

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Дарья Андреевна Ращупкина

ПЕРЕВОД ЦВЕТОВЫХ ЭПИТЕТОВ В ПОЭЗИИ ГЕОРГА ТРАКЛЯ

Выпускная квалификационная работа магистра

Направление подготовки: Лингвистика 45.04.02

Профиль: Теория перевода и межъязыковая

коммуникация: немецкий язык;

Научный руководитель:

к. ф. н., доцент Григорьева Л.Н.

Рецензент:

к. ф. н., доцент Бурмистрова Е.В.

Санкт-Петербург

2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
1. ПОНЯТИЕ ЭПИТЕТА И ПРОБЛЕМЫ ЦВЕТОВЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ....	6
1.1 Историческое представление о понятии эпитета.....	6
1.2 Понимание термина «эпитет» в отечественной филологии и лингвистике. Классификация эпитетов	10
1.3 Функции эпитета в художественном тексте	18
1.4 Толкование эпитета в современной немецкой филологии.....	20
1.5 Проблема цветообозначений в лингвистике	23
1.6 Символика цвета в художественных текстах	27
2. ЦВЕТОВОЙ ЭПИТЕТ В ЛИРИКЕ ТРАКЛЯ.....	29
2.1 Творчество Георга Тракля	29
2.2 Периодизация творчества Тракля	32
3. ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ.....	34
3.1 Сохранение эпитета.....	34
3.2 Пропуск цветового эпитета	47
3.3 Перенос, замена и добавление цветового эпитета	59
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	64
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	65
ПРИЛОЖЕНИЕ 1	71
ПРИЛОЖЕНИЕ 2	76

ВВЕДЕНИЕ

Тема данной магистерской работы – перевод цветowych эпитетов в поэзии Георга Тракля. Исследование направлено на изучение цветового компонента в поэтике Георга Тракля и на анализ переводов этого компонента на русский язык.

Цветовые эпитеты в стихотворениях Тракля уже становились предметом изучения (например, в кандидатской диссертации Е.В. Безмен, в статьях Н.В. Пестовой, И.Г. Мальцевой), но, тем не менее, думается, что интерес филологов и лингвистов, проявленный к творчеству Георга Тракля, а в частности к цветовому концепту в его произведениях, пока недостаточно велик. В рамках этой исследовательской области существует определенное количество лакун. Например, в ранее проведенных исследованиях уделяется мало внимания понятию цвета, его трактовке, его роли в рамках каждого отдельного произведения, а также воздействию на читателя. Таким образом, хочется продолжить заданную линию исследований в этой области и, опираясь на уже существующие результаты работ, выяснить, какими способами цветовые эпитеты в произведениях Тракля передаются на русский язык, насколько адекватны и эквивалентны уже существующие варианты переводов, а также какие изменения в поэтической картине Тракля вызывают те или иные переводческие стратегии.

В качестве объекта исследования выступают цветовые эпитеты в поэтических текстах Георга Тракля, а также варианты их переводов на русский язык различными переводчиками.

Предметом исследования являются переводческие стратегии и приёмы, с помощью которых переводчик передаёт цветовой компонент на русский язык.

Цель исследования заключается в сопоставительном анализе переводческих стратегий и исследовании их влияния на рецепцию текстов. Для достижения выбранной цели были поставлены следующие задачи:

- 1) Определить понятийный аппарат исследования;
- 2) Рассмотреть цветочные эпитеты в поэтическом мире Георга Тракля, определить их основные особенности;
- 3) Определить основные переводческие стратегии, используемые при переводе стихотворений Тракля;
- 4) Проанализировать, как в том или ином случае осуществляется передача цветочной составляющей с немецкого на русский язык и насколько сохраняется при этом смысл;
- 5) Предложить собственные варианты решения переводческих проблем в стихотворных текстах.

Для решения ранее названных задач планируется использовать следующие методы: дедуктивный, индуктивный, сопоставительный, интроспективный, а также частные лингвистические методы и приёмы: метод интерпретации текста, метод лингвостилистического анализа, метод компонентного анализа и литературоведческий метод.

Корпус примеров для магистерской работы взят из стихотворений Георга Тракля различных периодов его творчества. За единицу анализа взят цветочный эпитет. В рамках исследования собрано и проанализировано 200 примеров цветочных эпитетов из стихотворений Георга Тракля. Это прилагательные, наречия и словосочетания, передающие различные цветочные признаки.

Основную теоретическую базу для исследования представляют труды В.М. Жирмунского по теории литературы, поэтике и понятию эпитета, исследования В.П. Москвина, а также работы Ю.М. Лотмана о поэтическом тексте.

Новизна данного исследования заключается в том, что цветочный компонент в поэтике Тракля мало изучен филологами, особенно с точки зрения переводческих стратегий и приемов при переводах на русский язык.

Теоретическое значение работы состоит в попытке внести вклад в переводческие исследования в области художественной литературы, а именно – поэзии.

Практическое значение работы состоит в том, что результаты исследования могут быть использованы в курсах немецкой литературы, переводоведения, литературоведения.

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы и приложения.

1. ПОНЯТИЕ ЭПИТЕТА И ПРОБЛЕМЫ ЦВЕТОВЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

1.1 Историческое представление о понятии эпитета

Эпитет в литературоведении и языкознании занимает значительное место, являясь одним из самых наиболее распространенных средств выразительности. Этот прием встречается как в прозаических текстах, так и поэтических. Последние, в силу тематики данной исследовательской работы, будут интересовать нас в первую очередь.

В связи с тем, что эпитет имеет существенное значение для литературы, внимание к нему всегда было повышенным. Вследствие данного факта образовалось множество концепций и трактовок, связанных с этим понятием. Для последующего практического исследования необходимо рассмотреть эти точки зрения.

Понятие эпитета относится к одному из самых древних терминов в филологии. В переводе с греческого языка он означает «слово приложенное, прибавленное». «Приложенным именем» называл эпитет еще Аристотель, и здесь обнаруживается непосредственная связь с современным морфологическим термином «имя прилагательное». В античной традиции понятия эпитета и прилагательного не были тождественны. Эпитет с грамматической точки зрения мог являться и прилагательным, и существительным, и даже предложением. А.П. Лободанов в своей работе «К исторической теории эпитета» обобщает понятие эпитета и отмечает, что античные грамматисты понимали его как «прилагаемое к какому-либо имени другое имя, употребленное в одной из своих акциденций, и в частности в той, которая указывает на характер первого имени» [Лободанов, 1984, с. 216]. Понятие акциденции в этом контексте следует связывать с качественными характеристиками предмета. По словам М. Крессо существительное и

прилагательное являются лишь формами существования одного и того же слова, и при этом имя существительное указывает на сам объект, а имя прилагательное характеризует «способ существования» этого объекта.

Аристотель в третьей книге «Риторики» рассуждает о месте эпитета в поэтической, «украшенной» речи, приходя к выводу, что эпитет является одним из наиболее «приятных» средств украшения поэзии [Фрейденберг, 1936, с. 207]. Квинтилиан также придерживается точки зрения, что эпитет употребляется не столько для обогащения речи, сколько для её украшения. Квинтилиан, однако, изучает эпитет более глубоко, нежели его предшественники, выделяя в ходе своих исследований два рода эпитетов: «излишние» – то есть те, которые «ничего не прибавляют к смыслу», и те, которые изменяют смысловую нагрузку слова, привнося новые качественные признаки и становясь в этом случае тропом. Он также замечает, что первый тип эпитетов чаще всего встречается в ораторской речи, а второй – в поэтической. «Главным украшением эпитета служит переносное значение: необузданная страсть, безумные замыслы...» – пишет Квинтилиан и далее обращает внимание на то, что эпитет необходимо считать тропом тогда, когда он, будучи отделенным от имени, не теряет своей самостоятельности. В своих исследованиях автор выделяет три языковых явления, которые связаны с термином эпитета. В первую очередь, это употребление прилагательного-эпитета, и в этом случае к основному значению имени не прибавляется никаких сторонних смыслов, но само значение имени усиливается. Квинтилиан утверждает, что отсутствие дополнительных значений при использовании подобного рода эпитетов лишает это явление поэтической силы. Этот вид эпитета можно охарактеризовать как плеонастический. Древние теоретики называли его *epitheton necessarium*, и задача такого эпитета состояла в повторении основного признака определяемого предмета, что позволяет нам в этом случае говорить о явлении плеоназма [Лободанов, 1984, с. 218].

Второе явление, выделенное Квинтилианом, связано с явлением антономасии, то есть замены известного лица названием предмета, относящегося к нему [Поэтический словарь, 1966, с. 129]. Этот приём Квинтилиан описывает как обозначение лица по присущему ему признаку или свойству.

Третий вид эпитетов, который выделяет в своей работе Квинтилиан, содержит в себе переносное (метафорическое) значение, в данном случае уже справедливо называть такой эпитет тропом. По мнению автора, такие эпитеты добавляют смысловую нагрузку к имени, изменяя общее значение, и тем самым служат инструментом поэтов для создания выразительного образа. Древние теоретики называли такой эпитет *epitheton ornans*.

А.Н. Веселовский пишет, что в основе пояснительного эпитета лежит какой-нибудь один признак: существенный для предмета или же характеризующий его в связи с какой-либо практической целью. Отсюда следует явление «постоянного эпитета», которое заключается в том, что эпитеты присутствуют с определенным постоянством при некоторых словах.

Картина мира, которая выражается, в том числе, и через эпитет в художественной речи, отличается в различных народно-речевых традициях. Следовательно, эпитет может выступать в качестве способа воспроизведения картины мира. Кроме того, эпитет является одним из путей соединения реальности и фантазии в системе словесного осмысления мира. И если речь идёт о постоянных эпитетах, то здесь на первый план выходит семантика образов, на основе чего базируется содержание эпитета.

В средневековой словесно-художественной традиции большое значение придавалось выделению трёх стилей: простого, умеренного и возвышенного. Это разделение берёт свое начало в античности, оно было описано в «Риторике» Аристотеля. Средневековые филологи также задумывались над созданием «украшенного» стиля речи, к которому в то время и относилась поэзия. Так называемые «украшающие» эпитеты, получившие своё распространение в Средневековье, представляют собой

модификацию постоянного эпитета [Лободанов, 1984, с. 225]. В отличие от постоянного эпитета, украшающие эпитеты не несут в себе особой смысловой нагрузки, однако воздействуют на эмоции читателя.

Таким образом, эпитет в своём историческом развитии представляет собой один из способов словесно-художественного осмысления и объяснения картины мира, занимая до сих пор важное место в речи.

1.2 Понимание термина «эпитет» в отечественной филологии и лингвистике. Классификация эпитетов

Отечественная филология и лингвистика развивалась во многом под влиянием европейской науки. Поэтому толкование понятия «эпитет» будет тесно связано с разделением «необходимых» и «украшающих» эпитетов, которое подробно описано в предыдущей главе.

А.А. Потебня в своём труде «Из записок по теории словесности. Поэзия и проза. Тропы и фигуры» освещает подробным образом своё понимание термина «эпитет», взяв за основу разграничение речи поэтической и прозаической. Прозаическая речь лишена образности, поэтическая же, напротив, наделена выразительными средствами и богатством образов. «Символизм языка, по-видимому, может быть назван его поэтичностью; наоборот, забвение внутренней формы кажется нам прозаичностью слова» [Потебня, 1976, с. 174]. Поэтому Потебня, а также его последователь А.А. Зеленецкий выделяют на основе приведенного разграничения слова прозаические, «звуковая форма которых служит только знаком, символом известного понятия или представления и не вызывает в нас никакого образа» [Зеленецкий, 1913, с. 340], и слова поэтические, «произношение которых вызывает в нас образ, конкретное представление, отличное от того, которое составляет лексическое значение слова» [там же]. Согласно точке зрения А.А. Зеленецкого, эпитеты относятся ко второму типу слов, поскольку они не наделяют слово дополнительным смыслом, они только «выдвигают одно из качеств, присущих предмету», заставляя наше сознание представлять описанный образ, что значительно облегчает восприятие мысли автора [там же]. Стоит отметить, что под эпитетами здесь в первую очередь подразумеваются «украшающие» эпитеты, которые наполняют образ эмоциональными оттенками.

Потебня и его последователи придерживаются тезиса о том, что именно поэтическая речь, то есть речь, наполненная образами, является первичной. Согласно этой теории, позже эта первичная поэтическая речь была снижена и упрощена, что породило дальнейшую историю человеческой речи. Благодаря этому взгляду на проблему эпитета, это явление в дальнейшем было исследовано также в контексте своего исторического развития. Более того, Веселовский выдвинул гипотезу, согласно которой весь путь развития поэтического языка можно проследить по историческому развитию эпитета. «За иным эпитетом, к которому мы относимся безучастно, так мы к нему привыкли, лежит далекая историко-психологическая перспектива, накопление метафор, сравнений и отвлечений, целая история вкуса и стиля в его эволюции от идей полезного и желаемого до выделения понятия прекрасного», – пишет ученый [Веселовский, 1940, с. 73].

Что касается классификации эпитетов, выдвинутой Веселовским, то здесь он опирается на античную идею разделения между «необходимыми» и «украшающими» эпитетами. «Эпитет – одностороннее определение слова, либо подновляющее его нарицательное значение, либо усиливающее, подчеркивающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета. Первый род эпитетов можно бы назвать тавтологическими... Второй отдел составляют эпитеты пояснительные: в основе какой-нибудь один признак, либо 1) считающийся существенным в предмете, либо 2) характеризующий его по отношению к практической цели и идеальному совершенству» [Веселовский, 1940, с. 73-74].

