3. К наиболее частотным компонентам композитов относятся: Lohn, Gehalt, Vergütung, Entgelt, Zuschlag, Zulage, Arbeit, Job.

4. Выявленные признаки отражают заложенные в значениях базовых лексем результаты познавательной деятельности в области трудовых отношений, представляющих фрагмент национальной языковой картины мира.

5. Многочисленность лексем, обозначающих виды предприятий и виды трудовой деятельности, свидетельствуют о процессах, происходящих на рынке труда современной Германии.

6. Разнообразие видов социальных пособий и отдельных категорий заработков отражает реальную картину социального обеспечения населения Германии.

Литература

1. *Бориско, Н.Д.* Бизнес – курс немецкого языка / Н.Д. Бориско. – Киев, 1996.

2. *Воркачев, С.Г.* Счастье как лингвокультурный концепт / С.Г. Воркачев. – М., 2004.

3. *Карасик, В.И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – М., 2004.

4. *Клюева, Т.В.* Особенности немецкого литературного языка в Люксембурге / Т.В. Клюева. – М., 2008.

5. *Кубрякова, Е.С.* Краткий словарь когнитивных терминов / [Е.С. Кубрякова и др.]. – М., 1996.

7. Немецко-русский словарь синонимов. Тезаурус. – М., 2002.

6. *Никифорова, А.С.* Немецко-русский словарь по бизнесу / А.С. Никифорова. – М.,1993.

8. ABBYY Lingua12/lingvo.com/support/7param=133155

9. Fachwörterbuch Business/ Deutsch-Russisch Russisch-Deutsch Wörterbuch / И.В. Фаградянц – Ростов н/ Д. ; М., 2006.

10. *Kluge* Kleines etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache / Kluge. –Leipzig, 1979.

11. Langenscheidts Großwörterbuch. Deutsch als Fremdsprache. Das einsprachige Wörterbuch für alle, die Deutsch lernen. In der neuen Rechtsschreibung. Herausgeber Pr. Dr. Dieter Götz. Pr. Dr. Günter Haensch. Pr. Dr. Hans Wellemann. Langenscheidt. Berlin. München. Wien. Zürich-New-York. Neubearbeitung. Auflage 5. – 2002.

УДК 821.161.1

Н.В. Лаврентьева

ОБРАЗ ОРГАНИСТА В ТВОРЧЕСТВЕ Б.Л. ПАСТЕРНАКА В КОНТЕКСТЕ РУССКО-НЕМЕЦКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

В статье анализируется и интерпретируется один из «сквозных» образов творческого пространства Б. Пастернака. Образ органиста, основанный на впечатлениях поэта от поездки в Германию в 1905 – 1906 гг. и воспоминаниях о ней, воплощен в поэзии и прозе как символ творческой силы и страсти.

Пастернак, «немецкий текст», органист, «сквозные образы».

One of the «through» creative images of Boris Pasternak was analyzed and interpreted in this article. The image of the organist, based on the impressions and memories of the poet after his visit to Germany in 1905-1906, embodied in poetry and prose, as a symbol of creative power and passion.

Pasternak, «the German text», organist, «through images».

Образ органиста – один из «сквозных образов» в творчестве Б. Пастернака. В настоящей статье мы анализируем письма и прозу нобелевского лауреата, интерпретация данного образа в поэзии выходит за границы нашего исследования и требует самостоятельного детального изучения.

Первым творческим выбором Б. Пастернака, по его собственным уверениям, была музыка. Впоследствии поэт оставит надежды состояться как композитор и музыкант: одной из причин «разрыва» с музыкой станет отсутствие абсолютного слуха. Б. Пастернак интерпретирует собственные переживания о невозможности дальнейшего совершенствования на музыкальном поприще в прозе и поэзии: тема утраченных и несбывшихся в силу определенных обстоятельств надежд – одна из востребованных в раннем творчестве. Именно так воспринимают исследователи образ органиста в повести «История одной контроктавы». Е.Б. Пастернак пишет: «Образ органиста, вынужденного отказаться от своего призвания в силу совершившегося несчастья, возможно, был внутренне связан с болезненным разрывом с музыкой самого Пастернака, который с особенной силой осознал именно в 1916 г. бесповоротный характер сделанного. Он возобновил занятия музыкой, но понял, что время упущено и возврат невозможен» [5, с. 598].

