

Н. В. Пестова

Екатеринбург, Россия

N. V. Pestova

Ekaterinburg, Russia

СПЕЦИФИКАЦИЯ КОНЦЕПТА «BLAU»
В РУССКИХ ПОЭТИЧЕСКИХ ПЕРЕВОДАХSPECIFICATION OF THE CONCEPT «BLUE»
IN RUSSIAN POETRY TRANSLATIONS

Аннотация. Перевод на русский язык немецкоязычного прилагательного «blau» в поэтическом тексте требует от переводчика учитывать широкий культурный и эстетический контекст, традиции литературного направления, а также особенности идиостиля поэта.

Abstract. Russian translations of German adjective «blau» in poetry require translator's taking into consideration broad cultural and aesthetic contexts, traditions of literary school as well as peculiarities of poet's idiosyncrasy.

Ключевые слова: экспрессионизм; импрессионизм; символизм; романтизм; цветовой концепт; цветовая символика; абсолютная метафора; переводческие стратегии; переводческие трансформации; поэтический перевод.

Key words: expressionism; impressionism; symbolism; romanticism; color concept; color symbolism; «absolute metaphor»; translator's strategies; translator's transformations; poetry translation.

Сведения об авторе: Пестова Наталья Васильевна, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой немецкой филологии, директор Института иностранных языков.

About the author: Pestova Natalia Vasilievna, Doctor of Philology, Professor, Head of the Chair of German Philology, Director of the Institute of Foreign Languages.

Место работы: Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург).

Place of employment: Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg).

Контактная информация: 620017, Екатеринбург, пр.Космонавтов, 26, к. 464.
e-mail: pestova@uspu.ru.

Цвет «blau» 'синий/голубой' занимал особое место в цветовой символике литературы и живописи различных эпох и художественных направлений немецкоязычного региона. Искусствоведы уделили ему достаточное внимание, обнаружив его трансцендентные характеристики еще в изобразительном искусстве поздней античности. Его путь и значимость были отслежены на протяжении веков в религиозной живописи, где *blau* корреспондировал с *золотым* или даже замещал его. Германистика вскрывала законы «поэтики цвета» *blau* в немецкоязычной литературе классиков, в романтизме, символизме, и особенно в импрессионизме и экспрессионизме. Так как *blau* означает и 'синий', и 'голубой', его спецификация в переводе всегда оказывается субъективной. Именно с этим цветом связана одна из многочисленных трудностей адекватного перевода цветковых концептов в поэзии крупнейших представителей немецкоязычного экспрессионизма — Г. Тракля, Г. Бенна, Э. Ласкер-Шюлер и др.

Поэтический немецкоязычный текст разных литературных направлений часто не специфицирует многочисленные оттенки *blau* (*himmelblau* 'небесно-голубой', *lazurblau* 'лазурно-голубой', *dunkelblau* 'темно-голубой', *hellblau* 'светло-голубой', *milchig-blau* 'молочно-голубой', *luftblau* 'воздушно-голубой', *bläulich* 'голубоватый'), что открывает широкий семантический и эстетический простор для интерпретаций. Проблема адекватного перевода связана еще с тем, что в немецкой культурной традиции отмечается закрепленность *blau* как за религиозной, возвышенной, духовной сферами, так и за сферой народных поверий, в которых в этот цвет были