Эта классификация, которая, по сути, воспроизводит античный подход к проблеме, в дальнейшем становится основой для всех последующих попыток создать типологии эпитетов.

Для Б.В. Томашевского и В.М. Жирмунского характерно стремление разделить понятия эпитета и определения, подчеркнув при этом специфичность эпитета как художественного приема. Этот подход подразумевает наличие границы между эпитетом как приемом и остальными

определениями, встречающимися в текстах. Б.В. Томашевский различает логическое и поэтическое определение. Эпитетом, по его мнению, можно считать лишь второе. Логическое определение, в свою очередь, служит задаче «выделить обозначаемое явление из группы ему подобных, чтобы указать на признаки, которыми оно отличается» [Томашевский, 1927, с. 34]. Поэтическое определение, то есть эпитет, в свою очередь, воспроизводит «признак, заключающийся в самом определяемом слове, и имеет целью обращение внимания на данный признак или выражает эмоциональное отношение говорящего к предмету» [там же].

В.М. Жирмунский соглашается с тем, что понятие эпитета имеет право на существование лишь в ситуации с поэтическим определением, которое не вносит новых признаков в уже существующее понятие [Жирмунский, 1931, с. 358]. Он также видит в этом возрождение античного понимания эпитета, а именно «украшающего» эпитета. Однако Жирмунский противопоставляет поэтическому определению не логическое, как Томашевский, а особый тип поэтических определений: индивидуальное авторское определение. Эпитет, по словам Жирмунского, обозначает «типический, идеальный признак определяемого понятия» [там же], а авторское определение – «признак окказиональный, улавливающий один из частных аспектов явления» [Жирмунский, 1931, с. 357].

В период романтизма «эпитет в традиционном узком значении поэтического тропа ... заменяется индивидуальным, характеризующим поэтическим определением» [Жирмунский, 1931, с. 359]. При этом романтизм как направление впервые оправдывает индивидуальное словоупотребление, а общая целостная идея вытесняется индивидуальностью. Кроме того, объективный художественный стиль сменяется индивидуальной манерой, которая сформирована под влиянием личных взглядов и убеждений поэта. Что касается отношения к эпитету, то здесь возникает несколько обновленное понимание этого термина: эпитет становится «поэтическим определением» в глазах теоретиков литературы

[Жирмунский, 1931, с. 360]. В некотором роде это дает отсылку к манере художественного выражения, характерной для XIX века, но данное определение продолжает сосуществовать с понятием эпитета как эпитета украшающего, а потому возникает некая путаница в этом вопросе.

Жирмунский предлагал решение для этой ситуации с помощью разграничения понятий: оставить термин «эпитет» для украшающих эпитетов, а во всех остальных случаях использовать понятие поэтического определения. Однако несовершенство терминологии с помощью подобного приема не было до конца преодолено: при рассмотрении каждого отдельного эпитета оставалось неясно, «пользуется ли данный поэт украшающими эпитетами, т.е. традиционными поэтическими определениями, употребляемыми в особом переносном значении типического, идеального признака определяемого понятия, или он допускает только индивидуальные, характеризующие определения в соответствии с обычным прозаическим словоупотреблением» [Жирмунский, 1931, с. 361].

Выход из ситуации, предложенный Жирмунским, не был, однако, одобрен другими филологами, которые не согласны были отказаться от удобного и краткого обозначения поэтических определений, противопоставляя их определениям информативным и логическим.

Некоторые ученые понимали эпитет как любое художественное определение, например, Л.И. Тимофеев: «эпитет есть слово или предложение, примененное к существительному или его эквиваленту для того, чтобы подчеркнуть в изображаемом явлении какое-либо его отличительное свойство, индивидуальное или родовое» [Тимофеев, 1976, с. 42]. Его высказывание о том, что в каждом эпитете мы имеем дело с переносом значения, порождающем новое смысловое значение (то есть с характерной чертой тропа), одинаково равноценно и для поэтических, и для бытовых, и для научных текстов. То есть, Тимофееву не удалось выделить особые черты эпитета по сравнению с любым другим определением,

возможно, в силу того, что он не рассматривал поэтический язык как обособленный стиль.

В тех случаях, когда в художественной литературе все-таки выделяют поэтический язык как отдельное стилистическое явление, филологи используют чаще всего термин «эпитет» для обозначения любых типов поэтических определений. Чтоб проиллюстрировать это, возьмем для сравнения два определения. Первое – из «Краткой литературной энциклопедии» [КЛЭ, 1975, т.8]: ЭПИ́ТЕТ (от греч. ἐπίθετον, букв. — приложенное, прибавленное) — образное определение предмета (явления), выраженное преим. прилагательным; одно из существ. понятий стилистики и поэтики. Второе – понимание эпитета как «характеризующего определения» в «Словаре эпитетов» К.С. Горбачевича. При этом в качестве характерных свойств эпитета, отличающих его от определений, отмечают то, что эпитет «выделяет, усиливает типичный признак характеризуемого» [Горбачевич, 1979, с. 78], и то, что он «осуществляет ценностную квалификацию, всегда в той или иной мере неповторимо личную» [там же].

При рассмотренных выше вариантах понимания термина «эпитет» особенно важную роль играют различные типологии и классификации эпитетов, с помощью которых филологи описывают разновидности этого понятия. Взяв за основу своей типологии идеи А.Н. Веселовского и В.М. Жирмунского, А.П. Евгеньева предложила разделить эпитеты по их функциям в литературных текстах отдельных эпох. Она воспринимает поэтические средства выразительности как элементы использования языковых особенностей или закономерностей, которые стали систематическими. Эти особенности могут быть связаны со структурной стороной языка, как, например, уменьшительно-ласкательные суффиксы как особый поэтический прием в лирических песнях, или же инверсия, тавтология, синонимия, синтаксический параллелизм и т.д. «Использование отдельных явлений языка в качестве поэтических средств, акцентирование тех или иных из них с целью поэтической, художественной выразительности

различны в разные исторические эпохи. Грамматическое определение, выражающееся главным образом прилагательным, – одно из важнейших средств языка, при помощи которого характеризуется богатство и многообразие предметов внешнего мира и их признаков: средство, при помощи которого, с одной стороны, можно типизировать, обобщать, указывать идеальные общие признаки, а с другой – индивидуализировать, выделять тончайшие отличия, фиксировать временные признаки. И грамматическое определение с древнейшей поры было использовано как поэтическое средство, но поэтические функции определения изменялись в различные исторические эпохи, – не только потому, что они тесно связаны с поэтической системой той или иной эпохи, а также в результате исторического движения и развития грамматической категории в структуре языка» [Евгеньева, 1963, с. 300-301].

Евгеньева придерживается точки зрения о том, что роль прилагательного-определения в разные периоды развития литературы также различна. Так, в XIX веке основной функцией определения как художественного средства считалась стилистическая функция. Количество прилагательных в текстах этой эпохи возрастает, что можно объяснить стремлением передать изменения окружающего мира и отношение к нему. В литературе XIX века проявилось особое значение этого художественного средства, которое в эпоху Средневековья и классицизма рассматривалось как прозаизм. Таким образом, в художественной литературе стилистическая функция определения меняется с течением времени, и отсюда можно сделать вывод, что прежде всего изменение стилистической функции представляет собой историю эпитета [там же].

А.П. Евгеньева фактически различает классицистские, романтические, реалистические эпитеты, не давая им, однако, конкретных определений, а лишь описывая эти разновидности.

К.С. Горбачевич в «Словаре эпитетов» характеризует данный прием иначе, а именно выделяет в первую очередь частотность использования

эпитетов, а также степень узуальности. На основе данного признака Горбачевич строит свою классификацию, в рамках которой различаются три вида эпитетов: общеязыковые, народно-поэтические и редкие, к которым он относит авторские эпитеты. К самой объемной группе в этой классификации – к общеязыковым эпитетам – принадлежат те, которые выражены прилагательным со свободным или связанным значением, употребленным в прямом или переносном значении. Также к этой группе относятся как стилистически нейтральные, так и стилистически окрашенные эпитеты. Этот вид эпитетов обладает рядом характерных черт: относительная устойчивость связи между определяемым и определяющим, воспроизводимость, неоднократность употребления в литературных текстах.

К народно-поэтическим эпитетам относятся те, которые берут свое начало в устном народном творчестве, но со временем стали также употребимы в литературном языке. Главный признак этой группы: постоянство и ограниченность сочетаний определяемого и определяющего. К подобным эпитетам относятся, например, «серый волк», «синее небо», «горе горькое» и т.д. Характерные черты данного вида эпитетов – это употребление прилагательного в усеченной форме («чисто поле»), а также инверсия, часто применяемая в текстах такого рода («горе горькое», «чудо чудное»).

В основе индивидуально-авторских эпитетов лежат уникальные и чаще всего неповторимые ассоциации, такие эпитеты обычно не обладают высокой степенью воспроизводимости, а их употребление окказионально. В том случае, если эпитет действительно удачен, а писатель, применяющий такие эпитеты, обладает большим авторитетом в литературном мире, то возможен переход эпитета из группы авторских в группу общеязыковых. Это свидетельствует о том, что граница между общеязыковыми и авторскими эпитетами довольно условна.

Как уже становится понятно, в этой классификации эпитетом считается любое качественное прилагательное (и не только качественное), однако, тем

не менее, данная типология получила широкое распространение в современной филологии.

Помимо названных выше классификаций необходимо упомянуть также те, которые базируются на рассмотрении языковой стороны эпитета. Подобные типологии являются достаточно распространенными. В первую очередь, это частеречная классификация. Она делит все эпитеты на эпитеты-прилагательные, эпитеты-наречия, эпитеты-существительные и так далее, в зависимости от того, какой частью речи выражен эпитет.

Кроме того, существует типология эпитетов, основанная на структурном принципе, в рамках которой различают простые, сложные и составные эпитеты. Такой принцип разграничения берет свое начало еще в античный период. Согласно этой классификации, эпитеты, состоящие из одного простого прилагательного, являются простыми (например, «дремучий лес»), сложные эпитеты состоят из одного сложного прилагательного («угольно-черная борода»), а составные включают в себя целое словосочетание («Владимир Красно Солнышко»).

По способу номинации также выделяют нетропеические и тропеические эпитеты. К первым относят те эпитеты, которые реализуют только одно лексическое значение (например, «зеленый лес»), а ко вторым – те, которые реализуют два или более значений. Тропеические эпитеты подразделяются на метонимические и метафорические («золотой луч»). Метонимические эпитеты образуются с помощью приёма смещения (шум зеленого леса – зеленый шум), в связи с этим метонимический эпитет называется смещенным.

В словаре К.С. Горбачевича и Е.П. Хабло эпитеты также классифицированы по семантическому параметру. В рамках этой типологии выделяются цветовые эпитеты («лазурное небо»), оценочные («золотой век») и характеризующие, то есть дающие определенную характеристику предмету, явлению или персонажу.

1.3 Функции эпитета в художественном тексте

Роль эпитета в современной лингвопоэтике ещё не до конца установлена и до сих пор активно обсуждается филологами и литературоведами. Именно тот факт, что эпитет в художественном тексте (в нашем случае в стихотворениях Георга Тракля) является многофункциональным, является важным при определении специфики употребления эпитета, а также реализации его функций в рамках каждого отдельного произведения и художественного мира поэта в целом.

Эпитет принято рассматривать, в первую очередь, как атрибут, который дает определенную характеристику объекту, а также выражает свойства объекта, пропущенные через призму эмоционального видения мира [Глушкова, 2000, с. 27]. И.Р. Гальперин считает, что основной функцией эпитета как художественного приема является выявление индивидуально-оценочного отношения автора к объекту [Гальперин, 1958, с. 42].

А.П. Евгеньева придерживается точки зрения, что эпитет подчинен задаче художественного описания объекта [Евгеньева, 1948, с. 234]. С.А. Губанов утверждает, что эпитет притягивает к себе внимание читателя, создавая таким образом пространство произведения. Он выделяет две функции эпитета: предикативную и атрибутивную, отмечая, что обе функции дополняют друг друга и через это взаимодействие передают в полной мере индивидуальное авторское понимание действительности и отношение к ней [Губанов, 2009, с. 35].

Согласно мнению Блиновой и Красавского, базовыми функциями эпитетов являются художественно-эстетическая, экспрессивная, оценочная и конкретизирующая [Блинова, Красавский, 2015, с. 2]. Эпитеты обогащают эмоциональной точки зрения те описания и характеристики, которые присутствуют в тексте, расширяют привычные рамки лексем, вызывают у читателя ассоциативные связи, а также расставляют эмфатические акценты

при создании целостного художественного образа. Оценочные эпитеты, как и конкретизирующие, не только указывают на признаки объекта, но также придают ему дополнительные смыслы, создают индивидуальность и уникальность образа и играют большую роль при создании атмосферы всего произведения [Блинова, Красавский, 2015, с. 3].

Эмоционально-экспрессивная функция эпитетов в художественных текстах считается самой распространенной среди всех функций этого приема. Реализация данной функции напрямую связана с выражением настроения героя, его личного восприятия окружающего мира, а также с созданием особой эмоциональной атмосферы произведения. Эту функцию эпитетов выявил А.Н. Веселовский, который утверждает, что «личные настроения могут выразиться в эпитете, выводе из целого ряда уравнений, временная зависимость которых не всегда ясна, а ощущается нечто искомое, неуловимое, настраивающее на известный лад» [Веселовский, 1989, с. 60].