Благодаря музыке творчество Б. Пастернака рассматривается как один из примеров интермедиальности – совмещения в литературном произведении культурных кодов различных видов искусств. Нобелевский лауреат довольно часто синтезирует знаки живописи и поэзии (например, в стихотворении «Бабочка-буря»). Однако примеров «включения» музыки в литературу намного больше. Пастернак вводит лексику музыкальной тематики в заголовочный комплекс (стихотворения «Импровизация», «Пианисту понятно шныряньe ветошниц...» (из цикла «Сон в летнюю ночь»), «Рояль дрожащий пену с губ обли-

жет...» («Разрыв»), повесть «История одной контроктавы»), в текст произведения (Бетховен, Брамс, клавиши и т.д.), использует как объект эпистолярного творчества (рассуждения о музыке в письмах к Скрябину, Фрейденберг и др.), размышляет над особенностями музыкальных произведений в публицистике (статья «Шопен»).

В связи с вышесказанным при изучении поэзии, прозы и публицистики Б. Пастернака должно учитываться воздействие музыки, искусства, философского ряда «в несравненно большей мере <...> чем у большинства других поэтов [1, с. 96].

Обращаясь к образам органа и органиста, анализируем их и как один из «музыкальных образов» и как опосредованное использование «немецкого текста», пример немаркированной интертекстуальности. Последний термин мы используем в том значении, которое предлагает Н.Н. Большакова [2].

Одно из первых обращений в прозе к образу органиста относится к 1917 г. – повесть «История одной контроктавы». Л.Л. Горелик утверждает: «Юношеская проза – плацдарм, на котором складываются и отрабатываются представления юного гения о творчестве, где возникают образы, которым подчас суждено будет, видоизменяясь, пройти через всю жизнь писателя» [3, с. 7]. Соглашаясь с Л.Л. Горелик, считаем необходимым уточнить, что «плацдармом» стала не только ранняя проза, но и письма поэта.

«Немецкий текст» в повести реализуется на разных уровнях. Во-первых, факты эксплицитно маркированной интертекстуальности: имена героев, название города, элементы средневекового немецкого города (ратуша, шпили); во-вторых, немаркированная интертекстуальность – образ органиста, ассоциативные связи с Каспаром Хаузером. Включение элементов первой группы позволяет рассматривать произведение как факт исключительно немецкой реальности, а обращение к типологическим связям дает возможность расширить содержательные рамки образа. Ограниченные рамками статьи мы проиллюстрируем лишь некоторые из элементов «немецкого текста». Выбор наш обусловлен степенью значимости подобных «вкраплений» для понимания образа главного героя и расшифровки замысла автора.

Читатель, обращая внимание на символы, апеллирующие к немецкой действительности, воспринимает все произведение в рамках «немецкого континуума». Знаменательным представляется тот факт, что образ органиста и его игра на музыкальном инструменте поразили Б. Пастернака в 1906 г. во время первой поездки в Германию. Л.Л. Горелик пишет: «Действие повести происходит в маленьком немецком городке, и принято считать, что вызвана она впечатлениями от двух поездок Пастернака в Германию – берлинскими впечатлениями 1906 года и марбургскими 1912 г.» [3, с. 61]. Впечатления от поездок были действительно весьма сильны, потому что целый ряд прозаический и поэтических работ будет написан на основе воспоминаний, связанных с первыми двумя путешествиями в Германию. Е.Б. Пастернак в комментариях к повести также отмечает зависимость сюжета и системы образов от поездок в Берлин и Марбург: «В повести отразились впечатления пребывания в Германии в 1906 и 1912 гг. ...Впечатления органной игры были подкреплены пребыванием в Марбурге летом 1912 г.» [5, с. 598].

Музыка привела Пастернака в одну из готических церквей Берлина: его привлекла игра органиста. А. Пастернак следующим образом описывает посещение собора и прослушивание органиста: «Здесь, в Берлине, брат стал ходить со мною по воскресеньям в неподалеку от нас находящуюся соборную церковь с готическим названием... Органист был талантлив и высокой музыкальной культуры… Кульминации в исполнении Баха он достигал обычно ко времени конца служб, к разъезду. Тогда Бах, как бы разгорячась в обращении к владыке мира, достигал, в строптивости своей, почти что крика, и музыка, сотрясая стены, не вмещаясь более в … ограниченное пространство, раздвигала их, как глубокий вздох раздвигает грудную клетку» [4, с. 252].

