

## БЕРЛИН В СТИЛЕ НУАР: ФОЛЬКЕР КУЧЕР И ЭРИК ЛАРСОН

Г.Г. Ишимбаева

Башкирский государственный университет, Уфа

**Аннотация.** В статье исследуются текстуальные стратегии и способы создания образа нуарного Берлина в романе Ф. Кучера «Вавилон-Берлин» и книге Э. Ларсона «В саду чудовищ. Любовь и террор в гитлеровском Берлине», находящихся в интертекстуальном диалоге с Откровением Иоанна Богослова и с романом К. Ишервуда «Прощай, Берлин». Смысловое единство и семантическая связность анализируемых произведений проявляется в том, что писатели выстраивают систему проблемных «узлов» и ключевых слов своих повествований, дают недвусмысленные указатели в названиях, пользуются одинаковыми способами языкового кодирования основных составляющих берлинского текста и воссоздают через изображение криминального Берлина атмосферу всей Германии кануна переворота и первых лет нацистского режима. В статье доказывается, что Берлин Кучера и Ларсона выступает как текст и как механизм порождения текстов, для которого характерны интертекстуальные и интермедийные компетенции. Текст города, подразумевающий гетероморфную медийность, получил зримое выражение в экранизациях – так происходит смысловое гиперкодирование образа Берлина в стиле нуар в мультикультурном XXI в.

**Ключевые слова:** Ф. Кучер, Э. Ларсон, К. Ишервуд, Иоанн Богослов, текст города, интертекстуальность, интермедийность, гиперкодирование.

## BERLIN IN NUAR STYLE: VOLKER KUTSCHER AND ERIK LARSON

**Abstract.** The article examines textual strategies and ways to create the image of noir Berlin in the novel by F. Kutscher “Babylon Berlin”, and E. Larson’s book “In the Garden of Beasts: Love, Terror, and an American Family in Hitler’s Berlin” which are in intertextual dialogue with the Revelation of Saint John the Theologian and with Ch. Isherwood’s novel “Farewell to Berlin”. The semantic unity and semantic connectivity of the analyzed works are manifested in the fact that the writers construct a system of problematic “nodes” and keywords of their narratives, give unambiguous pointers in the names, use the same methods of language coding of the main components of the Berlin text, and recreate the atmosphere of the whole Germany on the eve of the coup and the early years of the Nazi regime through the image of criminal Berlin. The article proves that Kutscher and Larson’s Berlin acts as a text

and as a mechanism for generating texts which is characterized by intertextual and intermedia competences. The text of the city, implying a heteromorphic mediality, has been visibly expressed in film adaptations. This is the way the semantic hypercoding of the image of Berlin in the noir style in the multicultural XXI century occurs.

**Key words:** F. Kutscher, E. Larson, Ch. Isherwood, Saint John the Theologian, text of the city, intertextuality, intermediality, hypercoding.

В отечественном литературоведении конца XX века после публикации знаменитой работы В. Н. Топорова «Петербург и “Петербургский текст русской литературы”» [Топоров 1995] стало актуальным изучение города как текста. Цель настоящей статьи – проанализировать «берлинский текст» двух книг (немецкой и американской), появившихся с разницей в несколько лет в первое десятилетие XXI века. В них изображается Берлин в стиле нуар – «Der nasse Fisch» (в английском и русском изданиях «Вавилон-Берлин») Ф. Кучера (2007, 2008) и «В саду чудовищ. Любовь и террор в гитлеровском Берлине» Э. Ларсона (2011).

Термином «нуар», возникшим во французской кинокритике середины 1940-х гг. [Naremore 1998], сначала обозначали определенный стиль голливудского детективного «черного кино» 1930–1950 годов с характерным рядом признаков. Это изображение депрессивного состояния общества, мрачного и враждебного внешнего мира, города как средоточия пороков, а также акцентирование идей фатализма, пессимизма и скепсиса, которые предопределяют внутреннее состояние одинокого в толпе человека, находящегося на грани своих возможностей и в конфликте с социумом. Собственно преступление оказывается в этих кинофильмах фоном, на котором раскрываются сложные и запутанные отношения героев в обстановке тревожного и напряженного ожидания развязки в духе «Заката Европы».