окрашены и чума, и смерть, и дурной глаз. Таким образом, *blau* изначально обживал и «верхний мир», и «нижний». В современной немецкой языковой картине мира концепт *blau* также вмещает в себя черты мира возвышенного, божественного и мира бытийного, сниженного. Цветовая метафора *blau* входит в состав многих устойчивых словосочетаний, разговорных выражений, жаргонизмов. С одной стороны, в них просматривается связь с традициями духовности, например: *auf blauen Dunst hin* 'в погоне за иллюзией', *geht ins Blaue* 'прыжок в неизвестность', *blaues Blut* 'голубая кровь, дворянское происхождение', *blaue Blume* 'недостижимый идеал', с другой — метафора *blau* служит сигналом шутливости, ироничности, входит в состав табу и эвфемизмов: *blaue Bohnen* 'пули, свинцовый горох', *blaue Jungen* 'матросы', *blauer Montag* 'прогул в понедельник', *blauer Brief* 'письмо об увольнении', *blau sein wie ein Veilchen* 'пьяный в стельку' (букв. 'голубой/синий, как фиалка'), *ins Blaue hinein* 'наобум, на авось', *das Blaue vom Himmel herunter lügen* 'врать с три короба', *blau und grün schlagen* 'отдубасить, накомылять'.

Спецификация цвета *blau*, особенно в немецкоязычной поэзии XX в., предоставляла поэту поле для языкового эксперимента, окказионального словообразования и служила сигналом личного поэтического кода: *immerblau* (составное из *immer* 'всегда' и *blau*) для Э. Ласкер-Шюлер — это цвет избавления и вечности [Muschg 1961: 143], он служит поэте для выражения пространственно-временного синкретизма [Пестова 1999]. Прилагательное/наречие *königsblau* (составное из *König* 'король' и *blau*) в

одном из известнейших стихотворений П. Целана «Mandorla» [Celan 1996: 148] не раз оказывалось в центре внимания исследователей его творчества.

Для русского реципиента *синий* и *голубой* существенно разнятся, каждая лексема нередко влечет за собой непересекающиеся ряды ассоциаций, оба цветообозначения закреплены в русском языковом сознании за конкретными ментальными сферами или объектами/явлениями действительности, бытуют в прецедентных феноменах и метафорических моделях, например: *синее море, синий-синий иней, Синяя борода, синий чулок, голубой вагон, голубая мечта, голубая кровь, голубой экран, голубой лед, мундиры голубые, Голубая роза* и т. д. Русская поэзия также демонстрирует четкую закрепленность *синего* и *голубого* за определенными поэтическими сферами: *И небо яркими звездами / Горит в сияньи голубом* (С. Надсон); *Над долиной малистой в выси синей / Чистый-чистый серебристый иней... / Синева ночная, там, над нами, / Синева ночная давит снами!* (А. Белый); *Смотрю на волны; их неверных линий / Не угадав, смущен их вечной сменой... / Приходят волны к нам из дали синей, / Взлетают в брызгах, умирают пеной; Хорошо одному у окна! / Небо кажется вновь голубым* (В. Брюсов); *Рощи холмов, багрецом испещренные, / Синие, хмурые горы в дали...; Из тесных окон светит вечер синий: / Се Красота из синего эфира; Во мгле голубых отдалений, / По мхам малахитным узоры* (Вяч. Иванов); *Я наконец так сладко знаю, / Что ты — лишь синяя звезда; Пролетела стрела / Голубого Эрота* (Н. Гумилев); *Синей бессонницы спустили чтоб обвалы / Глаза подмытые тоской* (Б. Земенков); *Синеокою цыганкой будь* (М. Цветаева).

Очевидно, что наибольшую трудность для переводчика представляет такая поэтическая информация, которая реализуется средствами, специфическими для каждого языка и неповторимыми в других языках. Чтобы дать читателю представление о том, как создается семантика оригинала, переводчик вынужден *имитировать* — порой на совершенно другом материале — те индивидуальные приемы и коды, которые сообщают оригиналу его неповторимый облик.