Наиболее важной и значимой функцией эпитета называют оценочную функцию. В процессе реализации этой функции выявляется личное отношение автора к описываемым им предметам или явлениям. Употребление эпитета в таком случае происходит чаще всего в синтаксической функции определения. Однако выявление личной позиции автора через эпитет не всегда происходит напрямую. В тех случаях, когда сталкиваются с метафорическим эпитетом, то есть определение выражено метафорой, интерпретировать оценочное отношение автора бывает достаточно сложно [Блинова, Красавский, 2015, с. 5].

Таким образом, можно утверждать, что эпитет обладает как формальными функциями (предикативной и атрибутивной), так и функциями семантическими (здесь на первый план выступают экспрессивно-стилистические особенности).

1.4 Толкование эпитета в современной немецкой филологии

В современной немецкой науке под эпитетом понимается, в первую очередь, эпитет украшающий, известный со времен античности. Однако Бернард Совински в своей работе «Deutsche Stilistik. Beobachtungen zur Sprachverwendung und Sprachgestaltung im Deutschen» («Стилистика немецкого языка. Наблюдения в области использования немецкого языка и словоупотребления») утверждает, что в современности действуют тенденции языковой экономии («Sprachökonomie»), вследствие чего «украшающий эпитет» в настоящее время несколько отошел в сторону [Sowinski, 1992, S. 222]. Затрагивая исторический путь эпитета, Совински отмечает, что в лирике эпохи барокко, в течениях натурализма и неоромантизма прием эпитета употреблялся довольно часто, экспрессионисты и современные писатели и поэты относятся к этому явлению неоднозначно. Кроме того, он упоминает в данном контексте важную для нас фигуру Георга Тракля, подчеркивая, что в случае с этим поэтом эпитеты выступают в качестве некоего шифра, символики, чаще всего это касается именно обозначений цвета. В этой ситуации становится очевидным качественно новый подход к эпитету как литературному приему [Sowinski, 1992, S.222-223]. Что касается прозы, то здесь, по мнению Совински, большую роль играет индивидуальный стиль автора, от выбора которого зависит и частотность употребления эпитетов.

В. Шнайдер в книге «Stilistische deutsche Grammatik» («Стилистическая грамматика немецкого языка») приводит следующую классификацию эпитетов, основанную на их функциональной направленности:

- 1) эпитеты, дающие безличную характеристику, чаще всего описания растений, животных и предметов, например, kalter Norden, großes Zimmer;

2) обозначение существенных, часто типичных качеств вплоть до устойчивых выражений: *die liebende Mutter, der kühne Held*;

3) эпитеты, дающие окрашенные характеристики, которые передают ситуативное впечатление и содержат оценку автора: *weiche Nebel, türmende Ferne, beschattete Bucht, reife Frucht* (из стихотворения Иоганна Вольфганга Гёте «*Auf dem See*»). Сюда относятся также метафорические эпитеты, которые объединяют в себе сразу две характеристики: *türmende Ferne* (Гёте), *bemoosete Vergangenheit* (J. Paul), *großblumige Gefühle* (Heine). Многие из подобных сочетаний впоследствии превратились в устойчивые: *scharfer Verstand, trübe Stimmung, aufgeblasener Geck*;

4) эпитет как средство передачи чувств и эмоций: *ein totes abschreckendes Ansehen* (Novalis), *empörte Wogen* (Eichendorf), *liebliche Kühle und träumerisches Quellengemurmel* (Heine). Сюда также относятся так называемые «одушевленные» эпитеты, например, *unter dem frischen, wehenden, lebensfrohen Abendhimmel* (J. Paul), *kein leerer, schmeichelnder Wahn* (Schiller). В. Шнайдер видит в этих «одушевленных» эпитетах в случае с конкретными объектами «первую степень мифологизации», а в случае с абстрактными понятиями – «слабую попытку аллегии»;

5) эпитеты, дающие оценку: *schändlichster Undank, würdiger Anlaß, herrliches Ideal* (Schiller);

6) нестандартные сочетания, часто в сочетании с другими средствами выразительности, например, *ein sehr redendes Stillschweigen* (J. Paul), *göttlichsten Schnupfen, mit seinem engen transzendental-grauen Leibrock* (Heine), *grauriechende Kälte* (Rilke). Сюда Шнайдер также относит те эпитеты, которые относятся не к существительному, а к изначальному субъекту или объекту общего контекста, со временем превратившиеся в устойчивые обиходные выражения: *eine gute Flasche* (*eine Flasche mit einem guten Trunk*), *meine alten Tage* (*die Tage meines*

Altens). Однако более сильное воздействие на читателя оказывают лишь те эпитеты такого типа, которые ещё не устоялись: Waisenkinder mit ihren blauen Röckchen und ihren lieben, unehelichen Gesichtchen (Heine, „Harzreise“); seine perläugige Klugheit und flinke Minierkunst (Th. Mann „Herr und Hund“); des Neffen mundoffene Begriffsstutzigkeit (Th. Mann „Joseph und seine Brüder“). Согласно данным из античной риторики в этом случае можно вести речь о явлении гипаллаги (энналагии): имя прилагательное семантически относится не к грамматически связанному с ним имени существительному, а к другому существительному, появляющемуся в контексте. Иногда подобные стилистические фигуры встречаются в прессе и разговорном языке, например, Die Einwohner bereiteten ihm einen begeisterten Empfang, вместо того, чтоб сказать Die begeisterten Einwohner bereiteten ihm einen Empfang;

7) и только в качестве последней группы эпитетов Шнайдер выделяет «украшающий» эпитет (epitheton ornans), который известен с эпохи античности. [Schneider, 1963, S. 141-145]

Эта типология наглядно показывает, насколько разными по своему назначению могут быть эпитеты и насколько много возможностей существует для их применения.

1.5 Проблема цветообозначений в лингвистике

Цветообозначения занимают значительное место в системе языка, особенно когда речь идет о художественных текстах. С помощью цвета в литературных произведениях передается чувственная информация, в первую очередь, конечно, зрительная. Е.В. Ковешникова обращает внимание на «эстетическую роль цвета в национальной фольклорной и поэтической традиции» [Ковешникова, 1982, с. 13], кроме того, нельзя не упомянуть связь между цветом и национальной картиной мира (например, цвет герба, флага).

С лингвистической точки зрения обозначения цвета можно разделить на следующие группы: основные (абсолютные) и оттеночные. К абсолютным цветообозначениям относятся хроматические (те, которые представляют какие-либо из семи цветов радужной палитры) и ахроматические (к ним относятся белый, черный и серый) [Брагина, 1997, с. 84]. Все остальные цветообозначения принято относить к группе оттеночных.

И.В. Макеенко в своей работе «Семантика цвета в разноструктурных языках (универсальное и национальное)» выделяет следующие группы наименований цвета с аналитической точки зрения:

- 1) цветовые обозначения вторичной номинации (молочный, персиковый);
- 2) наименования с невыраженной этимологией (бурый, алый);
- 3) прилагательные с ограниченной сочетаемостью (гнедой, карий, русый);
- 4) наименования, заимствованные из других языков (индиго);
- 5) цветообозначения, связанные с терминологией (кармин, ультрамарин);
- 6) неологизмы и архаизмы;
- 7) окказионализмы.

В свою очередь, оттеночные цветообозначения Макеенко подразделяет на сложные (образованные с помощью уточнений светло-, темно-, нежно-, ярко-) и двусоставные (обозначают промежуточные или смешанные оттенки, например, сине-зеленый, красно-коричневый) [Макеенко, 1999, с. 8].

Э. Рош в своих исследованиях в области цветоименований вводит понятие прототипа. Прототипом в данном аспекте является представитель некой категории, максимально полно воплощающий типичные для этой категории характеристики. При таком подходе все обозначения цветов можно характеризовать по степени соотнесенности с прототипом. К примеру, такие оттенки как «изумрудный», «салатовый», «болотный» можно соотнести с прототипом «зеленый». Категория трактуется как область, имеющая центр и периферию, и в соответствии с этим можно выделить более прототипические и менее прототипические члены этой категории.

Десять основных цветов выделяет В.И. Иваровская. Эти цвета: белый, зеленый, синий, красный, желтый, коричневый, черный, серый, оранжевый, фиолетовый. Эта типология основана на полевом принципе, поскольку все названные цвета имеют свойство входить в состав цветковых полей [Иваровская, 1998, с. 104-109].

Р.М. Фрумкина подходит к вопросу о количестве основных цветов несколько иначе и утверждает, что у носителей русского языка картина мира включает в себя семь цветов, которые представлены в радужном спектре. К ним добавляются также розовый, коричневый и ахроматические цвета. Кроме того, Фрумкина называет 32 базовых цветовых лексемы, к которым относятся такие цветообозначения как малиновый, персиковый, бордовый, вишневый, алый и т.д. [Фрумкина, 2001, с. 134]

Функционирующие в языке цветообозначения можно также рассмотреть как систему, и именно этот подход реализует в своих работах Е.А. Косых, рассматривающая цветовые прилагательные и сочетания. Исследовательница разделяет все номинативные единицы на:

- 1) моноксемные;
- 2) сложные прилагательные, имеющие два или три корня, которые называют равноправные цвета и оттенки, а также цвета с указанием степени их интенсивности;
- 3) сложные цветоименования, имеющие структуру «существительное «цвет» + имя существительное в именительном падеже», например, «цвета хаки»;
- 4) сложные цветоименования, имеющие структуру «существительное «цвет» + имя прилагательное + имя существительное в именительном или родительном падеже», например, «цвет чайной розы», «цвет мокрого асфальта».

В.Н. Рябова в своей работе, посвященной исследованиям пейзажной единицы в творчестве А.П. Чехова, выделяет следующие лексико-семантические группы:

- 1) обозначения ахроматических цветов (белый, серый);
- 2) обозначения различий между двумя близкими тонами (светло-зеленый, темно-красный);
- 3) обозначения цветов, связанные с цветом природных материалов (золотой, серебряный, изумрудный);
- 4) обозначения цветов, связанные с оттенками растений (сиреневый, горчичный, салатный);
- 5) обозначения цветов, связанные с цветом съестных продуктов (кремовый, кофейный);
- 6) обозначения цветов, реализованные с помощью описательного приема (синий с фиолетовым отливом, желтый с примесью зеленого) [Рябова, 2002, с. 15].

Таким образом, становится понятно, что единого мнения по поводу классификации цветообозначений в лингвистических кругах не сформировалось. Одни исследователи берут в основу своей типологии

лексико-семантический принцип, другие рассматривают цветовые обозначения с точки зрения системного подхода.

1.6 Символика цвета в художественных текстах

Рассуждение о символике цветообозначений, экспрессивной и оценочной роли цветового эпитета неразрывно связано с вопросом о том, каким образом наименование цвета рождает дополнительные смыслы в процессе создания художественного образа. Несомненно одним из важнейших способов приращения новых смыслов является полисемия – создание дополнительных смыслов путем переноса значения, метафоризация [Брагина, 1997, с. 89]. Степанов Ю.С. отмечает, что переносные метафорические значения цветовых эпитетов рождаются «в результате непрямой номинации, имеют большую зависимость от контекста, обычно осложнены стилистическими или экспрессивно-оценочными моментами» [Степанов, 1998, с. 52].

А.А. Брагина в своей работе «Цветовые определения и формирование новых значений слов и словосочетаний» выделяет два основных пути формирования полисемии у цветовых прилагательных. Первый путь заключается в приращении к прямому цветовому смыслу эпитета переносной эмоциональной коннотации, которая, однако, связана именно с восприятием цвета. В этом случае речь идет как раз-таки о символике цветовых обозначений. Например, в случае с цветовым эпитетом «черные деревья» функционирует его прямое значение, а в случае с эпитетом «черный день» – переносное, поскольку задевается эмоциональный аспект, подразумеваются мысли, чувства человека в этот день. Второй путь реализуется, когда прямое значение слова, не называющее цвет, дает переносное цветовое значение. И в этом случае цветоименование связано с психоэмоциональной точки зрения с тем предметом, который изначально дал название цвету: сиреневый куст – сиреневое платье, восковая свеча – восковая бледность [Брагина, 1997, с. 73-105].

Цветообозначения, функционирующие в художественных текстах, напрямую связаны также с категорией культуры, «фиксирующей уникальную информацию о колорите окружающей природы, своеобразии исторического пути народа, взаимодействии различных этнических традиций, особенностях художественного видения мира» [Жаркынбекова, 1999, с. 109].

2. ЦВЕТОВОЙ ЭПИТЕТ В ЛИРИКЕ ТРАКЛЯ

2.1 Творчество Георга Тракля

Георг Тракль родился 3 февраля 1887 года в Зальцбурге. Его отец, Теобальд Тракль, был почтенным торговцем скобяными изделиями. Мать Георга тщательно следила за их музыкальными занятиями, поскольку сама страстно любила музыку. Все её дети учились играть на фортепиано. Детьми в основном занималась гувернантка Мари Боринг, которая обучала их французскому языку и католическим молитвам. Георг уже в раннем возрасте увлекся поэзией Рембо, Бодлера и Верлена, а в гимназии знал её наизусть. Первым этапом на творческом пути Тракля было именно подражание французским поэтам.

В 1897 году Тракль поступил в государственную гимназию в Зальцбурге, но не закончил её из-за плохой успеваемости. В период обучения в гимназии Тракль являлся участником поэтического кружка «Аполлон», позднее получившего название «Минерва». В сентябре 1905 года его приняли учеником аптекаря в аптеку с названием «У белого ангела». Здесь он впервые пробует наркотические вещества. Многие биографы связывают этот факт с подражанием любимым поэтам – Бодлеру и Рембо.