Заглавие повести содержит музыкальный термин – контроктава. Название повести – «История одной контроктавы» – предлагает нам по-особому взглянуть на убийство, совершенное Кнауером. Заглавие – один из ключевых моментов текста, оно заставляет читателя сфокусировать взгляд на определенной проблеме. Поэт всегда использовал заглавие как возможность расшифровки, уточнения, дополнения внутреннего смысла произведения. В настоящей повести на первый план, если исходить из посыла заглавия, претендует не моральный, не нравственный, а творческий аспект. «Преступление», «убийство» – вот слова, которые возможны на месте «контроктавы», однако если будут использованы они, то музыка как символ творчества сразу отойдет на второй план, уступив место страшнейшему из возможных преступлений – сыноубийству.

В действительном же значении убийца оказывается невольным участником событий, поглощенный звуками, он не знал, что его сын, Готлиб, внутри органа: «Органист играл, позабыв обо все на свете. Одна инвенция сменялась другой. Случилась и такая, где вся звуковая знать верхов неприметно, друг за дружкой перебралась в басы. Тут, в баронии благородных октав, верх надо всем взяла одна, сильнейшая и благороднейшая, и завладела темою безраздельно. Тема приближалась к органному пункту, шумно развивая неслыханную, угрожающую скорость. Она благополучно пронеслась мимо последнего звена секвенции; от доминанты ее отделяло несколько шагов, как вдруг вся инвенция, – инвенция целиком, сразу в одно мгновение ока непоправимо катастрофически осиротела, словно со всех этих звуков одновременно посшибали шапки или сами они, всею толпой пообнажали головы; когда, на рискованнейшем повороте одного басового предложения, орган отказал двум клавишам в повиновении и из грандиозного бастиона труб и клапанов рванулся какой-то нечеловеческий крик, нечеловеческий оттого, что он казался принадлежащим человеку» [6, с. 351].

В отрывке, описывающем одновременно «благороднейшую» игру и человеческую смерть, сцеплены многочисленные интертекстуальные посылы Б. Пас-

тернака. Одним из знаков приближающейся трагедии стал эпитет «катастрофически». Не совсем уместный для определения музыкальной фразы, он, тем не менее, как нельзя точно обозначает приближающуюся трагедию. С подобной целью использована метафора, представляющая звуки, сшибающими шапки, которые снимают при появлении покойника. Убийство, конечно, случайно, непреднамеренно. Оно становится лейтмотивом всей повести, хотя в момент самого преступления ни отец (герой повести, органист и убийца), ни читатель не осознают всей трагичности «нечеловеческого вопля». Б. Пастернак рассуждает о невозможности убийства близкого тебе человека. В комментарии к вышеуказанному письму уточняется: «Метафизическая невозможность убийства, «убийство со знаком отрицания» стало для Пастернака главным пунктом его несогласия с временем» [6, с. 145]. Тема убийства возникает в «Детстве Люверс», в поэмах, в романе «Доктор Живаго».

Безутешный отец не способен больше оставаться в городе, он покидает его, так и не узнав, как и где похоронили сына. Библейский мотив переосмысливается в окружении «немецкого текста»: не сын бежит от отца, а отец убегает от убитого им сына.

Образ Кнауэра, частично обращенный к берлинскому органисту, развивается на фоне типичного немецкого городка, застывшего во времени и пространстве. Он окажется неразрывно связан в творчестве Пастернака с гофмановским началом. Степень участия наследия Гофмана в становлении и развитии творческой парадигмы Б. Пастернака можно установить по содержанию одного из писем. В 1913 г. в письме к К.Г. Локсу поэт делится своими впечатлениями: «Читаю немного, и как-то антологически, по кусочкам. Но за это письмо я взялся, закрывши Гофмана, которого перечитываю в оригинале. Разумеется: – Э.Т.А., а не покойный, сколько помнится Виктор. Это тоже величина, которая подлежит литературной переоценке. Он умнее Бальзака, с чтением которого у меня перемежалось поглощение его новелл, что же касается реализма (метафизического) и художественности, то и он остывает гораздо медленнее последнего и с ним нельзя расстаться на полдороге, предоставив ему одному скитаться в его собственном замысле. Но за ним следуешь до самого конца, и даже полусумасшедший этот карьерист и визионер отстает за тобой и ставит точку раньше, чем ее ставишь ты, его читатель» [6, с. 143]. Особый вклад в анализ и интерпретацию гофмановского начала в прозе Б. Пастернака внесла Л.Л. Горелик [3].

