

3. Кубрякова Е. С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) // Язык и наука конца 20 века: Сб. статей / Под ред. Ю. С. Степанова. М.: Российский гуманитарный университет, 1995. С. 144–238.
4. Локишина С. М. Краткий словарь иностранных слов. М.: Русский язык, 1988. 798 с.
5. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Лабиринт, 1999. 288 с.
6. Тураева З. Я. Лингвистика текста. Лекции. СПб., 1993. 126 с.
7. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. [Электронный ресурс] <http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/poet7.htm>
8. Фрейденберг О. М. Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Вып. 6. С. 490–497.
9. Щирова И. А., Гончарова Е. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация: Учебное пособие. СПб.: Книжный Дом, 2007. 472 с.
10. Щирова И. А. О сложности мира, текста и познания: методологический аспект // Международни часопис *Стил*. Београд Република Србија: The International Association ‘Style’, Orthodox Theological Faculty of Belgrade University, 2011. № 10. С. 91–104.
11. Baker K. *Unauthorized Versions: Poems and their Parodies*. London, Faber and Faber, Ltd. 1990. 446 p.

REFERENCES

1. Ionova S. V. *Approksimatsija soderzhanija vtorichnyh tekstov: Avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk*. Volgograd: Volgograd. gos. un-t, 2006. 37 s.
2. Lotman Ju. M. *Istorija i tipologija ruskoj kul'tury: Semiotika i tipologija kul'tury. Tekst kak semiotičeskaja problema. Semiotika bytovogo povedenija. Istorija literatury i kul'tury*. SPb.: Iskusstvo-SPb., 2002. 765 s.
3. Kubrjakova E. S. *Evoljucija lingvističeskijh idej vo vtoroj polovine XX veka (opyt paradigmalnogo analiza) // Jazyk i nauka kontsa 20 veka: Sb. statej // Pod red. Ju. S. Stepanova*. M.: Rossijskij gumanitarnyj universitet, 1995. S. 144–238.
4. Lokshina S. M. *Kratkij slovar' inostrannyh slov*. M.: Russkij jazyk, 1988. 798 s.
5. Propp V. Ja. *Problemy komizma i smeħa*. M.: Labirint, 1999. 288 s.
6. Turaeva Z. Ja. *Lingvistika teksta: Lektsii*. SPb., 1993. 126 s.
7. Tynjanov Ju. N. *Poetika. Istorija literatury. Kino*. M., 1977. [Elektronnyj resurs] <http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/poet7.htm>
8. Frejdenberg O. M. *Proishozhdenie parodii // Trudy po znakovym sistemam*. Tartu, 1973. Vyp. 6. S. 490–497.
9. Wirova I. A., Goncharova E. A. *Mnogomernost' teksta: ponimanie i interpretatsija: Učebnoe posobie*. SPb.: Knizhnyj Dom, 2007. 472 s.
10. Shchirova I. A. *O slozhnosti mira, teksta i poznanija: metodologičeskij aspekt // Mehynarodni časopis Stil*. Boegrad Republika Srbija: The International Assotsiation ‘Style’, Orthodox Theological Faculty of Belgrade University, 2011. № 10. S. 91–104.
11. Baker K. *Unauthorized Versions: Poems and their Parodies*. London, Faber and Faber, Ltd. 1990. 446 p.

В. С. Наумова

ЛИРИКА НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА В ПЕРЕВОДАХ БОРИСА ПАСТЕРНАКА И ВЛАДИМИРА НЕЙШТАДА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ А. ЛИХТЕНШТЕЙНА «СУМЕРКИ»

Рассматриваются особенности переводческого метода Б. Пастернака и В. Нейштада на примере двух переводов стихотворения немецкого поэта-экспрессиониста А. Лихтенштейна «Сумерки». Каждый из переводных текстов представляет собой своеобразную творческую рецепцию и воспроизводит в различной степени элементы экспрессионистской лирики.

Ключевые слова: художественный перевод, русский авангард, немецкий литературный экспрессионизм, творческая рецепция, прием монтажа.

V. Naumova

**The Lyrics of German Expressionism Translated by Boris Pasternak and Wladimir Neustadt:
A comparative analysis of Alfred Lichtenstein's poem "Twilight"**

This article describes the characteristics of the translation method by B. Pasternak and W. Neustadt according to two translations of the poem "Twilight" by the German expressionist poet Alfred Lichtenstein. Each of the translated texts is a kind of a creative reception reproducing at different extents the elements of expressionist poetry.