В 1906 году в Зальцбурге были поставлены пьесы Тракля – «День поминовения» и «Фата моргана». К сожалению, тексты этих пьес были утрачены [Белобратов, 1996, с. 5].

Тракль работал в аптеке три года, и после этого поступил в Венский университет осенью 1908 года, где изучал фармакологию. Поэзия становится главным объектом интересов Тракля. В Венском университете в то время учился Эрхард Бушбек, друг детства Георга. Бушбек был твердо убежден в одаренности своего друга и пытался напечатать его стихи и вовлечь Тракля в литературные круги.

В 1909 году Георг создает из своих стихов первый неопубликованный сборник. Некоторые произведения, вошедшие в эту книгу, можно найти в австрийских журналах того времени.

В 1910 году Тракль, закончив обучение, возвращается в Зальцбург и поступает на одногодичную добровольную службу в армию. С апреля 1912 года он работает военным провизором в аптеке гарнизонного госпиталя в Инсбруке, и в это время посылает свои стихотворения в журнал «Бреннер», который издавал Людвиг фон Фикер. Стихотворение «Теплый ветер в предместье» (1 мая 1912) публикуют в этом журнале, и впоследствии Тракль становится постоянным автором издания.

В 1912 году Тракля принимают в Министерство общественных работ в Вене младшим чиновником, но Георг оставляет эту должность на следующий день. В этот период он работает над своим пятичастным произведением «Гелиан». В 1913 году его снова принимают на службу в Министерство, но Тракль снова уходит с этого места, на этот раз по причине болезни. Эти безуспешные попытки обрести работу всё больше убеждают Тракля в том, что поэтическое творчество – его главный труд и призвание.

В середине июля 1913 года вышел в свет первый поэтический сборник Тракля «Стихотворения». Книга вышла в Лейпциге, в серии «Судный день» издательства «Курт Вольфф». 10 декабря 1913 года произошло первое и единственное публичное чтение стихотворений Тракля.

Здоровье Георга постепенно ухудшалось под воздействием наркотиков и алкоголя. В июле 1914 года все материальные проблемы Тракля решились: он получил стипендию для бедствующих писателей и художников, но не успел ей воспользоваться: надвигались события, всколыхнувшие жизнь Европы.

Тракля призвали в армию сразу после объявления войны. 8 и 11 сентября он участвовал в сражении под Гродеком, а затем в течение двух дней оказывал медицинскую помощь раненым при практически полном отсутствии необходимых медикаментов. 8 октября он был направлен в

Краков для психиатрического освидетельствования после пережитого нервного срыва.

Биографы до сих пор не пришли к единому мнению по поводу причины смерти Тракля. Известно, что он умер 3 или 4 ноября 1914 года, но обстоятельства неизвестны. В истории болезни причина указана как «суицид вследствие интоксикации кокаином», но существуют также аргументы против этой версии [Белобратов, 1996, с. 6].

Если говорить о цветовых эпитетах в творчестве Тракля, то можно привести следующую статистику. По подсчетам И. Мальцевой в творчестве Тракля присутствует 1331 цветовая метафора. При этом наиболее часто встречается schwarz (черный) – 191 раз, на втором месте blau (синий/голубой) – 189, далее golden (золотой/золотистый) – 114, weiß (белый) – 105, purpurn (пурпурный) – 89, rot (красный) – 88, braun (коричневый) – 88, silbern (серебряный/серебристый) – 81, grün (зеленый) – 62, rosig (розовый) – 37, grau (серый) – 35, gelb (желтый) – 31. Кроме того, в творчестве Тракля используются цветовые характеристики, обозначающие сниженную интенсивность цвета, например, bläulich (голубоватый), rotlich (красноватый) – 61 случай, а также субстантивированные прилагательные, например, das Blau (синее) или das Rot (красное) – 194 случая [Мальцева, 2008, с. 6].

2.2 Периодизация творчества Тракля

Периодизация творчества Тракля – один из спорных вопросов для исследователей. В. Метлагль утверждает, что уместно выделять четыре этапа в творческом пути поэта [Метлагль, 1996, с. 7]. О. Бараш, напротив, считает подобный подход чересчур схематичным, а также противоречащим главной отличительной черте лирики Тракля – единству. Исследователь утверждает, что его творчество «представляет собой как бы развитие одного поэтического сюжета, его образность не меняется от стихотворения к стихотворению, а, скорее, развивается и поворачивается разными сторонами».

Несомненно, единство поэтики Тракля является одной из характерных черт его творчества, но, тем не менее, стоит рассмотреть временное деление творческого развития Тракля, чтоб иметь представление о каждом из его этапов.

Стихотворения раннего периода, к которым относится неопубликованный сборник 1909 года, характеризуются традиционной версификацией, строфикой, рифмовкой, а также в них легко узнаются примеры для подражания: Райнер Мария Рильке, Стефан Георге, Гуго фон Гофмансталь, Фридрих Гельдерлин, Фридрих Ницше, Шарль Бодлер, Артюр Рембо. К этому этапу также причисляются драматические произведения Тракля: «День поминовения» (1905), «Фата моргана» (1906), «Смерть Дон Жуана» (1906-1908), «Синяя борода. Пьеса для кукольного театра» (1910). Прозаические труды, датируемые 1906 годом, также принято относить к данной фазе: «Волшебная страна», «Варрава», «Мария Магдалина», «Забвение».

Следующий период очерчен годами с 1909 по 1912, и здесь можно констатировать тенденции композиционного плана: стихотворения включают в себя четверостишия с опоясывающими рифмами. Также ощущается, что Тракль осознанно контролирует технику стихосложения, например, можно

заметить упомянутую Траклем в одном из писем «образную манеру: в четырех отдельных стихах каждой строфы объединять четыре отдельных фрагмента образа в единое цельное впечатление» [Метлагль, 1996, с. 8]. На этом принципе базируются произведения «Музыка в Мирабелле» и «Маленький концерт».

Осень 1912 года дает начало третьему отрезку, который заканчивается в конце 1913 – начале 1914. Стихотворения, написанные в этот период, созданы в технике верлибра. Кроме строфической структуры в них можно увидеть новаторские мелодико-ритмические композиционные фигуры. Семантика образов Тракля объединяет в себе как постижимые картины, так и полностью алогичные сочетания, в которых особенно ярко выражается музыкальность структуры. Примерами тому могут служить стихотворения «В пути», «Гибель», «Элис», «Гелиан» [Метлагль, 1996, с 8].

Поздний этап творчества поэта обозначен периодом с декабря 1913 года до его смерти и начинается со стихотворений «Молчаливым», «Песнь о стране Запада» и «Запад», а заканчивается «Жалобой» и «Гродеком». Сюда же относится лирическая проза, например, «Превращение зла», «Сон и помрачение», «Откровение и гибель». Если в предыдущих периодах была заметна «горизонтальность» разворачивающейся структуры стихотворений, для которой характерно мягкое музыкальное звучание, то в этой фазе эта тенденция сменяется на более «вертикальный» подход к созданию произведений. Подтверждением сказанному служат многочисленные возгласы в текстах, накладывающих существенный отпечаток на общий тон творчества [Метлагль, 1996, с. 5-12].

3. ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ

3.1 Сохранение эпитета

В процессе перевода стихотворений на русский язык цветовые обозначения сохраняются в 80 случаях из рассмотренных 200 примеров, то есть в процентном соотношении это составляет 40%. Чаще всего в тексте перевода сохраняются без изменений абсолютные цвета (хроматические и ахроматические), такие как *weiß* (белый), *schwarz* (черный), *rot* (красный), *blau* (голубой, синий) и другие.

Например, в тексте *De Profundis* (*De Profundis*), переведенном С. Аверинцевым, *ein schwarzer Regen* передается как «черный дождь». Ситуацию с тем же цветовым наименованием можно увидеть в стихотворении *Trompeten* (Трубы), представленном в переводе А. Прокопьева. В нем присутствует эпитет *von einer schwarzen Mauer* – «перед черною стеною». В стихотворении *Winterdämmerung* (Зимние сумерки) переведенном И. Большевым, уже в первой строчке встречается цветовой эпитет *schwarze Himmel von Metall*, который переводчик интерпретирует как «неба черного металл». Это как раз тот случай, когда метафора, приведенная в исходном тексте, остается в тексте перевода без искажений. Аналогичная ситуация представлена в стихотворении *Musik in Mirabell* (Музыка в Мирабелле), в котором эпитет *ein weißer Fremdling* в переводе О. Бараш звучит как «пришелец белый», то есть в прямом значении.

Однако если с переводом таких эпитетов как *schwarz* или *weiß* ситуация выглядит весьма однозначной, то с другими цветовыми обозначениями возникают более разнообразные случаи.

Здесь необходимо упомянуть о таком явлении как языковая асимметрия, которое заключается в расхождении между означаемым объектом и означающим его понятием. Например, немецкое прилагательное *blau* невозможно перевести однозначно, поскольку оно обозначает два цвета:

голубой и синий. Слово с подобной семантикой в русском языке отсутствует, поэтому когда переводчик сталкивается с этим прилагательным в тексте, то перед ним возникают разные возможности выбора соответствия в русском языке. Кроме того, цветовые эпитеты неразрывно связаны с традициями культуры того или иного народа, что отражается в языке, литературе, фольклоре, обычаях. Так, например, немецкое прилагательное *blau* в сознании носителя языка вызывает картину, связанную с цветком романтической культуры (образ, созданный Новалисом в произведении «Генрих фон Офтердинген»), русское цветовое обозначение «бурый» связано с образом «бурого медведя», «багряный» сразу же ассоциируется в сознании русского человека с осенней порой и листьями на деревьях. Но есть и совпадения в языковом восприятии цвета у разных культур: например, черный цвет и в русской, и в немецкой культуре связан с трауром [Базыма, 2005, с. 54].

Также в стихотворении *Seele des Lebens* (Душа бытия) переведенном А. Прокопьевым, встречается цветовой эпитет *der blaue Fluß*, который в русском варианте выглядит как «голубая речка». Однако в другом стихотворении этот же переводчик прибегает к другому варианту перевода того же самого прилагательного *blau*: а именно в произведении *Verklärter Herbst* (Просветленная осень). В нем встречается цветовой эпитет *den blauen Fluß hinunter*, и А. Прокопьев переводит это словосочетание как «под синее качанье», подразумевая под «качаньем» поток реки. В произведении *An den Knaben Elis* (Отроку Элису) С. Аверинцев переводит строчку *Deine Lippen trinken die Kühle des blauen Felsenquells* как «Твои губы испили прохладу голубых родниковых струй», то есть выбор пал на соответствие с русским прилагательным «голубой». В том же стихотворении Аверинцев переводит субстантивированное прилагательное *Blau* существительным «синева»: *Und du regst die Arme schöner im Blau* – «и дрогнул милый очерк руки в синеве». Показательный пример эпитета, включающего это цветовое прилагательное, встречается в стихотворении *Die schöne Stadt* (Красивый городок),

переведенном И. Большевым. Строчку *Tief in Blau und Gold versponnen* И. Большев переводит как «золотом лазурь струится», сохраняя при этом оба цветообозначения и даже не прибегая к частеречной замене. Стоит обратить внимание, что в данном случае субстантивированное прилагательное *Blau* передано существительным «лазурь». В стихотворении *Geistliches Lied* (Духовная песнь) эпитет *Blauer Odem* О. Бараш переводит как «ярко-синий небосвод», хотя *Odem* переводится как «дыхание, дуновение». Однако с точки зрения цветовой составляющей, эпитет *blauer* сохранен, но с небольшим изменением в виде уточнения «ярко-», вызванным, вероятно, особенностями рифмовки.

Примеры вариативности перевода одного и того же цветового эпитета наблюдаются в случаях и с другими цветами. В 22 случаях из числа рассмотренных примеров переводчики используют прием конкретизации, то есть переводят исходное цветоименование словом с более узким значением или более узкой сочетаемостью. Например, в уже упомянутом стихотворении *Musik in Mirabell* (Музыка в Мирабелле), которое переведено О. Бараш, есть строчка *Das Laub fällt rot vom alten Baum*. В русском варианте она звучит как «кружит багряный лист осенний», то есть прилагательное *rot*, которое обозначает красный цвет, конкретизируется до значения «багряный». Этот выбор в данном случае оправдан сочетаемостью прилагательного «багряный» в русском языке, которое часто применимо к листве деревьев. В немецком языке, однако, прямого соответствия русскому слову «багряный» нет. Похожая ситуация наблюдается в стихотворении *Zu Abend mein Herz* (По вечерам мое сердце), в котором присутствует эпитет *der rote Ahorn*, и в переводе В. Вебера он выглядит как «клен багряный».

Во второй строчке стихотворения *Winterdämmerung* (Зимние сумерки) в переводе И. Большева также встречается цветообозначение *rot*, но здесь оно передано в русскоязычном тексте прямым соответствием: *Kreuz in roten Stürmen wehen Abends hungertolle Krähen* – «Криком красный мрак пронзая, воронья густая стая». Цветообозначение *rot* передано в тексте перевода

своим словарным значением «красный», однако, можно отметить, что в поэтическом образе, задуманном автором, произошли искажения. Слова Kreuz, wehen, rote Stürmen уже рисуют картину, как вороны хаотично летают в красном зареве непогоды. «Красный мрак» не дает впечатления бури и урагана, что подразумевается под словом Sturm. Отсюда можно сделать вывод, что даже дословная передача представленного в оригинале цветоименования не может гарантировать полного соответствия художественному образу, важны также другие составляющие цветового эпитета, такие как, например, определяемое слово (в данном случае Stürmen).