Спор между *синим* и *голубым* в переводе *blau* на русский язык имеет давние традиции. Культ *blau* легко выдает свое романтическое происхождение. Германистика установила, что традиция использования *blau* в литературе Нового времени (*Literatur der Moderne*) поразительным образом связана с Новалисом [Overath 1987: 6]. Начиная с введенного им в романном фрагменте «Генрих фон Офтердинген» («Heinrich von Offerdingen», 1799—1802) одного из важнейших романтических символов — «голубого цветка» («die blaue Blume»), *blau* в немецкоязычной поэзии всегда был эстетически

нагруженным и глубоко символическим цветом. *Голубой цветок*, в полном согласии с романтическими представлениями, и по сей день означает для немца несбыточную мечту, неосуществимый идеал. *Голубое* стало знаком скрытого духовного мира, загадочно ускользающего от романтического странника, который отправляется на его поиски в мир грез и любви и обретается в поэзии. Но *blau* как интенсивно *синий*, яркий и насыщенный цвет также характерен для немецкого искусства: он господствовал в первые десятилетия XX в. на живописных полотнах В. Кандинского, Ф. Марка, А. Явленского, Г. Мюнтер, М. Веревкиной, Э. Л. Кирхнера, М. Пехштейна, Э. Хеккеля, К. Шмидта-Ротлуфа и других художников-экспрессионистов. Одно из ведущих художественных объединений немецкого экспрессионизма называлось «Der blaue Reiter». Российские исследователи экспрессионизма указывали на искус связать это название с манифестом немецкого романтизма и перевести как «Голубой всадник», однако история создания объединения указывала на вариант *синий*, поэтому название группы традиционно переводится как «Синий всадник» [Пышновская 1996: 113]. В. Кандинский, теоретик и один из организаторов «Синего всадника», в работе «О духовном в искусстве» посвятил несколько страниц истолкованию цвета: два полюса, небесный и земной, образуют для него *синий* и *желтый*, а идеально уравновешенная смесь двух «диаметрально противоположных цветов» рождает *зеленый*, который характеризует пассивность [Kandinsky 1986: 344—348]. Пожалуй, самая известная, но, к сожалению, потерянная или уничтоженная в Берлине в 1945 г. картина второго организатора «Синего всадника», художника Ф. Марка, называлась «Башня синих лошадей» («Der Turm der blauen Pferde», 1913). *Синее* и *желтое* — два его главных цвета, при этом «*синее* — мужское начало, терпкое и духовное, *желтое* — женское — мягкое и радостное, *красное* — цвет материи, brutальный и тяжелый, это цвет, оспариваемый *синим* и *желтым* и побеждаемый ими» [Partsch 1993: 42—43]. Большая поклонница и ценительница таланта Ф. Марка, поэтесса Э. Ласкер-Шюлер также выстраивала свои незабываемые образы на основе *голубого/синего* цвета. Концептообразующая функция *blau* отчетливо проступает в ее творчестве, завершившемся публикацией в эмиграции поэтического сборника «Голубой рояль» («Das blaue Klavier», 1943). *Blau* — любимый цвет ее Бога и цвет ее «песнопения, раздающегося с небесной крыши» (*Gott hör... In deiner blauen Lieblingsfarbe / Sang ich das Lied von deines Himmels Dach* [Lasker-Schüler 1990: 321]).

В творчестве одного из наиболее значительных поэтов экспрессионизма Г. Бенна метафору *blau, das Blau* 'голубой'/голубизна'/голубое' также можно отнести к «семантическим доминантам» картины мира поэта [ср.: Рылов