Стилистика фильмов-нуар, близкая немецкому экспрессионизму, стала востребованной и в литературе, обращающейся к проблемам отчужденности, дезинтеграции и дезориентации общества на грани распада и художественно осмысляющей их с опорой на культурный код «черного кино».

Для литературных произведений в стиле нуар, которые, по формулировке Г.К. Косикова, «замешаны на жестокости и эротике» и умело спекулируют на острых социальных проблемах [Косиков 1983, 5], характерны жесткий реалистический рисунок повествования, циничные персонажи, склонные к саморазрушению и порокам, обязательная сексуальная линия и роковая женщина.

Эти стилевые схемы, на наш взгляд, присутствуют и в произведениях Ф. Кучера «Вавилон-Берлин» и Э. Ларсона «В саду чудовищ. Любовь

и террор в гитлеровском Берлине». Действие первого романа разворачивается в Берлине 1929 г., действие второго – накануне государственного переворота и в первые годы Третьего рейха в 1933–1937 гг. В основе сюжета романа Кучера – художественный вымысел на фоне реальных исторических событий: жизнь комиссара Гереона Рата, его профессиональная деятельность, связанная с расследованием преступлений, его отношения с женщинами приурочены к определенному времени – к эпохе кризиса и падения нравов в Веймарской Германии. «В саду чудовищ. Любовь и террор в гитлеровском Берлине» – документальная книга, которая воспроизводит реальную жизнь семьи Уильяма И. Додда, в 1933 г. получившего назначение на пост первого посла Америки в Германии, и подробно рассказывает о любовных увлечениях дочери Додда, в числе поклонников которой были глава гестапо Р. Дильс, тайный агент НКВД Б. Виноградов, многочисленные представители партийной верхушки НСДРП и берлинской богемы. Любовная линия книги Ларсона выстраивается по законам романа с прологом, завязкой, развитием сюжета, кульминацией, развязкой, эпилогом, с воспроизведением внутреннего монолога героини и диалогов героев-любовников, логика поведения которых обусловлена фрустрацией, порожденной эпохой.

Немецкий и американский писатели используют разные жанровые формы: исторический детектив («Вавилон-Берлин») и документальное исследование («В саду чудовищ. Любовь и террор в гитлеровском Берлине»), однако близки в отношении рецепции и рефлексии города. Следующие разным моделям текста и разным жанрам, оба автора в изображении берлинского хронотопа прибегают к межжанровой диффузии, в результате чего художественный вымысел романа Кучера обретает документальное звучание, а нон-фикшн книги Ларсона (письма, дневники, мемуары и другие исторические источники) – художественное. Единство текстовых стратегий наглядно раскрывается в изображении Берлина.

Уже в первом эпиграфе к своему роману, в словах министра иностранных дел Германии в 1922 г. Вальтера Ратенау, «Афин-на-Шпрее больше нет, / а Чикаго-на-Шпрее процветает» [Кучер 2017, 5] Кучер обозначает «нуарную» изобразительную традицию, которой придерживается. Берлин 1929 г. перестал быть мировой сокровищницей художественных ценностей и общеевропейским центром культурной жизни, превратившись в криминальную столицу мира. В этом смысле рецепция берлинского хронотопа Кучера близка концепции немецкого историка и культуролога Тодда Герцога, который в книге «Криминальные истории: криминалистическая фантазия и культура кризиса в Веймарской Германии» [Herzog 2009] дает описание интеллекту-

альной атмосферы того времени, когда в общественном сознании было укоренено представление о Берлине как о «Чикаго-на-Шпрее», наводненном всевозможными преступниками.

Поэтому ожидаемы краски, которыми пользуется Кучер, рассказывая о Берлине, воспринимаемом глазами Гереона Рата: «адская смесь алкоголя, кокаина и адреналина» [Кучер 2017, 190]. Служащий в полиции нравов, бывший фронтовик, Рат по долгу службы имеет дело с представителями берлинского дна, со всевозможными типами маргиналов и извращенцев, с проститутками, сутенерами, и ежедневно наблюдает «сюрреалистические» сцены [Кучер 2017, 190], круто замешанные на порнографии, наркотиках, политике, убийствах.