В стихотворении *Verwandlung* (Превращение) содержится эпитет *in roter Buchen*, который О. Бараш переводит «под сенью алых буков», то есть в этом случае переводчик выбирает соответствие «алый». Такой же перевод прилагательного rot предлагает в своем варианте стихотворения *Kleines Konzert* (Маленький концерт) И. Большев. Текст начинается сразу с цветового обозначения: *Ein Rot, das traumhaft dich erschüttert*. В русском варианте эта строчка выглядит как «цвет алый – головокруженья». Субстантивированное прилагательное *ein Rot* Большев передает с помощью добавления в текст перевода существительного «цвет».

Перевод цветового прилагательного *braun* также представляется интересным, поскольку передача его прямым значением «коричневый» встречается редко. Например, в стихотворении *Die Raben* (Вороны) в переводе О. Бараш: *die braune Stille* – «покой коричневый». Но чаще всего в ситуации с переводом прилагательного *braun* наблюдается прием конкретизации, как, например, в стихотворении *Rondel* (Рондель). Строчку *Aus den braun erhellten Kirchen* И. Калугин переводит как «с бурых стен старинной церкви», при этом цветообозначение сохраняется, но смысл все же подвергается искажению: *erhellt* переводится как «освещенный», «озаренный», то есть речь идет о тусклом освещении церковью. В стихотворении *Winkel am Wald* (Глухой уголок в лесу) также содержится цветоименование *braun*, которое в переводе А. Прокопьева передается

прилагательным «бурый»: *Braune Kastanien* – «бурые каштаны». Произведение *Verwandlung* (Превращение) в переводе О. Бараш также содержит подобный пример: *Braune Reben* превращаются в варианте переводчика в «бурые лозы». Несмотря на то, что прямое значение прилагательного *braun* – коричневый, переводчики, исходя из особенностей конкретного произведения, его ритма, рифмовки и образности, в случае с этим прилагательным чаще всего не прибегают к переводу посредством прямого словарного значения, выбирая более узкие по смыслу варианты. И перевод прилагательным «бурый» – не единственный вариант. Так, в стихотворении *In den Nachmittag geflüstert* (Предвечерний шепот) ярко выражен прием конкретизации: в строчке *brauner Mädchen rauhe Lieder*, встречается цветное обозначение *braun*, и И. Болычев переводит это словосочетание как «песни девок загорелых». То есть, прилагательное *braun* в русскоязычном варианте превращается в прилагательное «загорелые».

Прилагательное *golden* и образованные от него существительные переводятся в большинстве случаев прилагательным «золотой» или существительным «золото»: например, в стихотворении *Rondel* (Рондель) есть строчка *Verflossen ist das Gold der Tage* – И. Калугин переводит ее как «пожухло золото дневное». В тексте *Verklärter Herbst* (Просветленная осень) эпитет *mit goldnem Wein* также отражен в переводе: «и золотые бродят соки». Стихотворение *In einem verlassenem Zimmer* (В покинутой комнате), переведенное А. Прокопьевым, также содержит цветоименование *golden*. *Das goldne Wandland* в русском варианте звучит как «золотая страна». В стихотворении *Heiterer Frühling* (Жаркая весна) в переводе И. Болычева есть строчка *Noch trägt die Flut des Himmels goldene Last*, которая в русском варианте выглядит как «река в небесном золотом огне». Ситуация с переводом существительного *Last* неоднозначна, поскольку оно переводится как «ноша», «груз», «тяжесть», но в любом случае цветовая составляющая образа передана в русскоязычном варианте.

Также присутствуют случаи сохранения цветового эпитета в русском тексте при переводе составных прилагательных. Пример подобного явления можно увидеть в стихотворении *Vorstadt im Föhn* (Теплый ветер в предместье). Эпитет *rosenfarbene Moscheen*, состоящий из двух частей – *rosa* (розовый) и *Farbe* (цвет), переведен И. Большевым как «розовых мечетей купола», то есть цветоименование сохранено.

Отдельно стоит выделить окказионализмы, встречающиеся в поэтических текстах Тракля, которые остаются в русскоязычном варианте без искажений цветовых характеристик. Уже упомянутое стихотворение *Verwandlung* (Превращение) содержит пример окказионализма – *rotversengt*, состоящий из прилагательного *rot* и причастия *versengt*. Глагол *versengen* в немецком языке означает «обжечь, опалить», то есть слово *rotversengt* в дословном переводе на русский язык звучало бы как «опаленный красным». О. Бараш в своем переводе передает эту особенность: «осенним пурпуром сады опалены», сохраняя при этом и цветовую составляющую с помощью приема конкретизации и частеречной замены (прилагательное *rot* передано с помощью существительного «пурпур»), и глагол «опалить». Однако, решение, сохраняющее и цветовую составляющую окказионализма, и его сопутствующие смыслы возникает не всегда. Пример другого окказионализма встречается в тексте *Dämmerung* (Сумерки) в переводе Е. Баевской. Эпитет *auf schwarz-gekreuzten Pfaden*, состоящий из прилагательного *schwarz* и причастия *gekreuzt*, переведен «на черных тропах», то есть в русском варианте сохранен цветовой элемент этого словосочетания, однако опущена одна из частей окказионализма, а именно причастие *gekreuzt*, которая на русский язык может быть переведена как «скрещенные», «перекрестные». Но, несмотря на сохраненную в переводе цветовую составляющую образа, происходит потеря самого явления окказионализма, то есть теряется попытка автора создать в произведении свой язык.

Одной из переводческих трансформаций при работе с цветовыми эпитетами является замена части речи. Из 200 рассмотренных примеров этот пример был использован в 20 случаях, то есть в 10% ситуаций.

В рамках использования этого приема можно выделить наиболее часто встречающиеся тенденции. Одной из таких тенденций является замена прилагательного или наречия, выражающего цветовую характеристику, на глагольную форму. Пример подобной трансформации можно увидеть в стихотворении *Musik in Mirabell* (Музыка в Мирабелле), которое переведено О. Бараш. Цветонаименование встречается в строчке *Die Wolken stehn im klaren Blau, die weißen, zarten*. В переводе этот фрагмент звучит как «Белеют тучи в небе ярком», и в данном случае из двух цветовых эпитетов на русский язык передан только один, а именно *weißen*, причем с помощью приема частеречной замены: прилагательное передается на русский язык с помощью глагола «белеют». Похожая ситуация наблюдается в стихотворении *Kleines Konzert* (Маленький концерт), переведенном И. Большевым. Строчка *In Mittag strömen gelbe Felder* передается как «желтеют нивы в зыбком зное». Прилагательное *gelbe* в этом случае переведено на русский язык глаголом «желтеют». Искажения не происходит, и цветовая составляющая учтена в русскоязычном тексте. В переводе стихотворения *Frauensegen* (Благословение жене), выполненном О. Бараш, наблюдается частеречная замена с цветовым обозначением *rot*: строчка *Rot die Blätter niederfließen* переведена как «лист алеет безмятежно», то есть наречие *rot* передано на русский язык глаголом «алеет».

Несмотря на то, что в перечисленных выше ситуациях с заменой прилагательного или наречия на глагольную форму, не происходит искажения, а также сохраняется цветовая составляющая стихотворения, некоторое смещение смысла, тем не менее, наблюдается. Цветовые глаголы в силу своей частеречной принадлежности несут в себе значение действия, которое в оригинале отсутствует. Иными словами, между образами, созданными в словах «алый лист» и «лист алеет», есть смысловое отличие.

К случаям с заменой наречия или прилагательного глагольной формой также можно отнести частный случай, когда замена происходит на деепричастие. Пример этого присутствует в переводе стихотворения *Die junge Magd* (Юная батрачка), выполненного В. Топоровым. Переводчик использует частеречную замену в переводе строчки *Und sie liegt ganz weiß im Dunkel* Топоров переводит как «и лежит, во тьме белея», при этом переводчик отражает в русскоязычном варианте белеющий контур девушки, лежащей в темноте, но прилагательное *weiß* в русском переводе заменяется на деепричастие «белея».

Кроме того, нередко осуществляется замена прилагательного или наречия, обозначающего цвет, на существительное. В стихотворении *Melancholie des Abends* (Меланхолия вечера) цветоименование появляется во второй строфе: *und silbern glänzt aus Laubgewinden*, и А. Прокопьев передает эту строчку на русский язык как «серебро – сквозь ветки». Вновь присутствует частеречная замена, из наречия *silbern* получается существительное «серебро». Глагол *glänzen* при этом опускается, но с точки зрения сохранения цветовой составляющей перевод можно считать адекватным.

Произведение *Melancholie* (Меланхолия) начинается с цветового эпитета *bläuliche Schatten*, что в русскоязычном тексте в переводе А. Прокопьева звучит как «Тень или синь?». Переводчик меняет синтаксическую роль предложения, превращая номинативное предложение в вопросительное. Кроме того, прилагательное *bläuliche* передано на русский язык с помощью существительного «синь», что представляет собой прием частеречной замены. Однако немецкое слово имеет и другое значение: слабый оттенок цвета. В существительном «синь» этот смысл не отражен.

Пример частеречной замены при переводе цветового эпитета также присутствует в тексте *Der Spaziergang* (Прогулка). Повторяющаяся строчка *In Goldnem schwebt ein Duft von Thymian* переведена Е. Баевской как «тимьян в воздушном золоте разит». Субстантивированное прилагательное *Goldnem*

передано существительным «золото». Также в этом стихотворении в переводе строчки *Nach Früchten tastet silbern deine Hand* наблюдается замена наречия на прилагательное, и строчка в переводе звучит так: «Серебряной рукой срываешь плод».

В стихотворении *An den Knaben Elis* (Отроку Элису) встречается ситуация частеречной замены, когда прилагательное заменяется в переводе на причастие: словосочетание *Im schwarzen Wald* С. Аверинцев интерпретирует как «в чернеющей роще», то есть прилагательное *schwarz* передано причастием «чернеющий». Цветовая характеристика при этом сохраняется, но также добавляются оттенки к смыслу.

Перечисленные примеры различных случаев, встречающихся при переводе цветовых обозначений в поэтических текстах Тракля, показывают, что переводчик может выбирать различные варианты русскоязычных соответствий для одного и того же немецкоязычного цветообозначения, исходя из особенностей ритма, рифмовки, образности стихотворения, а также собственного языкового чутья.

Для того чтобы проследить, как вышеперечисленные приемы и трансформации функционируют в переводе цельного поэтического текста, рассмотрим стихотворение Тракля *An den Knaben Elis* (Отроку Элису) и сравним переводы произведения на русский язык, которые выполнены различными переводчиками. Полный текст оригинала представлен в Приложении 1.

Цветовая палитра произведения состоит из четырех цветов, и основной из них – *schwarz* (черный), он встречается в тексте три раза. Поэт использует дважды цветообозначение *blau* (голубой, синий), а также по одному разу цветоименования *purpur* (пурпурный) и *Gold* (золото). Рассмотрим, какими способами разные переводчики передают эти цветовые обозначения на русский язык.

Первый цветовой эпитет в этом стихотворении – *im schwarzen Wald* (в черном лесу), и, несмотря на простоту образа и небольшой выбор вариантов,

переводчики избирают разные пути передачи эпитета на русский язык. В варианте В. Летучего, Эриха фон Крауха это словосочетание звучит как «в черном лесу», В. Вебер выбирает перевод «из черного леса», однако перевод прилагательного schwarz остается таким же, как и у первых двух переводчиков. С. Аверинцев идет по иному пути: его перевод выглядит как «в чернеющей роще», то есть, сохраняя цветовую составляющую текста, Аверинцев пользуется приемом частеречной замены, и меняет прилагательное schwarz на причастие «чернеющий».

Следующий цветовой эпитет, встречающийся в рассматриваемом стихотворении, это *die Kühle des blauen Felsenquells*. Фон Краух, Вебер и Аверинцев выбирают для перевода цветового эпитета blauen прилагательное «голубой», и только Летучий использует прилагательное «синий». В этом случае наблюдается ситуация языковой асимметрии, о которой было сказано ранее в этом параграфе.

Эпитет *voll purpurner Trauben* включает в себя прилагательное purpurn, которое большинство переводчиков (а именно Вебер, фон Краух и Летучий) переводят как «пурпурный», а Аверинцев останавливается на варианте «пурпуровый». В толковом словаре Ушакова напротив слова «пурпуровый» стоит пометка «книжн., поэт.». Учитывая применение слова в поэтическом тексте, можно считать подобный перевод оправданным. Однако если обратить внимание на то, что в немецком языке прилагательное purpurn не имеет такой коннотации, а является вполне употребимым в повседневной жизни словом, то возникают сомнения, насколько данный вариант перевода адекватен с точки зрения стилистики.

Строчка *Und du regst die Arme schöner im Blau* содержит субстантивированное прилагательное Blau, которое также представляет собой цветовую характеристику. Учитывая морфологическую принадлежность этого слова, переводчики выбирают варианты русскоязычных существительных. Вебер, Летучий и Аверинцев используют в своих переводах варианте «в синеве», а фон Краух выбирает вариант «синь

тучи». Как в первом, так и во втором случае искажения по смыслу не происходит, цвет сохраняется в русскоязычном тексте, и выбор разных существительных для перевода одного слова, скорее всего, обусловлен языковой интуицией каждого отдельного переводчика.