2003: 140] и концептообразующим цветовым метафорам. Критически относясь к засилью цвета, ставшему в поэзии, по мнению поэта, «пустым клише», Г. Бенн делал исключение только для цветообозначения *blau*, называя его «совершенно южным словом» («das Südwort schlechthin»). Бенновское *голубое/синее* как чистое переживание, как вечное и прекрасное слово в стихотворении абсолютизируется, обретает символические функции и «становится игрой на грани исчезновения всякого значения, на пути обращения Сущего в Ничто» [Hillebrand 1996: 665]. Такова «абсолютная метафора» *blaue Stunde* в его одноименном стихотворении («Blaue Stunde», 1950) [Benn 1996: 368] — продукт «акта диктаторской фантазии» поэта [Friedrich 1968: 81], таинственное имя некой «чувственной ирреальности» [Там же: 80], про которую «никто не знает, была ли она на самом деле». Е. Соколова переводит *blau* в названии стихотворения как «Синий час», а троекратное *dunkelblau* в ткани стихотворения как *темно-синий* и *синева*: *Ich trete in die dunkelblaue Stunde — Вступаю в темно-синий час...* [Бенн 2002: 333]; *Du bist so weich, du gibst von etwas Kunde / von einem Glück aus Sinken und Gefahr / in einer blauen, dunkelblauen Stunde / und wenn sie ging, weiß keiner, ob sie war. — Ты так нежна, но речь ведешь о счастье, / о счастье страха, гибели и тьмы, / сокрытых в синем, темно-синем часе, / который снова не заметим мы; die Kette schließt, man schweigt in diesen Wänden / und dort die Weite, hoch und dunkelblau. — замкнулась цепь, здесь вотчина молчанья, / а где-то — воля, высь и синева.*

В этом в целом одном из самых удачных и точных переводов стихотворений Г. Бенна спорной может быть признана только передача *blau* и *dunkelblau* словами *синий* и *темно-синий*. *Blaue Stunde* в заголовке и *dunkelblau* в завершении стихотворения переведены аналогично как *синий* и *синева*, в чем видится не только некоторая переводческая непоследовательность, но и «разгерметизация» поэтического мира автора. Очевидно, что спецификация *blau* в переводе каждого поэта определяется целым комплексом средств его неповторимой поэтической системы. У Г. Бенна это еще и *благозвучие*. С заменой *голубого* на *синее* исчезает божественная эвфония и эвритмия бенновского стиха, в котором разные аллитерационные и ассонансные линии усиливаются лексикой со звуковыми сочетаниями *ле-ло-ла-лу-ли* (*blau, Blut, Blüte, Licht, lösen, losgelöst* и др.) и порождают новые ассоциативные связи. С точки зрения эвфонии нежная сонорность делает прилагательное *голубой* значительно ближе к *blau*, чем слово *синий*.

Доминирование акустической стороны и ее семантическая значимость в стихотворениях Г. Бенна не может быть проигнорирована в поэтическом переводе. Так, на соположении и сходстве *Blut — Blüte* ('кровь' — 'цветок, соцветие')

выстроено одно из самых загадочных, эротично-чувственных и благозвучных стихотворений Г. Бенна, «Подземка» («Die Untergrundband») [Benn 1996: 7] — один из шедевров любовной лирики экспрессионизма, в переводах которого приходится прибегать к различным способам акустической имитации. Эвфонический слой этого стихотворения, координация звуков выполняют архитектурно-структурную функцию и «ведут» цепь ассоциаций. Лирический потенциал этого поэтического единства заключен в каком-то собственном языке, на котором говорят абстрактные вещи. Первую звуковую волну задает слово *Blütenfrühe*. Все стихотворение пронизывают слова на *ü* и *u*: *Gebülhe, Blüten, kühl, Hüften, Glück, Gerüste von Blütenkolben, frühe, Frühling Blut, blutlos*. К этой непрерывной *ü*-линии присоединяется *ö*-линия, которая исходит из *Götter-Zwielicht*, соединяет *strömen, gelöst, löste, losgelöst* и достигает кульминации, освобождения в слове *erlösend*, служащем исходом из этой чувственной сети, спасением. *Видимость сходства* («Красивее всего лжет видимость сходства», — сказал почитаемый и Бенном, и Траклем Ф. Ницше [Ницше 1991: 193—194]) в цепочке *gelöst — löste — losgelöst — erlösend* создает ощущение раскинутой сети, плена чувственности, из которых невозможно выпутаться. Эстетическая и семантическая значимость эвфонии этого стихотворения сводит попытки его перевода к нулю при всей несложности его денотативного состава и «понятности» каждой метафоры в отдельности. Его изумительная вокальная и сонорная акустика, ритм и метр напоминают шум волны в размере гекзаметра: те же *ле-ло-ла-лу-ли-ля*, наплыв и откат. По нашему мнению, и стихотворение «Blaue Stunde» сделано по тому же эвфоническому принципу, через призму которого слово *синий*, в отличие от лексем *голубой*, видится менее удачным эквивалентом, разрушающим адекватную субъективную картину видения поэта, в которой акустический образ соперничает со зрительным и смысловым. Мы, разумеется, учитываем, что предпочтение *синего голубому* во многом обусловлено метроритмическими характеристиками оригинала и перевода: односложное *blau* с дифтонгом *ai* в конечной позиции с точки зрения русского слога и слогаделения видится из-за наличия двух гласных в вершине слога двусложным, как и русское прилагательное *синий*, тогда как русское трехсложное *голубой* чаще всего не вписывается в оригинальную метроритмическую схему, которой должен придерживаться опытный переводчик. Очевидно, однако, что спецификация *blau* в переводе каждого поэта уникальна и может быть установлена только в системе всех поэтических средств.