Keywords: *artistic translation, Russian avant-garde, German Literary Expressionism, creative reception, installation method.*

В литературной жизни Советской России двадцатых годов значительное место принадлежит художественному переводу. Он являлся основным способом ознакомления советского читателя с поэтикой немецкого экспрессионизма. Первыми переводчиками были известные русские поэты, среди них Борис Пастернак. Специфика его переводов заключается в глубоком переосмыслении оригинала. Но наряду с поэтами, занимавшимися переводами, существовали и те, для кого художественный перевод явился главным делом жизни. Таков, например, переводчик, теоретик художественного перевода Владимир Нейштадт (1898–1959). В переводческой практике он стремился к максимальной точности.

Особенности метода Б. Пастернака и В. Нейштадта рассмотрим на примере выполненных ими переводов стихотворения «Сумерки», немецкого поэта-экспрессиониста Альфреда Лихтенштейна. Сопоставим поэтику оригинального стихотворения с поэтикой двух переводов, каждый из которых представляет собой своеобразную творческую рецепцию. Кратко остановимся на содержании стихотворения.

Композиция стихотворения представляет собой классический пример симультанного стиля в поэзии, одна картина сменяется другой, практически не связанной с предыдущей. Стихотворение затрагивает сразу несколько тем, свойственных всей экспрессионистской лирике.

А. Лихтенштейн «Сумерки»

Die Dämmerung
Ein dicker Junge spielt mit einem Teich.
Der Wind hat sich in einem Baum gefangen.
Der Himmel sieht verbummelt aus und bleich,
Als wäre ihm die Schminke ausgegangen.
Auf lange Krücken schieb herabgebückt
Und schwatzend kriechen auf dem Feld zwei Lahme.
Ein blonder Dichter wird vielleicht verrückt.
Ein Pferdchen stolpert über eine Dame.
An einem Fenster klebt ein fatter Mann.
Ein Jüngling will ein weiches Weib besuchen.
Ein grauer Clown zieht sich die Stiefel an.
Ein Kinderwagen schreit und Hunde fluchen.

[2, с. 425]

Перевод-подстрочник

Сумерки
Толстый мальчик играет с прудом.
Ветер попался в дерево.
Небо выглядит спившимся и бледным,
Как будто бы с него сошел грим.
На длинных костылях, криво склонившись,
И, болтая, тащатся по полю двое хромых.
Светловолосый поэт, наверное, сойдет с ума.
Лошадка спотыкается о даму.
К окну липнет жирный мужчина.
Юноша хочет посетить мягкую женщину.
Серый клоун надевает сапоги.
Детская коляска кричит, и собаки ругаются.

[Перевод наш. — Н. В.]

Прежде всего, это тема конца мира, ощущение существования в период последней стадии жизни на Земле. Сумерки — конец дня, конец светлого времени суток. В немецком языке слово «die Dämmerung» имеет и второе значение — рассвет. Этот момент чрезвычайно важен для лирики немецкого экспрессионизма, главной антологией которого являлась антология К. Пинтуса «Die Menschheitsdämmerung». Таким образом, важнейший топос немецкого литературного экспрессионизма заключает в себе не только гибель, конец, смерть, упадок, закат человечества, но и надежду на его обновление. Экспрессионистский нигилизм продуктивен, он не только всеобщее отрицание — распад, но и рождение нового человека, свободного от всего старого, представленного такими мотивами, как «странствие», «движение», «необузданные силы природы» [1, с. 39]. Тема конца заключена в несвязности, разрозненности объектов, действий и качеств, им приписываемых. Лирическое «я» не делает никаких ощутимых выводов, не подводит читателя к какой-либо единой мысли. Оно лишь отстраненно констатирует факты, собирает странные, жуткие сцены повседневной жизни. Отдельно следует отметить образную систему стихотворения. Она основана на персонификации, о чем свидетельствуют следующие метафорические выражения первой строфы:

«Der Wind hat sich in einem Baum gefangen

Der Himmel sieht verbummelt aus und bleich,

Als wäre ihm die Schminke ausgegangen».

«Ветру» и «небу» приписываются действия и характеристики, свойственные живым существам. Персонификация, согласно К. Л. Шнайдеру, является основным средством «демонизации», или создания демонизирующих метафор, которые наряду с «циничными» и «уменьшительно-уничижительными» метафорами свойственны всей поэтике немецкого литературного экспрессионизма [6, с. 145].