Следующая строка, содержащая цветное обозначение, звучит так: *Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen*. В варианте Вебера русский перевод выглядит как «Наше молчание зияет пещерою черной», Летучий и фон Краух полностью совпадают в своем переводе этой строки: «Черная пещера – наше молчание», а в варианте Аверинцева цветное обозначение опускается: «Наше молчание, словно сумрак пещеры». Метафора «сумрак пещеры» имплицитно включает в себя образ темноты, и, как следствие, черного цвета, однако цветовой эпитет в русскоязычном переводе не отражен, хотя очень важен. Очевидна параллель между черным лесом в начале стихотворения и черной пещерой, о которой идет речь в этой строке. Следующий эпитет также перекликается с этими двумя: *schwarzer Tau* переведен в трех случаях одинаково, только Аверинцев выбирает форму множественного числа для существительного: «черные росы», остальные переводчики останавливаются на варианте «черная роса».

Последнее для этого текста цветное обозначение представлено в строчке *Das letzte Gold verfallener Sterne*, и здесь в переводе эпитета *Das letzte Gold* все четыре переводчика сходятся в варианте «последнее золото».

Стоит отметить, что при переводе этого текста максимально сохраняется цветовая составляющая стихотворения (из всех рассмотренных выше случаев только в одном был опущен цветовой эпитет), и удобную возможность для этого предоставляет строение стихотворения. Оно написано в форме верлибра со свободной ритмической структурой, а также лишено рифмы, что позволяет переводчикам сконцентрироваться на передаче максимального количества информации, не останавливаясь на поиске рифмы.

В качестве второго примера рассмотрим стихотворение *Unterwegs* (По пути) и два его перевода – авторства фон Крауха и Н. Болдырева. Текст оригинала дан в Приложении 1. Цветовая палитра данного текста состоит из следующих цветов: дважды употребляется эпитет *rot*, также два раза – *schwarz*, два раза *blau* и один раз *bläulich*, по одному разу эпитеты *golden* и *purpurn*.

Во фрагменте *das leise Rauschen roter Platanen* оба переводчика выбирают вариант перевода эпитета *rot* прилагательным «красный», однако уже в следующем случае с цветообозначением их пути расходятся. Строчка *Die Sonne ist in schwarze Linnen gesunken* переведена фон Краухом как «Солнце укрылось в черных покровах», а Болдыревым как «Солнце в черноты холста льняного укрылось». Таким образом, Болдырев использует прием замены части речи, в результате которого прилагательное *schwarz* в русскоязычном тексте видоизменяется в существительное «черноты». В строчке *Der bläulich in der Dämmerung rauscht* встречается цветонаименование *bläulich*, которое обозначает голубоватый оттенок. Болдырев переводит этот фрагмент как «В сумерках он шелестит, чуть-чуть голубея», меняя синтаксическую структуру предложения и передавая наречие *bläulich* деепричастным оборотом. Фон Краух в своем переводе поступает следующим образом: он меняет наречие на существительное «синь», и в итоге получается строчка «Синь рассвета трепещет». Второе решение представляется менее удачным, поскольку в самом слове *bläulich* присутствует суффикс, который свидетельствует о характере оттенка. Существительное «синь» рождает в сознании образ насыщенной синевы, которая не соответствует образу, представленному в оригинале стихотворения.

Обозначение черного цвета вновь встречается в строчке *jemand hat diesen schwarzen Himmel verlassen*, и переводчики в этом случае выбирают примерно одинаковые решения. Вариант Болдырева звучит как «кто-то покинул уже это черное небо», вариант фон Крауха – «кто-то покинул этот

черный небосвод», то есть в обоих случаях прилагательное schwarz переведено как «черный».

Со строчкой *Großmutter zündet goldene Kerzen an* наблюдаются расхождения в вариантах переводчиков. Болдырев переводит прилагательное golden как «золотистые», а фон Краух как «золотые». Стоит отметить, что в данном случае прилагательное «золотистый» больше акцентирует именно цветовую составляющую образа, а прилагательное «золотой» скорее указывает на материал, из которого создан объект, в оригинале также присутствует эта многозначность. Словосочетание *Der blaue Quell* фон Краух переводит как «синий ручей», а Болдырев как «синий родник», то есть оба переводчика сходятся в решении перевести прилагательное blau словом «синий». Эпитет *die rote Stille* переведен фон Краухом как «красная тишь», а Болдырев использует прием конкретизации, его вариант звучит как «алая тишь». *Eine blaue Wolke* в вариантах обоих переводчиков выглядит как «синее облако», и этот выбор непосредственно связан с предыдущим эпитетом *Der blaue Quell*, поскольку в тексте присутствует параллель между цветом родника и цветом облака.

Завершает цветовую гамму стихотворения эпитет *Eine purpurne Flamme*, который Болдырев переводит как «пурпурный пламень», а фон Краух – «пурпурное пламя», то есть в выборе цветового прилагательного переводчики вновь сходятся.

Как и в ситуации с первым стихотворением, в этом тексте представлена свободная структура текста и рифмовки, и именно благодаря этому переводчики максимально сохраняют цветовую составляющую авторских образов.

3.2 Пропуск цветowego эпитета

В ходе переводов цветowych эпитетов возникают ситуации, когда переводчик опускает цветовую составляющую текста и не отражает ее в русскоязычном варианте. В этом параграфе рассматриваются такие переводческие случаи, а также искажения смысла и восприятия произведения, возникшие вследствие опущенных эпитетов. Из всех рассмотренных примеров переводчики опускали цветовой эпитет в 67 случаях, что составляет 33.5% от общего числа.

Например, стихотворение *Rondel* (Рондель), которое несмотря на свой небольшой объем (пять строк), обладает интересной композиционной структурой, характерной для этого типа стихотворного текста. Построение произведения зеркально: первая и последняя строчки одинаковы, вторая и четвертая – тоже, и только третья строчка не повторяется, являясь неким центром всего стихотворения. Это стандартная композиционная модель этого жанра. Во второй строчке мы встречаем два цветowych эпитета: *Des Abends braun und blaue Farben*. Переводчик И. Калугин справляется с этим следующим образом: «и синью сумеречной стало». То есть из двух цветowych обозначений сохранено только одно, причем с помощью частеречной трансформации. Таким образом, указание на коричневый цвет в тексте перевода отсутствует. Искажения смысла, по большому счету, не происходит, однако поэтический образ, созданный Траклем, несколько беднеет.

Стихотворение *In einem verlassenem Zimmer* (В покинутой комнате), переведенное А. Прокопьевым, содержит три цветоименования: *golden, gelblich, weiß*. Перед глазами сразу предстает цветовой образ: светлый с оттенками желтоватого. В русском переводе, однако, остались лишь два цветообозначения. *Das goldne Wandland* в русском варианте оправданно превратилась в «золотую страну», *weiße Sterne* – в белые звезды, а эпитет

gelblich пропущен. *An den gelblichen Tapeten* – эту строчку А. Прокопьев переводит как «на шпалерах пляшут тени». Смысл искажается, поскольку очевидна связь между золотым и желтым цветом в произведении, цветовая картина произведения также становится менее выразительной.

Стихотворение *Die Bauern* (Крестьяне) содержит цветообозначения лишь в первых двух строках: *vorn Fenster tönendes Grün und Rot* – «зеленое, красное – шум в окно» (перевод А. Прокопьева), *Im schwarzverräucherten niederen Saal* – «под низким от копоти потолком». В первом случае переводчик сохраняет присутствующие цветовые эпитеты, во втором же – опускается цветовая составляющая сложного прилагательного *schwarzverräuchert*, что в дословном переводе на русский звучит как «черный от копоти». Это опущение не влияет на смысл созданного образа, но поскольку слово *schwarzverräuchert* является окказионализмом, то теряется попытка поэта включить в произведение собственный язык.

В. Топоров при переводе стихотворения *Die junge Magd* (Молодая батрачка) прибегает к опущению эпитета в нескольких случаях. Например, строчка *ihre gelben Haaren flattern und im Hohe schrein die Ratten* переведена без упоминания цветообозначения *gelb*. У стихотворения своеобразная структура, первая и третья строка каждого четверостишия оканчиваются на одно и то же слово. Переводчик попытался передать это в русском варианте, и скорее всего, цветовой эпитет выпущен именно по этой причине. Следующий эпитет снова пропускается переводчиком: *Silbern schaut ihr Bild im Spiegel* – «тускло в зеркале мерцает», прилагательное *silbern* никак не отражено в переводе. Эти пропуски цветовых обозначений ведут к искажению смыслов.

В стихотворении *Abendmuse* (Муза вечера) встречается три цветообозначения: *golden*, *schwärzlich* и *weiß*. В начале текста употребляется субстантивированное прилагательное *Goldnes*, которое А. Прокопьев переводит как «золото», не искажая смыслы образа. Со следующим цветообозначением переводчик поступает иначе: *Einträchtig stimmt der Tore*

schwärzliches Gepränge в русском варианте звучит как «И роскошь врат теперь одна заменит лето». Перевод несколько искажает оригинал, в дословном переводе на русский язык эта строчка звучала бы как «единодушно звучит черноватая роскошь ворот». И, конечно, возникает вопрос о том, как перевести эпитет *schwärzlich*. Словари дают перевод «черноватый, темноватый». Возможен также вариант использования причастия «чернеющая роскошь», к тому же при использовании этого слова в звучании русского эквивалента сохранится звукопись эпитета *schwärzlich*.

В стихотворении *Kleines Konzert* (Маленький концерт), переведенном И. Большевым, представлена очень богатая цветовая палитра. Тракль начинает произведение с красного цвета, который фигурирует уже в первой строке, затем переходит к желтому и золотому оттенкам, после этого в тексте возникает зеленый цвет, а завершается картина синим цветом в строчке *Geist Dädals schwebt in blauen Schatten*. Большев переводит ее как «в тени витает дух Дедала», полностью выпуская цветовую составляющую. Здесь является важным один момент: все предыдущие цвета (которые представлены в тексте до синего цвета) относятся к теплой цветовой гамме. То есть, поэт прибегает к одному холодному оттенку только под конец произведения, что, безусловно, является важным. Начиная с яркого красного, Тракль заканчивает холодным синим/голубым, что представляет собой значимую деталь для восприятия.

В стихотворении *Romanze zur Nacht* (Романс к ночи) присутствует лишь одно цветообозначение: *der Tote malt mit weißer Hand*, которое переведено на русский язык О. Бараш как «малюет на стене мертвец», то есть цветовой эпитет пропущен. Это влечет за собой существенные изменения в образе стихотворения, поскольку это единственное цветоименование во всем тексте. Следовательно, без его упоминания в русскоязычном варианте картина произведения будет неполной. Кроме того, здесь важен образ мертвеца, который рисует белой рукой.

В стихотворении *Geistliches Lied* (Духовная песнь), переведенном О. Бараш, есть строчка *Mischt Klang und goldenen Schein*, которая в русском варианте превращается в «там смешались свет и звон», то есть цветообозначение опущено, как и в следующем случае: *ruht Maria weiß und fein* – «просветлен, лик Марии к нам склонен». Таким образом, в русском варианте стихотворения не осталось цветообозначения, поэтому созданную поэтическую картину нельзя назвать полной и адекватно передающей настроение и смысл оригинального текста.

Стихотворение *Traum des Bösen* (Видение зла) имеет определенную цветовую палитру: обозначения *schwarz* и *golden* встречаются чаще остальных. Вторая строчка содержит цветообозначение *schwarz*: *ein Liebender erwacht in schwarzen Zimmern*, которую дословно можно перевести как «любящий просыпается в черных комнатах». Вариант Прокопьева выглядит как «влюбленный вздрогнул и проснулся», то есть цветообозначение выпущено. Как уже было сказано выше, цветовая палитра этого произведения весьма ограничена и поэтому важна: на черном и золотом цвете автор делает акцент. Следовательно, опущение цвета в данном случае несомненно ведет к потере смыслов. Следующее цветообозначение встречается в тексте один раз и тем самым представляет собой некий акцент на фоне общей черно-золотой гаммы: *rote Kitteln*, и Прокопьев переводит этот эпитет максимально близко к оригиналу «рубашки красные». После этого цветового акцента поэт вновь возвращается к черному и золотому. *Kastanien schwül in goldnem Glanz verkümmern* – в русском варианте строчка выглядит следующим образом: «Каштаны в золотом сиянье муки», то есть цветовой эпитет сохранен в тексте перевода. *Schwarz ragt der Kirchen trauriges Gepränge* – и здесь цветовая составляющая вновь опущена переводчиком: «собор, чья пышность различима слабо». Таким образом, из исходной цветовой гаммы текста в русском варианте полностью пропал черный цвет, а потому общая палитра оригинала *brauengolden – schwarz – rot – golden – schwarz* в русском тексте заметно потускнела: золотой – красный – золотой.

Сочетание золотого и красного цвета дает иные ассоциации, нежели такой набор цветов как коричнево-золотой, черный, красный и золотой. В связи с этим можно сделать вывод, что образ, представленный поэтом в стихотворении, искажен, а его влияние на читателя претерпевает изменения.

Стихотворение *Im Winter* (Зимой) состоит из трех строф, и в каждой из них встречаются цветковые эпитеты. Общая цветовая гамма стихотворения состоит, таким образом, из четырех цветов: *weiß*, *schwarz*, *grau* и *gelb*. Из этих цветов в тексте перевода (Н. Захаревич), сохраняется в какой-то степени только серый, но с изменением: «седой колокольчик». Остальные цветковые обозначения опускаются. К тому же, переводчик добавляет в текст перевода цветообозначение «красный», переводя прилагательное *blutig*. То есть картина, представленная в оригинальном тексте, отражена в переводе с существенными искажениями в области цветовых характеристик.