Перевод цветовых концептов австрийского поэта Г. Тракля в этом отношении — настоящее творческое испытание и интеллектуальный вызов для любого переводчика. Г. Тракль активно

использует в цветовых метафорах как слово *blau* 'синий/голубой' (оно в его поэтическом наследии употребляется 143 раза), так и *blaulich* 'голубоватый'. Установлено, что концепт *blau* у поэта является поливалентным, активным, связанным с духовным, святым, усмирительной болью, неопределенностью, загадочностью, подсознательным, уединенностью, оставленностью, странствующей душой, сумерками и вечером как сменой или превращением [Мальцева, Пестова 2003; Пестова, Мальцева 2004]. Траклевская *синева* в большей степени отражает дыхание божественного, неторопливость размышлений, вечер и ночь, молчание и тени умерших. Цветовая сфера *blau* как *синева* у Г. Тракля зарезервирована для области духовного, святого, бесконечного, трансцендентного, это цвет тайны и вечности, цвет души, покинувшей тело. Переводчики, проникшие в тайны его цветовой символики и последовательно придерживающиеся выявленных закономерностей, как правило, тщательно выдерживают индивидуальную цветовую шкалу поэта, памятуя о том, что это в большей степени «Stimmungssymbolik» («символика настроения»), чем «Farbsymbolik» («символика цвета») [Schneider 1961: 130]. Так, *blau* в последнем из четырех четверостиший стихотворения Г. Тракля «Судный день» («Gericht») [Trakl 2000: 432] переведено лучшими из современных переводчиков поэта А. Прокопьевым и В. Летучим следующим образом:

Oder an hölzerner Stiege lehnt
Wieder der Fremden weißer Schatten. —
Armer Sünder ins **Blau**e versehnt
Ließ seine Fäulnis Lilien und Ratten
[Trakl, 2000: 432].

Белая тень. Прислонившись к стене,
Странник глядит на чужое жилище:
Бедный страдалец в **синем огне**,
Лилий и крыс неизменная пища
(А. Прокопьев) [Георг Тракль 1994: 60].

Или:

Белая тень пришельца, и он
возводит глаза от порога к высям. —
И грешник уже **синевою** причащён
и лилиям прах оставляет и крысам
(В. Летучий) [Георг Тракль 2000: 106].

Перевод всего цветового концепта осложнен окказиональным словосочетанием *ins Blau versehnt* с цветовой метафорой *das Blau*. В этом авторском словосочетании второе причастие *versehnt* от окказионального, но созданного по продуктивной словообразовательной модели глагола *versehnen* (видимо, от *sehen* — *sich sehnen* 'тосковать, стремиться, жаждать'), которому многозначный префикс «ver-» вместе с грамматической семантикой перфективности сообщает и семантику целенаправленного (вниз, внутрь) действия, и семантику результативности, конечности, тотальной исчерпанности, и семантику ошибочности, отсут-

ствия результата, и еще целый ряд смыслов, оказывается «практически непереводаемым», т. е. его адекватный перевод требует применения специальных переводческих стратегий.

