

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 символичным 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* [Lascker-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*