Демонизирующие метафоры призваны выразить нечто жуткое, сверхчеловеческое, не поддающееся социальному воздействию, они являются показателем полного отчуждения человека и природы [5, с. 190]. Стихотворение «Сумерки» начинается с того, что человек забавляется с природой:

«Ein dicker Junge spielt mit einem Teich».

В следующей строке говорится, что «ветер попался в дерево». То есть «ветер» как будто бы запутался в кроне дерева, как птица в силках.

«Небо» тоже персонифицировано, оно выглядит «спившимся», «как будто бы с него сошел грим», оно словно пострадало от человеческой цивилизации.

Идея отчуждения человека и природы заключается также в «циничных», «уничижительных» метафорах, представленных следующими выражениями:

«Ein blonder Dichter wird vielleicht verückt».

Поэт является фигурой, которая в европейской культурной традиции всегда оценивалась особенно высоко, но в данном случае словосочетание «verückt werden» максимально снижает его значимость. Уничижительный эффект достигает предела благодаря вводному слову «vielleicht». Слово «vielleicht» свидетельствует о полном безразличии лирического героя к судьбе светловолосого поэта, о его безучастии по отношению к человеческим делам вообще, что подтверждается следующей строкой:

«Ein Pferdchen stolpert über eine Dame».

Уменьшительно-уничижительное: «ein Pferdchen» (лошадка) спотыкается о даму, как о нечто неодушевленное, о предмет, не испытывающий каких-либо ощущений, чувств, эмоций. Таким образом, речь идет о метафорическом переносе — «опредмечивании». Как в этическом, так и в эстетическом смысле эта ситуация парадоксальна, что свидетельствует о принадлежности данной метафоры к разряду циничных [6, с. 96]. Метафорическое выражение:

«An einem Fenster klebt ein fatter Mann»,

К окну липнет жирный мужчина также представляет собой пример уменьшительно-уничижительной метафоры, в которой донором метафорического переноса является некий липкий неодушевленный предмет, а получателем мужчина — человек, занимавший, до прихода экспрессионистского десятилетия, главное место в системе ценностей европейской культуры.

Рассмотрим метафорические переносы последней строки:

«**Ein Kinderwagen schreit und Hunde fluchen**».

Словосочетание: «Ein Kinderwagen schreit» представляет собой метонимию, вместо ребенка в коляске кричит сама коляска. Метафора «Hunde fluchen» — персонификация.

Отдельного внимания заслуживает «цветовая» характеристика данного стихотворения. Часть ее уже заложена в самом названии: «Сумерки», что указывает на неяркость цветов, блеклость каких-либо окрасок. Та же окраска присутствует в первой строфе: «bleich» (бледный), «Schminke ausgegangen»

(сошел грим). Светлые тона переданы через цвет волос поэта: «**blonder Dichter**». Постепенно сумерки сгущаются, и появляется более темная тональность, серый цвет: «ein **grauer Clown**».

При переходе от светлого к темному преобладают блеклые тона. Согласно цветовой символике поэтов-экспрессионистов, сочетания светлых и темных тонов, белого и черного свидетельствуют о противопоставлении жизни и смерти, они призваны проиллюстрировать всю гамму их взаимоотношений. У Г. Гейма, Г. Бенна, Г. Тракля белый (блеклый) цвет символизирует смерть, переход из одного мира в другой, мистическую связь с таинственным, неизведанным [4, с. 116]. Белый цвет — цвет стагнации, упадка, разложения, конца. В той или иной форме он присутствует во всем стихотворении, тем самым подчеркивая его основную мысль — конец старого мира, разрушенного и обезображенного человеком. Обратимся к переводным текстам и попробуем выявить переводческую и поэтическую специфику каждого из них.

Сумерки

Играет прудом мальчик, веселясь.
В деревьях заблудился ветер рьяный.
И бледно небо, хмуря тусклый глаз,
Как будто все растрчены румяна.

Бредет хромой, ругая белый свет,
Повиснув вниз на костылях пудами.
Быть может, ждет безумия поэт.
Споткнулся жеребенок вдруг о даму.

В окне толстяк приклеен за стеклом.
Льнет к рыхлой бабе юный забияка.
Влезает в сапоги угрюмый клоун.
Кричит коляска, лаются собаки

[2, с. 426].

Перевод В. Нейштадта, 1923 год.