Бо́льший объем текста повести отведен описанию состояния безутешной матери, ее горестного бдения около тела сына. В данном случае героиня теряет и ребенка и мужа. Пастернак, как Рембрандт, играет светом, сосредотачивая его на лице ребенка, заставляя мать снова и снова всматриваться в дорогие черты.

В «Истории одной контроктавы» Б. Пастернак использует действительно существовавшее название немецкого города: «...вокруг столов рассаживались домовитые жители Ансбаха со своими чадами и домочадцами» [5, с. 353]. Город Ансбах известен тем, что свои последние годы в нем провел Каспар Хаузер – безвестный найденыш, история которого, скорее всего, была известна Б. Пастернаку. Юноша, который еле передвигался и практически не разговаривал, проведший, по предположениям исследователей, большую часть жизни в положении сидя, был обнаружен в Нюрнберге в Троицын день 1828 г. Более того, многочисленные свидетельства, сохранившиеся до наших дней, упоминают о том, что найденыш больше всего любил играть с деревянной лошадкой. Один из полицейских, решив побаловать Каспара, принес деревянную лошадку, реакция мальчика превзошла все ожидания – восторг был неописуемым, у солдата даже не хватило сил забрать деревянную лошадку обратно. В повести читаем: «Перебирая в памяти еще нетронутые подробности былого материнства – она заметила вдруг в углу какую-то игрушку. И с новою, удвоенную жадностью она впилась в эту вещь. Это была деревянная лошадка, припасенная для мальчика Аугустой...» [5, с. 356]. Первым учителем найденыша был Георг (Георг Фридрих Даумер) – именно так звали воспитанника Кнауера, именно так назовет Б. Пастернак героя романа «Доктор Живаго».

Трагическое убийство приходится на праздник Св. Троицы. Пастернак наблюдал, насколько немцы трепетно относятся к данному знаменательному дню христианского календаря. В 1912 г. в Марбурге он стал свидетелем подобного празднества:

Плыла черепица, и полдень смотрел,
Не смаргивая, на кровли. А в Марбурге
Кто, громко свища, мастерил самострел,
Кто молча готовился к Троицкой ярмарке.

«Марбург»

Традиции и приметы, связанные с ним, восходят к языческим обрядам. Герой повести «История одной контроктавы» также может быть соотнесен с темой празднования Троицы и темой жертвы. Л.Л. Горелик обнаруживает в имени Георг соответствие немецкому средневековому фольклору: «Сюжет о происшедшей в Троицын день трагедии заставляет вспомнить распространенный в странах Европы троицкий ритуал: обвязанного зелеными ветками подростка в торжественной процессии приносят на руках из леса и обливают водой, а по другому варианту, кидают с лошади в воду» [3, с. 62]. В данном случае можно провести целый ряд параллелей: лошадь и вода – символ жертвенности в немецком фольклоре; лошадь в «Истории одной контроктавы», которую убивает молния, принесена в жертву вместо Кнауера и Георга, а вода – это ливень, который смывает с несчастного отца грех детоубийства. Символ лошади и воды легко обнаруживается и в истории Каспара-найденыша. Найденыш любил лошадок и не мог есть ничего, кроме черного хлеба и воды, исходя из вышесказанного его также можно причислить к жертвам Троицына дня. Мотив жертвенности легко обнаруживается в романе «Доктор Живаго».

Однако жертва – это не только Георг, Готлиб, но и сам Кнауэр. Органист становится заложником собственного таланта, дару подобного рода нет места в маленьких немецких бюргеровских городах. Когда

герой возвращается в родной город после долгих лет изгнания, ливень, омывший его, позволяет почувствовать вкус прощения, но чиновники Ансбаха не прощают его. Они полагают, что для несчастного отца орган должен стать неприкосновенной святыней. Мелкие в своих помыслах и убеждениях, жители города не умеют прощать, не понимают и не принимают жертвы, которую приносит герой.