Герон Рат – программный герой Кучера с прозрачно символическим именем: Герон – святой покровитель города Кельна, Рат (der Rat) – в переводе с немецкого языка означает «советник», т.е. имя героя несет в себе коннотации его святости, чистоты, образцовости. И это при том, что Рат далеко не идеален: он превысил полномочия во время службы в Кельне и убил преступника, затем убил гангстера в Берлине и утопил его тело в бетоне, у него есть опыт приема кокаина. Однако именно Рат распутывает загадочное убийство, с которого начинается роман, политическую подоплеку дела «золотого поезда», грязные игры секретной службы. Сам тип этого следователя вполне соответствует героям американских нуаров.

Принципиально то, что Рат – чужак в Берлине, переведенный из отдела по расследованию убийств полиции Кельна, поэтому его взгляд, взгляд человека со стороны, особенно остр и фотографически точен. Рат знакомится в первую очередь с ночной жизнью Берлина. Она дается под знаком Апокалипсиса, начальные аккорды которого прозвучали после окончания Первой мировой войны: «В 1919 году революция перевернула все моральные ценности, а в 1923-м инфляция уничтожила все материальные блага» [Кучер 2017, 17]. То состояние города, которое застал Рат, кажется ему закономерным следствием недавних катастрофических событий.

Берлин эпохи заката Веймарской республики в восприятии героя близок образу из Откровений Иоанна Богослова, который «увидел жену, сидящую на звере багряном, преисполненном именами богохульными, с семью головами и десятью рогами <...> и на челе ее написано имя: тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным» [Откровение 1968, 1340].

Блудница выступает символом города, отвратившегося от Бога: действие многих эпизодов романа разворачивается в притонах и сомнительных клубах, где царят гангстерские нравы, похоть и грязь.

Метафора Берлина = Вавилона была, несомненно, использована как переводчиками романа Кучера на русский и английский языки, так и создателями сериала. Изменение оригинального названия романа стало следствием очевидных содержательных и выразительных особенностей этого произведения, в котором все детали портрета города интертекстуально отсылают к образам Откровений святого Иоанна Богослова – зверю, который выйдет из бездны и погибнет, царям на один час, людям разных племен и языков, подчиненным блуднице.

Берлин Кучера, погрязший в пороках и преступлениях, живет в ожидании краха. Мотив грядущего конца с его ведущей эсхатологической идеей о неумолимом приближении краха разворачивается в романе «Вавилон-Берлин» буквально в каждом эпизоде, уточняя социально-политическую обстановку, сложившуюся в Берлине к 1929 г.: приближается власть нацистского зверя.

Портрет кучерского Берлина за несколько лет до государственного переворота многолюден и пестр: здесь изображены представители разных немецких земель, политических партий (коричневых, красных, бесцветных), эмигрантов – прежде всего разнообразных русских (монархистов, троцкистов, сталинистов), и все они так или иначе находятся во власти вавилонской блудницы.

Концептуально важная интертекстуальная связь романа Кучера с Откровениями Иоанна Богослова усиливается за счет его внутритекстового диалога с романом Кристофера Ишервуда «Прощай, Берлин» (1939). Английский писатель воссоздал жизнь и нравы берлинской богемы в период с осени 1930 по зиму 1932–1933 годов, которые показал через призму восприятия автобиографического героя. Ишервуд рисует образ Берлина, фиксируя те моменты, которые позже, 70 лет спустя, получают развернутое изображение в романе Кучера. Это, во-первых, маргинальная среда, неслыханная свобода нравов, политическая и идеологическая растерянность интеллигенции и представителей «потерянного поколения», усиление позиций национал-социалистов. Это, во-вторых, сам тип нарратора – чужака в городе, Криса Ишервуда, который сразу же заявляет: «Я – камера с открытым объективом, совершенно пассивная, не мыслящая – только фотографирующая» [Ишервуд 1996, 5]. Это, наконец, эпизодические герои романа – русский Д., бывший комиссар полиции во время Веймарской республики герр Н., и, в целом, портрет Берлина, находящегося на краю пропасти и падающего в пропасть, и берлинцев, которые в этом падении «вписываются в обстановку по законам природы, как зверь, зимой меняющий шерсть» [Кучер 2017, 190].