Сумерки

Прудом играет юный карапуз.
Ветер меж ветвей застрял, попав в засаду.
Во рту у туч ночной попойки вкус,
С похмелья небу не помочь помадой.

Ползут калеки, изогнув скелет,
Их костыли заносятся упрямо.
Сойти с ума пытается поэт.
Лошадка натывается на даму.

К окну толстяк прижался и присох.
Идет юнец кокетке строить глазки.
Седой паяц кряхтит, обув сапог,
Истошно воет детская коляска

[2, с. 426].

Перевод Б. Пастернака, 1926 год.

Первый перевод этого стихотворения в Советской России был сделан Владимиром Нейштадтом в 1923 году. Основы классического университетского образования

В. Нейштадта были заложены еще до 1917 года, в Московском лингвистическом кружке он изучил стилистику немецкого и русского стиха. Ключевой особенностью его

переводческого стиля являлась приближенность к оригиналу, которая не имела ничего общего с буквализмом. Переводчик стремился внести в текст элементы «свободного перевода», с целью наиболее точного воссоздания поэтических особенностей оригинала. Данное обстоятельство приводило к тому, что у Нейштадта формальная сторона перевода доминировала над остальными, в том числе и над поэтическим содержанием оригинала [3, с. 98].

Борис Пастернак перевел стихотворение «die Dämmerung» тремя годами позже. К тому времени он уже был сложившимся поэтом, автором двух сборников стихов: «Сестра моя — жизнь», «Темы и вариации», провел шесть месяцев в Германии, был хорошо знаком с экспрессионистской культурой, занимался теорией относительности А. Эйнштейна, которую экспрессионисты стремились включать в собственную поэтику. Главный принцип своей переводческой деятельности Б. Пастернак сформулировал так: «Наравне с оригинальными писателями переводчик должен избегать словаря, не свойственного ему в обиходе, и литературного притворства, заключающегося в стилизации. Подобно оригиналу, перевод должен производить впечатление жизни, а не словесности» [3, с. 107].

Сравним два переводных текста. Перевод В. Нейштадта отличается близостью к оригиналу и стремлением переводчика к максимальной эквивалентности при передаче ключевых образов стихотворения, так как они представляли собой совершенно новое явление для русской поэтики. Четыре ключевых образа постарался передать и Б. Пастернак, хотя в других местах он попытался прибегнуть к своей образной системе [3, с. 105].

Речь идет о следующих строках стихотворения:

«Ein dicker Junge spielt mit einem Teich»
(Толстый мальчик играет с прудом.)

«Ein Pferdchen stolpert über eine Dame»
(Лошадка спотыкается о даму.)

«An einem Fenster klebt ein fetter Mann»
(К окну липнет жирный мужчина.)

«Ein Kinderwagen schreit und Hunde fluchen»

(Детская коляска кричит, и собаки ругаются.)

Новизна этих метафорических выражений заключена в яркости, колоритности образов, функция которых — не только в том, чтобы оттенить, наглядно продемонстрировать основную мысль стихотворения, но и в том, чтобы создать иллюзию чувственно-материальной реальности, передать «близость поэтического языка к изобразительному искусству» [3, с. 99]. Поэтика немецкого экспрессионизма известна богатством, насыщенностью, разнообразием и теснотой образного ряда, что свойственно в столь большом количестве лишь литературной эпохе барокко. Однако следует отметить, что совмещение в данных метафорических выражениях разнородных лексических единиц создано не только с целью «гротескного изображения комического и трагического», как утверждал сам А. Лихтенштейн. Оно также призвано «завуалировать» донора метафорического переноса — «tertium comparationis», который трудно узнаваем. Такие метафоры в большей степени характеризуют самого автора и специфическое видение им объекта изображения [1, с. 78]. Это видно особенно ясно из первых трех примеров: «Ein dicker Junge spielt mit einem Teich» (Толстый мальчик играет с прудом.)

«Ein Pferdchen stolpert über eine Dame»,
(Лошадка спотыкается о даму.)

«An einem Fenster klebt ein fetter Mann»,
(К окну липнет жирный мужчина.)

Трудно понять, символом чего являются вышеназванные образы, сложность «расшифровки» которых придает стихотворению большую насыщенность, обеспечивает глубину и многообразие его интерпретаций.