Использование «немецкого текста» в повести обнаруживается на разных уровнях: от фактического до типологического. Образ органиста, навеянный воспоминаниями Б. Пастернака конгениален гофмановским героям в стремлении к реализации творческого начала, однако, как и герои немецкого романтика, он сталкивается с противоборством косной, невежественной окружающей среды. «Немецкий континуум» рождает дополнительные ассоциации, позволяет расширить содержательные границы, поновому расшифровать, казалось бы, типичные образы и знаки. Образ сына Кнауера как жертвы Троицы связан с образом Юрия Живаго, что еще раз доказывает целостность и неразрывность творческого пути Б.Л. Пастернака.

Литература

1. *Баевский, В.С.* Б. Пастернак-лирик. Основы поэтической системы / В.С. Баевский. – Смоленск, 1993.

2. *Большакова, Н.Н.* Игровая поэтика в литературных сказках Михаэля Энде: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н.Н. Большакова. – Смоленск, 2007.

3. *Горелик, Л.Л.* Ранняя проза Пастернака: миф о творении / Л.Л. Горелик. – Смоленск, 2000.

4. *Пастернак, А.Л.* Воспоминания / А.Л. Пастернак. – М., 2002.

5. *Пастернак, Б.Л.* Проза / Б.Л. Пастернак. Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. III. Проза. – М., 2004.

6. *Пастернак, Б.Л.* Письма 1935 – 1953 / Б.Л. Пастернак. Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. VII. – М., 2005.

УДК 81

С.Г. Ларина

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор М.Я. Блох

РАЗРЕШАЕМЫЙ КОНФЛИКТ ВО ВНУТРЕННЕЙ РЕЧИ

Конфликт является предметом изучения различных наук. В качестве основного критерия классификации конфликтов автор предлагает критерий разрешаемости / неразрешаемости. В статье рассматриваются разрешаемые конфликты в различных формах внутренней речи. Материалом для исследования служат произведения англоязычной литературы и их переводы.

Разрешаемый конфликт, неразрешаемый конфликт, интраперсональное общение, вербализованные эмоции, речевые позиции, внутренний монолог, внутренний диалог.

Conflict is considered to be the subject matter of different sciences. The author suggests conflict resolvability to be the main criterion for the classification of conflicts. The article considers resolved conflicts in various forms of interior discourse in the works of English literature and their translations.

Resolved conflict, unresolved conflict, intrapersonal communication, verbalized emotions, verbal position, internal monologue, internal dialogue.

Конфликты – одно из важнейших явлений социальной и политической жизни. Всем хорошо известно, что жизнь человека в обществе сложна и полна противоречий, которые часто приводят к столкновению интересов как отдельных людей, так и больших и малых социальных групп. Конфликт (от лат. «confluctus») означает столкновение сторон, мнений, сил.

Среди специалистов, занимающихся изучением конфликта, нет единой точки зрения по вопросу о том, что он собой представляет. Это обусловлено рядом причин: сложностью самого феномена конфликта, а также неоднозначным пониманием того, чем вызвано его возникновение.

Человеческое сознание относит конфликт к отрицательным сторонам жизни и всегда пытается его разрешить. При таком рассмотрении феномена конфликта особенно важным становится способ его разрешения. Различные попытки классификации способов разрешения конфликта сводятся к двум основным вариантам: 1) положительный, или конструктивный, когда тем или иным способом достигается взаимное решение, вырабатывается совместная точка зрения, достигается новый уровень отношения; и 2) отрицательный, или деструктивный, когда конфликт не решается, противоречие не улажено.

Конфликтная ситуация опасна, когда она не разрешается. *Неразрешенный конфликт* означает, что причина недовольства, возникновения конфликта, повод для возможного столкновения в будущем остался без разрешения; недовольство, как эмоционально неприятное напряжение, сохранилось.

Разрешенный конфликт – это такое столкновение сторон, когда выяснен спорный, проблемный вопрос, улажены недоразумения, более отчетливо сформулированы мнения и позиции, желания и ожидания партнеров и вся эта информация принята к сведению и действию. В разрешенном конфликте снимается