Если диалог романа Кучера с романом «Прощай, Берлин!» имеет внутритекстовый характер и проявляется в подобии общей картины хроно-

па и портрета города, то Ларсон в своей книге «В саду чудовищ. Любовь и террор в гитлеровском Берлине» демонстративно обнажает традицию, которой следует. В авторском послесловии «Источники и благодарности» Ларсон подчеркивает: «Особая ценность похожих на мемуары романов Кристофера Ишервуда (особенно «Прощания с мистером Норрисом» и «Прощай, Берлин») для меня заключалась в описаниях Берлина и царившей в ней атмосферы в годы, предшествовавшие взлету Гитлера, когда Ишервуд сам жил в Берлине» [Ларсон 2014, 426].

В восьмой главе, посвященной истории вхождения Марты Додд в берлинское общество, Ларсон прямо цитирует роман Ишервуда, искусно переплетая собственный текст с ишервудским. Говоря о неофициальных, так называемых «бобовых вечеринках», он выделяет итальянский ресторанчик «Таверна», где был всегда накрыт «стол для постоянных посетителей» [Ларсон 2014, 82]. «Этот своеобразный клуб был достаточно известен в узких кругах», – замечает Ларсон и сразу вслед за этими словами приводит цитату с указанием источника цитирования и со сноской: «Посетители ресторана не сводили с них глаз и прислушивались, стараясь узнать, о чем они говорят, – писал Кристофер Ишервуд в книге «Прощай, Берлин». – Если у вас были для них какие-нибудь новости – подробности об аресте или адрес пострадавшего, родственники которого могли бы дать интервью, – кто-нибудь из журналистов вставал из-за стола и отправлялся вместе с вами погулять туда-обратно по улице» [Ларсон 2014, 82].

Для Ларсона, таким образом, «присваивающего» текст романа Ишервуда, последний выполняет функцию прямого документального свидетельства. В результате роман Ишервуда оказывается маркером, подчеркивающим определенную художественную рецепцию берлинского хронотопа, и происходит визуализация художественной картины ишервудского Берлина в портрете Берлина от Ларсона. Неудивительно, что в десятистраничной библиографии [Ларсон 2014, 485–495], которой заканчивается его книга и которая состоит из сугубо научной литературы вопроса (исторической, социологической, политической), указан и роман Ишервуда «Прощай, Берлин» [Ларсон 2014, 490].

Ларсон, в отличие от Кучера, обращается не к маргинальному слою берлинского мира, в котором разворачивается профессиональная деятельность комиссара полиции. Его герои – представители высшего дипломатического корпуса, верховной власти, элитной богемы. Однако Берлин в его книге, как и в романе Кучера, изображен вавилонской блудницей в восприятии чужаков, людей с другого континента. В этом городе совершаются безнаказанные преступления против евреев, американцев и немцев, наводят ужас

на обывателей штурмовики, на глазах изменяется политическая ситуация, «красно-бело-черные нацистские эмблемы с неизменным ломаным крестом в центре» [Ларсон 2014, 107] главенствуют повсюду. В подзаголовке к названию своей книги Ларсон выделяет два концепта, которые исследует: «любовь» и «террор» в гитлеровском Берлине, где оборотной стороной террора оказывается любовь. Ее патологически извращенные формы раскрываются благодаря образу Марты Додд с ее «разнообразными романтическими увлечениями» [Ларсон 2014, 177].

Атмосфера эпохи «любви и террора в гитлеровском Берлине» воспроизводится в более или менее подробных дневниковых записях членов семьи Доддов и в их переписке.