Далее обратим внимание на случаи, когда опущение цветового эпитета приводит к существенному искажению смысла в стихотворении. Например, стихотворение *Die schöne Stadt* (Красивый городок) в предпоследней строке содержит цветовой эпитет: *Silbern flimmern müde Lider*. И. Болычев переводит следующим образом: «Взгляд усталый в теплой тени», и здесь наблюдается существенное искажение. Цветовое обозначение *silbern* – серебряный – относится к холодным оттенкам, а в переводе фигурирует прилагательное чуждой семантики – «теплый» (оно характеризует тень), которое в тексте оригинала не представлено, поэтому данный вариант перевода нельзя считать адекватным.

В тексте стихотворения *Die junge Magd* (Молодая батрачка) присутствует строчка *glührot schwingt der Knecht den Hammer*, и В. Топоров переводит ее следующим образом: «и к тому, кто держит молот (припадает мертвым взглядом)». Выразительное цветообозначение *glührot* выпущено в переводе, что приводит к искажению смысла. Оно обозначает «раскаленный докрасна» (о металле), и в данном случае рисует образ раскаленного докрасна молота, которым размахивает слуга (*der Knecht*). Из текста перевода

также уходит глагол движения *schwingen*, который подменен статичным глаголом «держать». Также выпущено цветоименование, и в данном случае этот факт объясним: эпитет «раскаленный докрасна» было бы почти невозможно вписать в ритмический рисунок стихотворения. Стоит также отдельно обратить внимание на повторы цветовых эпитетов в этом стихотворении. Например, эпитет *rot* применяется как для характеристики молота, так и для характеристики самой девушки-батрачки. Переводчик пропускает один из этих эпитетов, тем самым нарушая важную смысловую связь. В строчке *Und den bläulich hellen Himmel* – «небо залито лучами», цветовой эпитет *bläulich* также остается без внимания. Строчка *Traumhaft klingt im braunen Weiler* в русском варианте звучит как «и в пруду бездонном долго», то есть в переводе опущено цветообозначение *braun*, кроме того, есть искажение по смыслу: *Weiler* в переводе означает «деревушка, деревня, усадьба».

В стихотворении *Im Herbst* (Осенью) присутствует лишь один цветовой эпитет, который, однако, повторяется в тексте дважды. Этот эпитет в немецком варианте звучит как *brauner Wein* в строчке *Heut keltern sie den braunen Wein*, и в переводе И. Калугина звучит как «в дубовых бочках выбродили соки». Следовательно, единственный цветовой эпитет этого стихотворения в тексте перевода выпущен.

Произведение *Melancholie* (Меланхолия) А. Прокопьев *Im Garten, aufgelöst in braunen Laugen* переводчик передает как «в сад, листопадом тронутый и ядом». Цветовой эпитет *braun* опущен, а он играет существенную роль в этом тексте: дальше в тексте встретится лексический повтор, а именно то же существительное *Laugen*, но с другой характеристикой: *in schwarzen Laugen*, то есть прилагательное *braun* с течением текста переходит в *schwarz*. Между двумя этими цветообозначениями встречается цветовой эпитет *rot*: *an roten Brüsten saugen*, что Прокопьев переводит как «к сосцам кровавым, тронутым распадом, льнут губы». Однако и во втором случае с эпитетом *in schwarzen Laugen* переводчик опускает цветоименование. То есть образ

лишается этого выраженного в цветовом компоненте движения от *braun* к *schwarz*.

Случаи искажения смысла присутствуют также в следующем тексте, который рассмотрим подробнее в целях комплексного анализа случаев с опущением цветowych эпитетов и их влияния на общее восприятие текста. Это стихотворение *Frauensegen* (Благословение жене), которое перевела на русский язык О. Бараш. В тексте прослеживается следующая палитра цветов: в первой строфе присутствует цветоименование *weiß*, во второй – *golden*, а в третьей (заключительной) – *rot* и *braun*. Стоит обратить внимание на тенденцию затемнения цвета к концу текста, Трагль начинает со светлых оттенков, продолжает ярким и заканчивает темным.

Weiß verblüht der Mohn am Zaun в русском переводе звучит как «мак увял, жарой сожжён». Цветообозначение *weiß* утрачено, что существенно меняет смысл. Если углубиться в понимание поэтической картины, то станет ясно, что поэт подразумевал ту временную пору, когда мак отцветает, сбрасывая красные лепестки. На стебле при этом остается небольшое белое образование, содержащее семена. Именно эта картина должна возникнуть в воображении у читающего, и основным компонентом, наталкивающим на эту идею, является как раз цветоименование *weiß*. В переводе же с помощью предложения «мак увял» создается картина увядшего мака, лепестки которого пожухли из-за жары. Этот пример показывает, как опущение цветового эпитета может не только вносить искажения в поэтическую картину произведения и созданные в ней образы, но и напрямую влиять на смысл. В строчке *Golden reift der Wein am Hügel* цветоименование *golden* опять же опускается: «виноград на склонах зреет». В оригинале создается картина того, как виноград будто бы наливается золотом, и ключевой составляющей данного образа является как раз цветовой обозначение *golden*. Далее переводчик сохраняет цветовую составляющую в переводе строчки *Rot die Blätter niederfließen* – «лист алеет безмятежно», прибегая к частеречной замене и конкретизации. В конце стихотворения цветовой эпитет вновь

опущен: *Seine liebe Frau zu grüßen Naht ein Mohr dir braun und rauh* – «и жену приветить нежно дикий мавр к тебе спешит». Под словом *braun* в данном контексте подразумевается цвет кожи человека, и можно было бы предположить, что переводчик принимает решение пропустить цветоименование, чтобы избежать плеоназма, однако в тексте оригинала этот плеоназм тоже присутствует: *der Mohr* переводится как «арап, негр, мавр». То есть поэту было необходимо подчеркнуть это качество дважды, а значит, перевод этого цветового прилагательного является важной задачей переводчика.

Рассмотренная ситуация со стихотворением является ярким примером того, как перевод цветовых составляющих может отразиться на понимании смысла произведения. Сравним две цветовые картины (оригинала и переводного текста). В оригинале представлены следующие цвета: белый – золотой – красный – коричневый. В переводе предстает совершенно иная цветовая палитра: синий («синеет») – красный («алеет»). Цветообозначения из текста оригинала не просто выпущены, но и искажены, что, несомненно, влияет на представленные в стихотворении смыслы и их восприятие читателем.

Рассмотрим стихотворение Тракля *Im roten Laubwerk voll Guitarren* (Где красная листва, взметая...), переводы которого могут служить показательными примерами того, как пропуск эпитета нарушает смысловые связи в стихотворении.

Прежде чем обратить внимание на переводы стихотворения, проанализируем оригинальный текст с точки зрения цветовой картины. Самым богатым на цветовые эпитеты является первая строфа, в которой встречаются три цветоименования: *im roten Laubwerk, gelbe Haare, ein goldner Karren*. Цветовая палитра первой строфы, таким образом, состоит из светлых и ярких цветов: красный, желтый (русый), золотой. Очевидна параллель между цветом волос девушки и золотой «тележкой», под которой подразумевается солнце. Вторая строфа начинается с эпитета *in brauner*

Schatten, что настраивает читателя на более темную цветовую гамму, однако далее поэт возвращается к желтому цвету, характерному для первой строфы: *in gelben Dünsten Fliegen summen*. Третья и четвертая строфы содержат по одному цветовому эпитету. В третьей строфе это *das Abendgrauen*, в четвертой – *in grüne Löcher*. Таким образом, начиная с красного цвета, поэт проводит линию произведения через желтые и золотые оттенки, постепенно затемняя цветовую гамму в коричневый и серый цвет, приводя её к зеленому. Впрочем, зеленый цвет здесь нельзя трактовать как позитивный, несмотря на то, что он воспринимается как символ здоровья, юности и процветания. Словосочетание *in grüne Löcher voll Verwesung* дает возможность трактовать зеленый цвет как болотный, темный зеленый, на мысль об этом наталкивает существительное *Verwesung* (тлен, гниение). Кроме того, в предыдущей строфе встречается цветоименование *grau*, поэтому тенденция изменения цвета становится ясна: от серого к темно-зеленому болотному. То есть, можно сделать вывод, что начав со светлых оттенков, Трагль затемняет краски к концу произведения, что несомненно отражается на общем настроении текста. Таким образом, цветовая палитра исходного текста выглядит так: *rot, gelb, golden, braun, gelb, grau, grün*.

Рассмотрим существующие переводы стихотворения. Для исследования было взято два перевода: А. Прокопьева и Ю. Куимова.

В русскоязычном варианте, представленном А. Прокопьевым, первая строфа полностью сохраняет все три цветовых эпитета: красный, желтый, золотой. *Im roten Laubwerk* звучит как «красная листва». С эпитетом *gelbe Haare* ситуация обстоит иначе: переводчик опускает этот цветовой эпитет, однако пользуется приемом компенсации, и уже в следующей строчке присутствует цветообозначение «желтый»: «желт подсолнух». В оригинальном тексте образ подсолнуха не наделен цветовой характеристикой, но переводчик прибегает к этому, чтобы сохранить цветовую палитру произведения без искажений. *Ein goldner Karren* в

переводе Прокопьева звучит как «тачка золотая», то есть цветовая характеристика не искажается.

Во второй строфе Прокопьев опускает цветовой эпитет *in brauner Schatten*, в его варианте эта строчка звучит как «в тени каштанов старцы-духи», однако даже несмотря на использование приема метафоризации, цветовое обозначение выпущено, что искажает цветовую палитру, задуманную поэтом. *In gelben Dünsten* в переводе превращается в «в чаду желтушном», то есть цветовая составляющая сохранена.

Третья строфа также остается без цветообозначения: *das Abendgrauen* переведено как «сумеречный морок», то есть цветовая характеристика вновь оставлена без внимания в переводе.

Строчка *in grüne Löcher voll Verwesung* в варианте Прокопьева звучит как «в зиянье, зелень и гниенье». Как уже было сказано выше, зеленый цвет здесь не представляется зеленым, поскольку соседствует с таким словом как *Verwesung*, соответственно в переводе присутствует явное искажение смысла. Существительное «зелень» выбивается из общего контекста, нарушая атмосферу концовки произведения, которая в оригинале ощущается как тоскливая и давящая.

Таким образом, подводя итог анализу перевода А. Прокопьева, можно сказать, что переводчик частично сохранил представленную в оригинале картину, пользуясь приемом компенсации, однако присутствуют пропуски цветовых обозначений и расхождения с оригиналом, что, конечно же, искажает смыслы оригинала. Палитра переведенного текста выглядит следующим образом: красный, желтый, золотой, желтушный, зеленый, то есть в русскоязычном тексте не представлены темные оттенки: коричневый и серый.

Рассмотрим второй вариант перевод на русский язык авторства Ю. Куимова. В первой строфе из трех присутствующих в оригинале цветовых обозначений переводчик сохраняет два. В первой строчке «где звук гитар в листве витает», переводчик выпускает цветовой эпитет *rot*. При переводе

строчки *Der Mädchen gelbe Haare wehen* у Куимова получается следующее: «Там девочка желтоволоса». В последней строке первой строфы Куимов оставляет вариант, который не слишком отличается от того, что присутствует у Прокопьева: «И в тучках тачка золотая».

Эпитет *in brauner Schatten* опять не находит своего отражения в русскоязычном варианте, у Куимова он звучит как «в густой тени». Следующий цветовой эпитет, как и у Прокопьева, сохраняется: «жужжат в угаре желтом мухи». Однако, в силу особенностей рифмовки, Куимов меняет местами третью и четвертую строку второй строфы в своем переводе, что, впрочем, не искажает смысл.

В третьей строфе переводчик вводит цветообозначение, которое отсутствует в тексте оригинала: «колышятся полотна бело». Поскольку творчество Тракля насыщено цветовыми обозначениями, которые играют огромную роль при восприятии смыслов, то подобное действие со стороны переводчика вносит изменения в смысловую картину произведения. Белый цвет не включен поэтом в палитру данного стихотворения, следовательно, этот цвет с точки зрения автора не является необходимым для восприятия идеи текста.

Das Abendgrauen у Куимова превращается в «сумерки сожженные», что, как и в предыдущем варианте перевода, не содержит в себе цветовой составляющей. Цветовой эпитет в последней строфе у Куимова опускается, но переводчик прибегает к приему конкретизации, решив, что прилагательное grün в оригинальном тексте подразумевает траву: «в траву, что веет духом тленья». Однако в оригинале еще присутствует слово Löcher, поэтому предположение о траве как о составляющей образа не представляется стопроцентно верным. Так или иначе, цветовая составляющая всё равно опущена.

Вариант Куимова в сравнении с переводом Прокопьева содержит больше опущений, а также некоторые искажения по смыслу, как и в первом

варианте. Цветовая гамма перевода Куимова выглядит так: желтый, золотой, желтый, белый.

В заключение можно сделать вывод, что рассмотренные варианты перевода передают лишь частично ту цветовую гамму, которая была заложена Траклем. Принимая во внимание тот факт, что творчество этого поэта построено на цветовых образах, можно сказать, что в переводе необходимо обращать внимание на цветовую составляющую и пытаться максимально её сохранить, поскольку от этого зависит восприятие читателем целостного художественного образа.

3.3 Перенос, замена и добавление цветowego эпитета

В ситуации перевода эпитетов нередко возникают случаи, когда цветовая составляющая образа сохраняется переводчиком, но в силу различных причин происходит перенос цветовой характеристики на другой объект. Из 200 рассмотренных примеров подобная ситуация наблюдается в 4 случаях (2% от общего числа примеров).