Переводчики, многие годы тщательно изучавшие поэтическую систему Г. Тракля, избрали в данном поэтическом контексте эквивалентный вариант *синий/синева*, соответствующий общим траклевским закономерностям наполнения этого цветового концепта. Такой вариант перевода *blau* в четвертой строфе продиктован развитием темы *blau* в стихе из второй строфы стихотворения: *Tote Geburt; auf grünem Grund / Blauer Blume Geheimnis und Stille*. Следуя единой логике «символики настроения», В. Летучий переводит этот стих так: *Мертвенья рожденного; однако земля бережет / тайну синих цветов и безмолвье* [Георг Тракль, 2000: 105]. А. Прокопьев обращает **Blau**e **Blume** в «синие астры»: *Мертворожденность: земля зелена, / Синие астры молчат, как могила* [Георг Тракль 1994: 60]. Таким образом, «синий огонь» и «синева», в которую «погрузился» («versehnt») «бедный грешник» в четвертой строфе, должны быть сопряжены с *Blau*e *Blume* второго четверостишия. Правомерен ли перевод *Blau*e *Blume* (при этом значимым нам представляется и единственное число существительного) как «синие цветы», а тем более «синие астры»? На наш взгляд — не вполне. Метафора *blau* является в данном контексте скорее прецедентным феноменом, чем традиционным элементом концепта *blau* в поэтике Г. Тракля. Обратимся к третьему переводу, выполненному О. Бараш. В ее версии траклевская *синева* 'das Blaue' в словосочетании *ins Blaue versehnt* представлена **голубым мороком**:

Бледные тени пришельцев гурьбой
Снова толпятся на ветхих ступенях.
Грешник, вчарован в **морок голубой**,
Крысам и лилиям дарует тленья
(О. Бараш) [Trakl 2000: 433].

Как и все другие стихотворения автора, оно так же трудно поддается интерпретации вне общего, самого широкого контекста: Г. Тракля не случайно называют поэтом «единого стихотворения». Из одного стихотворения в другое переходят похожие на галлюцинации образы: тлен, забвение, распад в обязательном сопровождении цвета, звуков и запахов. Анализируемое четверостишие соединяет несоединимое — «крысы и лилии», — чем задается типичная для поэта амбивалентность экзистенции, «фатальность родства с дурными мнимо противоположными вещами» [Ницше 1997: 242], прекрасного и безобразного, жизни и смерти. В полном соответствии с современной поэту концепцией «эстетики безобразного» вся его поэзия является образцом слияния и единства прекрасного и уродливого: страшные, гротескные образы разворачиваются на фоне божественной красоты, сопряженной с необыкновенной музыкальностью звучания. По нашему мне-

нию, весь контекст анализируемого стихотворения «Судный день» указывает в сторону *романтического двоемирия*, бытия между земным и трансцендентным, материальным и духовным и тем самым «впускает» в себя прецедентный феномен — новалисовский «голубой цветок». Это обстоятельство делает адекватным оригиналу, на наш взгляд, вариант перевода *голубой*. О. Бараш, отходя от традиционного толкования концепта *blau* как *синий*, очень тонко и точно чувствует глубинные смыслы траклевского *ins Blaue versehnt*. Она действительно *имитирует* тотальность цвета, обреченность и полноту погружения в него своим собственным окказионализмом «вчарован в морок голубой», который в той же эстетической мере, что и оригинал, очуждает картину мира, но устанавливает связь с дихотомией романтического двоемирия, в котором целостность личности, как и у Г. Тракля, — явление почти немислимое. И «чары», и «морок» — стихия романтического пришельца, странника, чужака, поэта, который несет на себе отблеск абсолюта и вбирает все мировые бездны так же, как чужак, странник, пришелец Г. Тракля (*der Fremdling*). Но главный фактор, повлиявший, как нам представляется, на переводческий выбор, — ключевой концепт немецкого романтизма *Sehnsucht* ‘тоска, жажда’, ассоциации с которым «вмонтированы» в слово *versehnt*. Именно оно и «романтизирует» весь цветовой концепт *blau*. Очевидно, что переводчику в спецификации *blau* удалось найти такие эстетически и символически значимые элементы «адаптивного транскодирования» [Комиссаров 2004: 407], которые не противоречат картине видения поэта и встраиваются во всю иерархию его поэтического строя.

