *Пелевина Н.Н.* Образ персонажа как художественная форма представления авторской концепции действительности – М:2008. – с.86 [↑](#footnote-ref-131)
132. *Шадеко В. П.* К вопросу о художественном своеобразии новелл Стефана Цвейга — СПб.: 1991. — с.107 [↑](#footnote-ref-132)
133. *Пелевина Н.Н.* Образ персонажа как художественная форма представления авторской концепции действительности – М:2008. – с.86 [↑](#footnote-ref-133)
134. *Шадеко В. П.* К вопросу о художественном своеобразии новелл Стефана Цвейга — СПб.: 1991. — с.108-109 [↑](#footnote-ref-134)
135. Там же, с.106 [↑](#footnote-ref-135)
136. Там же, с.106 [↑](#footnote-ref-136)
137. Там же, с.107 [↑](#footnote-ref-137)
138. *Каримова Р.Х., Мишина Г.В.* Архетип гения и способы его изображения в произведениях С. Цвейга и В.Н. Набокова – Стерлитамак: 2021 – с.167 [↑](#footnote-ref-138)
139. Zweig St. Novellen. Цвейг Стефан. Новеллы: на нем. яз. – М.: 2001. – с.110 [↑](#footnote-ref-139)
140. *Каримова Р.Х., Мишина Г.В.* Архетип гения и способы его изображения в произведениях С. Цвейга и В.Н. Набокова – Стерлитамак: 2021 – с.166 [↑](#footnote-ref-140)
141. *Zweig St.* Novellen. Цвейг Стефан. Новеллы: на нем. яз. – М.: 2001. – с.111 [↑](#footnote-ref-141)
142. *Там же, с.109* [↑](#footnote-ref-142)
143. *Там же, с.116* [↑](#footnote-ref-143)