Владимир Нейштадт отметил стремление экспрессионистов к лексическим новациям и пытался передать их при помощи русских

архаизмов, диалектизм, просторечной лексики или заимствований [3, с. 95]. Например, строка: «Ein Pferdchen stolpert über eine Dame» переведена им как: «Споткнулся жеребенок вдруг о даму». Эквивалентность текста оригинального и переводного достигается в данном случае путем ввода дополнительной лексической единицы — разговорного наречия «вдруг». Таким образом, передана иррациональность данного лексического сочетания. У Б. Пастернака мы видим следующий перевод: «Лошадка натывается на даму». Этот перевод можно назвать практически буквальным, за исключением того, что глагол «спотыкаться» (stolpern) заменен на более нейтральный глагол: «натываться». То есть «опредмечивание», уменьшительно-уничижительная метафора, присутствующая в оригинале, утрачена при переводе.

В целом следует отметить, что при задаче вышеназванных четырех образов Б. Пастернак стремился к максимальной близости оригиналу, в то время как в других местах он использует свой поэтический язык и полностью отказывается от стилизации [3, с. 107]. Например, строка: «Ein dicker Junge spielt mit einem Teich» переведена им как: «Прудом играет юный карапуз». В процессе переводческой трансформации словосочетание «толстый мальчик» заменено на: «юный карапуз». Шутливая, разговорная лексема «карапуз» является средством передачи общего настроения стихотворения, осуществляет гротесковое изображение комического и трагического. Таким образом, передан ассоциативный план оригинала; именно ассоциация является важнейшим элементом поэтики Б. Пастернака [3, с. 109].

У В. Нейштадта данная строка звучит следующим образом: «Играет прудом мальчик, веселясь». Лексема «веселясь» введена переводчиком с целью передачи ритмической инструментальности оригинала: в оригинале и в переводе — одинаковое число ударных слогов, совпадает расстановка удар-

ний, характер окончаний и т. д. Это свидетельствует о том, что у В. Нейштадта формальная сторона текста перевода доминирует над остальными, в том числе и над поэтикой оригинала. Например, ради сходства формы оригинала и перевода лексема «dick» (толстый) полностью отсутствует в переводном тексте, вместо нее, в конце строки, добавлена лексема «веселясь», которая относится к ближней периферии ассоциативного поля глагола «играть». Но одновременно она скрадывает часть иррациональности переводимого метафорического выражения, являясь типичным лексико-семантическим контекстом данного глагола.

Следующий образ: «An einem Fenster klebt ein fatter Mann» понят переводчиками по-разному. У В. Нейштадта: «В окне толстяк приклеен за стеклом». Здесь происходит максимальное сближение лексики оригинала и перевода, переводчик лишь несколько уточняет созданный в оригинале образ, добавляя словосочетание: «за стеклом». Он следует одному из поэтических принципов А. Лихтенштейна, который тот сформулировал как «научить видеть» и более наглядно демонстрирует происходящее.

У Б. Пастернака эта строка переведена как «К окну толстяк прижался и присох». Этот перевод нам кажется более точным с позиции передачи характера метафорического выражения. Глаголы несовершенного вида в прошедшем времени: «прижиматься» и «присыхать» наилучшим образом передают семантику немецкого глагола «kleben». С синтаксической точки зрения эта трансформация также более удачна, активная конструкция оригинала сохранена при переводе, в то время как у Нейштадта она передана пассивной конструкцией.

Последнее из вышеуказанных метафорических выражений: «Ein Kinderwagen schreit und Hunde fluchen» наиболее удачно, по нашему мнению, переведено В. Нейштадтом: «Кричит коляска, лаются собаки». По словарю Даля слово «лаяться» сочетается с собакой и означает одновременно «бра-

ниться» [3, с. 95]. То есть происходит рефлексия, смещение образов, характерные для поэтики А. Лихтенштейна, и строго соблюдаемые В. Нейштадтом при переводе.

У Б. Пастернака мы видим в данном случае значительное отступление от оригинала и передачу лишь части лексических единиц строки: «Истошно воет детская коляска». Таким образом, метафорическое выражение: «Hunde fluchen» полностью утрачено. Его отсутствие компенсировано стилистически ярко окрашенными лексическими единицами: «истошно», «воет», способствующими максимальной интенсивности действия, максимальной экспрессии.