ЛИТЕРАТУРА

Бенн Г. Поздние стихотворения / пер. Е. Соколовой // Диалог культур — культура диалога : сб. научных статей. — М., 2002. С. 330—334.

Георг Тракль. Избранные стихотворения / пер. с нем. А. Прокопьев. — М., 1994.

Георг Тракль. Полное собрание стихотворений / пер. с нем. В. Летучий. — М., 2000.

Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. — М., 2004.

Мальцева И. Г., Пестова Н. В. Фрагменты национальной языковой картины мира: цвет (на примере поэзии Г. Тракля и его переводов на русский язык) // Лингвистика 2 : сб. науч. трудов. — Екатеринбург, 2003. С. 97—103.

Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / пер. В. В. Рынкевича. — Алмата, 1991.

Ницше Ф. По ту сторону добра и зла: прелюдия к философии будущего / пер. Н. Полилова // Ницше Ф. Соч. : в 2 т. — М., 1997. Т. 2. С. 238—406.

Пестова Н. В. Пространственно-временной синкретизм в поэзии Э. Ласкер-Шюлер // Лингвистика : бюл. Урал. лингвист. о-ва / Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 1999. С. 30—46.

Пестова Н. В., Мальцева И. Г. Синтетосемия Г. Тракля в зеркале переводческих стратегий // Вопросы теории и практики перевода : материалы Всерос. науч.-практ. конференции. — Пенза, 2004. С. 159—161.

Пышновская З. С. Из истории «Синего всадника» // Синий всадник / под ред. В. Кандинского и Ф. Марка / пер. З. С. Пышновской. — М., 1996. С. 113—142.

Рылов Ю. А. Семантические доминанты языковой картины мира и перевод // Перевод и переводческая компетенция : коллект. моногр. — Курск, 2003. С. 136—149.

Benn G. Gedichte in der Fassung der Erstdrucke / hrsg. von B. Hillebrand. — Frankfurt/Main, 1996.

Bernhard Th. Gesammelte Gedichte / hrsg. von V. Bohn. — Frankfurt/Main, 1993.

Celan P. Die rückwertsgesprochenen Namen : Gedichte in gegenläufiger Chronologie 1970—1952 : poetologische Texte. Reden. Gespräch im Gebirge / ausgev. von B. Jentsch. — Frankfurt/Main ; Wien, 1996.

Friedrich H. Die Struktur der modernen Lyrik : von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. — Hamburg, 1968.

Hillebrand B. Zur Lyrik Gottfried Benns // Benn G. Gedichte in der Fassung der Erstdrucke. — Frankfurt/Main, 1996.

Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst // Der Blaue Reiter : Dokumente einer geistigen Bewegung. — Leipzig, 1986.

Lasker-Schüler E. Gedichte 1902—1943. — München, 1990. Bd. 1.

Muschg W. Von Trakl zu Brecht : Dichter des Expressionismus. — München, 1961.

Overath A. Das andere Blau : zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht. — Stuttgart, 1987.

Partsch S. Franz Marc 1880—1916. — Köln, 1993.

Schneider K. L. Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen G. Heyms, G. Trakls, E. Stadlers : Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus. Heidelberg, 1961.

Trakl G. Gedichte. Prosa. Briefe / hrsg. A. Belobratov. — St. Petersburg, 2000.

Статью рекомендует к публикации д-р филол. наук, проф. Н. Б. Руженцева