При этом Ларсон интертекстуально и метафорически играет с заголовками частей своей книги, которым дает говорящие названия, находящиеся в диалоге с мировой литературой или друг с другом. Так, первая часть, в которой разворачивается история назначения Додда в Германию, называется «В сумрачный лес» [Ларсон 2014, 7], и этот образ восходит к дантову «сумрачному лесу» «Инферно». В третьей части, посвященной отношениям Марты Додд и шефа секретной полиции Рудольфа Дильса, – «Люцифер в саду» [Ларсон 2014, 105], – появляются призраки Фауста и Мефистофеля Гете [Ларсон 2014, 107]. Пятую часть, действие которой датируется январем 1934 года, – «Тучи сгущаются» [Ларсон 2014, 239], предваряет снимок, изображающий Гитлера и Рема, и закачивается она словами об ощущении «разлитого в воздухе напряжения» [Ларсон 2014, 301]. Часть шестая – «Сумерки над Берлином» [Ларсон 2014, 303] – подхватывает и продолжает найденную метафору. Первая глава этой части начинается с констатации: «Город дрожал от предчувствия скрытой опасности, вибрировал так, словно сквозь самый его центр проложили провод под высоким напряжением» [Ларсон 2014, 305]. Седьмая часть открывается одним из изображений Гитлера в артистическом экстазе и называется «И грянули перемены» [Ларсон 2014, 347]. Ее кагертоны обозначены названиями первой и последней глав: «Расстрелять! Расстрелять!» [Ларсон 2014, 349], «И пала тьма» [Ларсон 2014, 400]. Таким образом, книга с метафорическим названием «В саду чудовищ» раскрывает уже на уровне наименований отдельных частей свою главную идею, которая диалогична по отношению к первому эпиграфу романа Кучера «Вавилон-Берлин»: этот город больше не Афины-на-Шпрее, а Чикаго-на-Шпрее.

Текстуальные стратегии Кучера и Ларсона, рисующих Берлин конца 1920–1930 гг., одинаковы – при том, что ближе к канону стиля нуар, безусловно, Кучер в своем детективе, а не Ларсон, который изображает не нуар-

ную среду и не расследование конкретных убийств, но преступления нацистского режима против человечества в целом. Однако смысловое единство и семантическая связность двух произведений проявляются в сюжете берлинского текста, имеющего нуарную стилистику. Его авторы выстраивают систему проблемных «узлов» и ключевых слов своих повествований, дают недвусмысленные указатели в названиях, пользуются одинаковыми способами языкового кодирования основных составляющих берлинского текста и воссоздают через изображение криминального Берлина атмосферу всей Германии кануна переворота и первых лет нацистского режима.

Таким образом, Берлин Фолькера Кучера и Эрика Ларсона выступает как текст и как механизм порождения текстов, для которого характерны интертекстуальные и интермедиальные компетенции. Текст города, подразумевающий гетероморфную медиальность, получил зримое выражение в экранизациях – в сериале 2017 г. «Вавилон-Берлин» (режиссеры Т. Тыквер, Х. Хандлегтен, А. фон Боррис), и в драме 2018 г. «В саду чудовищ» (режиссер М. Хазанавичус). Показательно, что обе экранизации очевидно аллюзивны по отношению к кинофильму Б. Фосса «Кабаре» (1972), созданному по мотивам романа Ишервуда.

Так происходит смысловое гиперкодирование образа Берлина в стиле нуар в мультикультурном XXI в.

### Литература

- Ишервуд К. Прощай, Берлин / Пер с англ. А. Курта. М., 1996.
- Косиков Г.К. О прозе Бориса Виана // Виан Б. Пена дней. Роман. Новеллы / Составление и вступительная статья Г. К. Косикова. М., 1983. С. 3–22.
- Кучер Ф. Вавилон-Берлин / Пер. с нем. Т.В. Садовниковой. М., 2017.
- Ларсон Э. В саду чудовищ. Любовь и террор в гитлеровском Берлине / Пер. с англ. И. Ющенко. М., 2014.
- Откровение святого Иоанна Богослова // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М., 1968. С. 1325–1346.
- Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 259–367.
- Herzog T. Crime Stories: Criminalistic Fantasy and the Culture of Crisis in Weimar Germany. New York, Oxford, 2009.
- Naremore J. More than Night: Film Noir in its Contexts. Berkeley and Los Angeles, 1998.

## References

## (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

- Kosikov G.K. (ed.). O proze Borisa Viana [About the prose of Boris Vian]. *Pena dnei. Roman. Novelly* [The Foam of the Days. Novel. Novels]. Moscow, 1983. Pp. 3–22. (In Russian).
- Toporov V.N. Peterburg i «Peterburgskiy tekst russkoy literatury» (Vvedenie v temu) [Petersburg and the “Petersburg text of Russian literature” (Introduction to the topic)]. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe* [Myth. Ritual. Symbol. Image: Research in the field of mythopoetic: Favorites.]. Moscow, 1995. Pp. 259–367. (In Russian).