Несмотря на то, что оба перевода были выполнены с разницей всего в три года, они разнятся по многим пунктам. Перевод В. Нейштадта отражает стремление автора сопоставить стиль А. Лихтенштейна с импрессионистским стилем в поэзии. И, несмотря на вышеуказанную эквивалентность оригинала и перевода ключевых образов, в остальном все картины очень сглажены, перевод представляет собой ряд воспринятых лирическим героем образов, моменты запечатленной реальности. Например, строка: «Der Wind hat sich in einem Baum gefangen» переведена Нейштадтом как: «В деревьях заблудился ветер рьяный». Лексемы «заблудился» и «рьяный» придают всей строке более традиционное поэтическое звучание. Структура переводного стихотворения создает впечатление отсутствия сюжета, импрессионистской недосказанности, развивает тему конца мира, жизни. Она являлась ключевой в творчестве поэтов-импрессионистов. Данная трактовка В. Нейштадтом «Сумерек» А. Лихтенштейна не случайна, так как переводчик отчасти принадлежал к поколению символистов, которые нередко пользовались импрессионистскими образами. Экспрессионистскую поэзию он во многом воспринимал через призму творчества И. Анненского и К. Бальмонта и др.

Значительно ближе к экспрессионизму стоит перевод Б. Пастернака. Метафоричность собственного поэтического языка

Б. Пастернака сочетается с особенностями экспрессионистских метафор, и это не случайно, так как становление этого поэтического языка происходило путем усвоения творческого опыта немецких поэтов-экспрессионистов. Благодаря вводу авторских метафор образы Пастернака более динамичны, чем исходные образы у Лихтенштейна. Это происходит, прежде всего, потому, что в переводном тексте значительно больше глаголов действия, а несколько пассивных конструкций заменены активными, например, строка: «Ein blonder Dichter wird vielleicht verrückt» переведена им как: «Сойти с ума пытается поэт». Пастернак заостряет особенности оригинала и в том случае, когда он, например, дополняет строку подстрочника собственным словосочетанием: «Седой паяц кряхтит, обув сапог».

Часто исходная метафора может быть дополнена собственным метафорическим выражением переводчика: «Ветер меж ветвей застрял, попав в засаду».

В целом нужно отметить, что, несмотря на широкое использование элементов собственной поэтики и отказ от какой-либо стилизации, перевод Б. Пастернака в наибольшей степени воспроизводит элементы экспрессионистской лирики, такие как прием монтажа, иррациональность образов, характер метафорических переносов, язык. А перевод В. Нейштадта в основном ориентирован на точное воспроизведение обилия неологизмов, формальных признаков: при переводе соблюдается пятистопный ямб и перекрестная рифма оригинала, практически буквально переведены все ключевые образы стихотворения.

Сравнительный анализ двух переводных текстов позволяет заключить, что в переводческой практике двадцатых годов наряду с продолжающимся влиянием символизма появляются течения, в которых поэтика русского авангарда встречается с опытом немецкого экспрессионизма. Одним из выразительнейших свидетельств таких встреч является перевод стихотворения «Сумерки», выполненный Б. Пастернаком.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Пестова Н. В.* Немецкий литературный экспрессионизм. Екатеринбург: Урал. Гос. пед. ун-т, 2009. 389 с.
2. *Терехина В. Н.* Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 512 с.
3. *Belenčikov V. J.* Russland und die deutschen Expressionisten 1910–1925. Frankfurt am Main etc.: Lang, 1990. 230 s.
4. *Leonhardt N.* Farbenmetaphorik in der Lyrik des Expressionismus: eine Untersuchung an Benn, Trakl und Heym; Ubooks, Augsburg, 2004. 124 s.
5. *Mautz K.* Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms; Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, Bonn, 1961 405 s.
6. *Schneider Karl Ludwig.* Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers // Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus; Heidelberg, 1954. 184 s.

REFERENCES

1. *Pestova N. V.* Nemeckij literaturnyj ekspressionizm. Ekaterinburg: Ural. gos. ped. un-t, 2009. 389 s.
2. *Terehina V. N.* Russkij ekspressionizm. Teorija. Praktika. Kritika. M.: IMLI RAN, 2004. 512 s.
3. *Belenčikov V. J.* Russland und die deutschen Expressionisten 1910–1925. Frankfurt am Main etc.: Lang, 1990. 230 s.
4. *Leonhardt N.* Farbenmetaphorik in der Lyrik des Expressionismus: eine Untersuchung an Benn, Trakl und Heym; Ubooks, Augsburg, 2004. 124 s.
5. *Mautz K.* Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms; Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, Bonn, 1961 405 s.
6. *Schneider Karl Ludwig.* Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers / Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus; Heidelberg, 1954. 184 s.