## (Monographs)

- Isherwood C. (author), Kurt A. (transl.). *Proshchay, Berlin!* [Goodbye to Berlin]. Moscow, 1996. (Translated from English to Russian).
- Kutscher V. (author), Sadovnikova T.V. (transl.). *Vavilon-Berlin* [Babylon Berlin]. Moscow, 2017. (Translated from German to Russian).
- Larson E. (author), Yushchenko I. (transl.). *V sadu chudovishch. Lyubov' i terror v gitlerovskom Berline* [In the Garden of Beasts: Love, Terror, and an American Family in Hitler's Berlin]. Moscow, 2014. (Translated from English to Russian).
- Otkrovenie svyatogo Ioanna Bogoslova [The Revelation of Saint John]. *Bibliya. Knigi Syvashchennogo Pisaniya Vekhogo i Novogo Zaveta* [The Bible. Books of Holy Writ of Old and New Testament]. Moscow, 1968. Pp. 1325–1346. (In Russian).
- Herzog T. *Crime Stories: Criminalistic Fantasy and the Culture of Crisis in Weimar Germany*. New York, Oxford. 2009. (In English).
- Naremore J. *More than Night: Film Noir in its Contexts*. Berkeley and Los Angeles, 1998. (In English).

## Сведения об авторе:

**Ишимбаева Галина Григорьевна**, Башкирский государственный университет, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской, зарубежной литературы и издательского дела Башкирского государственного университета. – Научные интересы: немецкая филология, компаративистика.  
E-mail: galgrig7@list.ru

**Ishimbaeva Galina G.**, Bashkir State University, Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Russian and Foreign Literature and Publishing at Bashkir State University.  
Research Interests: German philology, Comparative studies.  
E-mail: galgrig7@list.ru

## TRANSLATIONAL TURN. ШИШКИН О РОБЕРТЕ ВАЛЬЗЕРЕ

Н.А. Бахши

Российский государственный гуманитарный университет, Москва

**Аннотация:** Исходя из широкого понимания «перевода» как перевода культур в контексте „translational turn“, сформулированного Бахман-Медик, автор рассматривает перевод новеллы швейцарского писателя первой половины 20 века Роберта Вальзера «Прогулка» современным русским писателем Михаилом Шишкиным, а также сопровождающее этот перевод эссе Шишкина «Вальзер и Томзак». С помощью различных механизмов, таких как противопоставление по контрасту, описание творчества Вальзера в категориях русской культуры, сопоставление, Шишкин шаг за шагом включает швейцарского автора в контекст русской культуры, совершая тем самым не только текстовый, но и культурный перевод. Шишкин продолжает линию игры с читателем, заложенную Набоковым и Вальзером, и делает самого Вальзера героем русской литературы, то есть героем текста русского писателя Михаила Шишкина.

**Ключевые слова:** переводческий поворот, Михаил Шишкин, Роберт Вальзер, прогулка, культура.

## TRANSLATIONAL TURN. SCHISCHKIN ABOUT ROBERT WALSER

**Abstract:** Based on the understanding of „translation“ as a translation of cultures in the context of the “translational turn”, formulated by Bachmann-Medick, the author considers the translation of the novel by the Swiss writer of the first half of the 20th century Robert Walser “Walk” by the modern Russian writer Mikhail Schischkin and his essay „Walser and Tomzak“. With the help of various mechanisms, such as opposition in contrast, the description of Walser's work in categories of Russian culture, juxtaposition, Schischkin gradually includes the Swiss author in Russian culture, thereby making not only textual, but also cultural translation. Schischkin continues the line of play with the reader, laid down by Nabokov and Walser, and makes Walser himself a hero of Russian literature, that is, a hero of the text of Russian writer Mikhail Schischkin.

**Key-words:** translational turn, Michail Schischkin, Pobert Walser, walk, culture

Известная немецкая исследовательница-культуролог Дорис Бахман-Медик пишет в 2009 году книгу „Cultural turn“ [Bachmann-Medick 2009], в которой констатирует «переводческий поворот» как все более