Например, в стихотворении *Kleines Konzert* (Маленький концерт), переведенном И. Большевым, есть строчка *Einfältig schweigen goldene Wälder*. Большев сохраняет цветовую составляющую при переводе, однако переносит ее на другой объект. Если в дословном переводе эта строчка звучала бы «наивно молчат золотые леса», то в варианте этого переводчика «золотыми» становятся не леса, а «молчанье»: «лесов молчанье золотое». Несмотря на перенос акцента, цветовой эпитет передан, однако стоит отметить, что в результате этого происходит некоторое искажение изначально созданного автором образа.

Примерно та же ситуация наблюдается со строчкой *In grünen Tümpel glüht Verwesung*, которую Большев переводит как «в пруду – зеленый блеск гниенья». Дословный перевод выглядел бы следующим образом: «в зеленых прудах сияет гниенье», то есть акцент снова смещается, и «зелеными» становятся не пруды, а само гниенье, а если точнее – его блеск.

Еще одно стихотворение, переведенное И. Большевым, иллюстрирует перенос цветовой характеристики. Строчка *Und ein weißes Tier bricht nieder* в произведении *In den Nachmittag geflüstert* (Предвечерний шепот) переведена как «мертвый зверь на лапах белых». Цветовая составляющая сохранена в русскоязычном тексте, однако наблюдается смещение смысла. В оригинале цветовая характеристика «белый» относится к зверю, в переводе же – к его лапам.

Из вышеперечисленных примеров можно сделать вывод, что попытка сохранить цветовую составляющую благодаря переносу акцента на другой объект, не является частотной, однако представляет собой один из возможных способов решения переводческой проблемы, которая возникает из-за особенностей рифмовки или ритма стихотворения.

При переводе цветowych эпитетов также встречаются случаи, когда переводчик заменяет исходную цветовую характеристику, представленную в оригинале текста, на другой цвет или же на объект, который каким-то образом связан с указанным в тексте цветом. Такие случаи также не являются частотными, в ходе исследования было встречено 5 таких ситуаций, что составляет 2.5% от общего числа примеров.

Рассмотрим случаи, когда цветовая характеристика в переводе заменяется на существительное, косвенно связанное с этим цветом. Например, В. Топоров при переводе стихотворения *Die junge Magd* (Молодая батрачка) переводит строчку *Röte träufelt durch das Dunkel* как «Кровь в ночи струится сонно». Действительно, мысли о том, что под *Röte* подразумевается именно кровь, не случайны. Предыдущая строка *Und sie starrt vom Schmerz geschüttelt* наводит на такую идею. Глагол *träufeln* также поддерживает эту мысль: он переводится как «капать», «стекать каплями», и здесь ассоциация с кровью очевидна. Однако, к сожалению, сам глагол *träufeln* не передан в русскоязычном варианте. Это, несомненно, изменяет смыслы исходного варианта. С точки зрения передачи цветовой характеристики на русский язык, красный цвет в русскоязычном тексте не представлен, но существительное «кровь» имплицитно содержит в себе этот цвет.

В стихотворении *Im roten Laubwerk voll Guitarren* (Где красная листва, взметающаяся...), представленном в переводе Ю. Куимова, также встречается ситуация замены цветowego прилагательного на существительное. Строчку *in grüne Löcher voll Verwesung* Куимов переводит как «в траву, что веет духом тленья». То есть цветовой эпитет *grün* опускается, но в качестве замены ему переводчик выбирает существительное «трава», которое, как и в предыдущем

примере, содержит в себе качество зеленого цвета. Однако если в предыдущем случае со словом «кровь» ассоциация с красным цветом довольно прямая и однозначная, то здесь стоит отметить, что «трава» может быть не только зеленой, а может иметь также другие цветовые характеристики. Кроме того, в оригинале рассматриваемого стихотворения присутствует слово *Löcher*, поэтому предположение о траве как о предмете изображения представляется спорным. Так или иначе, цветовая составляющая всё равно опущена.

Следующая ситуация, связанная с заменой цветового обозначения, представляет собой случай, когда происходит замена одного цвета на другой. Чаще всего это связано с невозможностью адекватно передать на русский язык цветонаименование, представленное в оригинале. Так, например, в стихотворении *Traum des Bösen* (Видение зла) в первой строчке используется эпитет *braungoldne Klänge*, который А. Прокопьев переводит как «голос золотой». Однако прилагательное *braungolden* является составным и состоит из двух частей: *braun* (коричневый) и *golden* (золотой). То есть речь идет о коричнево-золотом оттенке. В русскоязычном тексте довольно сложно передать этот образ, поэтому переводчик остановился на варианте, когда одна часть (а именно *braun*) цветового эпитета опускается, а вторая (*golden*) сохраняется. Однако если обратить внимание на полную цветовую палитру этого произведения, то станет понятно, что она довольно ограничена, а именно – она состоит преимущественно из темных оттенков (например, часто употребляется прилагательное *schwarz*) и золотого цвета. Таким образом, без упоминания коричневого цвета в первой строчке, задающей тон всему стихотворению, образ становится менее понятным.

В стихотворении *Allerseelen* (День поминовения) обозначения цвета присутствуют уже в первых строках: *Sie streuen heute Blumen blau und rot*. В переводе О. Бараш эти два цветообозначения утеряны с заменой на прилагательное «пестрый»: «Несут сегодня пестрые цветы». Эквивалентной считать подобную замену нельзя, потому что в дальнейшем в тексте

встречается еще только одно цветообозначение Schwarz – *wie Schatten hinter schwarzen Büschen stehn* («Как тени у крестов стоят они»), из чего можно сделать вывод, что поэт противопоставляет голубой и красный цвет букетов черному цвету кустарника. Но в русскоязычном варианте нет ни обозначения голубого/красного, ни черного. Поэтому цветовой аспект стихотворения остается невыраженным, что нарушает смысловое восприятие цельной поэтической картины текста.

Таким образом, из представленных примеров можно сделать вывод, что перенос цвета с одного объекта на другой неизбежно влечет за собой искажение смысловых компонентов стихотворения. Замена цвета также мешает реципиенту воспринять смыслы, представленные в исходном поэтическом тексте.

В ходе переводов стихотворений на русский язык также возникают ситуации, когда переводчик по тем или иным причинам решает добавить в текст произведения цветообозначение, которое отсутствует в оригинале. Такие случаи малочисленны, они были представлены только в 5 из 200 рассмотренных примеров. Тем не менее, для получения полной картины переводческих стратегий необходимо рассмотреть и их.

При переводе стихотворения *Frauensegen* (Благословение жене) О. Бараш привносит в текст дополнительный цвет, который изначально не был включен в палитру произведения поэтом. Оригинальная цветовая картина стихотворения выглядит следующим образом: в первой строфе присутствует цветонаименование *weiß*, во второй – *golden*, а в третьей (заключительной) – *rot* и *braun*. Тенденция очевидна: поэт начинает со светлых оттенков, усиливая их в более яркий цвет к концу произведения, а в самом конце затемняя. В русскоязычном переводе О. Бараш пропущены первые два цвета (белый и золотой), далее строчка *Ferne glänzt des Weihers Spiegel* переведена как «сонный пруд вдали синеет». Таким образом, в тексте стихотворения появилось чужеродное цветообозначение. Если проанализировать палитру оригинального текста, то можно увидеть, что в ней преобладают теплые

цвета (золотой, красный, коричневый), а синий цвет является холодным. Следовательно, происходит искажение смысла стихотворения. Далее переводчик оставляет в русском варианте цветообозначение rot с помощью частеречной замены: *Rot die Blätter niederfließen* – «лист алеет безмятежно». И в конце произведения цветовая характеристика braun вновь пропущена. Таким образом, можно сравнить две цветовые картины: оригинального произведения и получившегося русскоязычного текста. В оригинале присутствовали белый, золотой, красный и коричневый цвета, в тексте перевода использованы синий («синеет») и красный («алеет») цвета.

Или же, например, в стихотворении *Verwandlung* (Превращение), которое богато цветовыми обозначениями, встречается случай добавления цветового эпитета. Исходная палитра текста состоит из красного (упоминается два раза), коричневого, черного и синего цветов. Все из перечисленных цветовых составляющих оставлены в русскоязычном варианте, однако в своем переводе последней строфы О. Бараш применяет цветное прилагательное «желтый» («лицо хмельное тонет в желтых листьях»), хотя в тексте оригинала оно отсутствует. Как и в предыдущем примере, здесь хорошо видно, что цветообозначение «желтый» выбивается из исходного ряда цветовых эпитетов. Кроме того, в рассматриваемом произведении наблюдается некая закономерность распределения цветов по строфам. Так, в первой строфе присутствуют цвета rot и braun, то есть цвета теплой гаммы. Во второй строфе используются цветоименования schwarz, rot и blau, то есть к уже упомянутому в предыдущей строфе красному цвету добавляются два холодных оттенка. Третья же строфа полностью лишена цветовых обозначений. Но в переводе именно в третьей, заключительной строфе появляется прилагательное «желтый». Эпитет «желтые листья» по большей части оправдан, поскольку в тексте идет речь об осенней поре, но с точки зрения цветовой картины произведения в палитре проявляются искажения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведенного исследования была составлена общая картина переводческих стратегий и приемов, используемых при переводе цветочных эпитетов в поэзии Георга Тракля на русский язык, а также их влияния на смыслы произведения.

Было установлено, что подходы переводчика к передаче отдельного цветочного эпитета на русский язык можно разделить на пять групп: сохранение эпитета, перенос цветочной характеристики на другой объект, замена цветочного обозначения, пропуск эпитета и добавление дополнительного цветоименования. Первая группа (сохранение эпитета) в свою очередь делится на три подгруппы: полное сохранение эпитета, сохранение эпитета с использованием приема конкретизации и сохранение эпитета путем частеречной замены.

Исходя из проделанного исследования можно сделать вывод, что для наиболее адекватной передачи цветочной характеристики на русский язык следует прибегать к приему сохранения эпитета (в том числе с помощью конкретизации и/или частеречной замены), поскольку эта переводческая стратегия обеспечивает максимальную передачу цветочного эпитета на русский язык с минимумом искажений по смыслу. В остальных же случаях, таких как перенос цветочной составляющей на другой объект, замена цветочной характеристики, пропуск эпитета или добавление цветообозначения, отсутствующего в тексте оригинала, в тексте появляются искажения смыслов.

Следует отметить, что данное исследование имеет дальнейшие перспективы развития. Так, например, представляется интересным исследование цветочных эпитетов в поэзии 1910-х годов, в лирике экспрессионизма, а также системный анализ стихотворений и их переводов с учетом всех элементов текста: фонетики, ритмического рисунка, рифмы, лексики, грамматики, сочетаемости слов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Античные теории языка и стиля / под общ. ред. О.М. Фрейденберг. – М-Л.: Наука, 1936. – 332 с.
2. Базиль О. Георг Тракль, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни / Пер. с нем. М. Павчинской. – Челябинск: Урал LTD, 2000. – 392, [1] с.
3. Базыма Б.А. Психология цвета. Теория и практика. – М.: Речь, 2005. – 112 с.
4. Бахилина Н.Б. История цветообозначений в русском языке. – М.: Наука, 1975. – 292 с.
5. Безмен Е.В. Цветовой компонент в поэтике Георга Тракля: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Москва, 2010. – 26 с.
6. Белютин Р.В. Метафорическая репрезентация абстрактных концептов «Gedanke» и «Wort»: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Смоленск, 2005. – 21 с.
7. Блинова И.С., Красавский Н.А. Функции эпитета в художественном тексте // Филологические науки в России и за рубежом: материалы III Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, июль 2015 г.). – СПб.: Свое издательство, 2015. – С. 75-79.
8. Брагина А.А. Цветовые определения и формирование новых значений слов и словосочетаний // Лексикология и лексикография. – Москва, 1972. – С. 73–104.
9. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 648 с.
10. Гайдукова Т.М. Фразеологизмы с цветовым компонентом как средство характеристики человека в немецком языке // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – Челябинск, 2012. – № 11. – С. 247-264.
11. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. – М.:

Просвещение, 1958. – 462 с.

12. Глазкова Т.Ю. Немецкоязычная литература: учебное пособие / Т.Ю. Глазкова. – Москва: Флинта Наука, 2010. – 134 с.

13. Глушкова А.В. Эпитет в художественной прозе С.Есина: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2000. – 22 с.

14. Горбачевич К.С. Словарь эпитетов русского литературного языка – СПб.: Норинт, 2002. – 224 с.

15. Губанов С.А. Эпитет в творчестве М. И. Цветаевой: семантический и структурный аспекты: Дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2009. – 235 с.

16. Дюпина Ю.В. Классификации цветообозначений в лингвистической литературе / Ю.В. Дюпина, Т.В. Шакирова, Н.А. Чуманова // Молодой ученый. – 2013 – №1. – С. 220-221.

17. Евгеньева А.П. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII-XX века. – М-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1963. – 346 с.

18. Жирмунский В.М. К вопросу об эпитете / В.М. Жирмунский // Памяти В.Н. Сакурина: сб. статей. – М.: Наука, 1992. – С. 52–60.

19. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – М.: Наука. Ленинградское отделение, 1977. – 407 с.

20. Зеленецкий А. Эпитеты литературной русской речи. — Москва, 1913. – 200 с.

21. Иваровская В. И. Лексическое значение цветowych прилагательных в синтагматико-парадигматическом и словообразовательном аспектах // Вестник СПбГУ: Сер. 2. – 1998. – С. 104–109.

22. Квятковский А.П. Поэтический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 377 с.

23. Ковешникова Е.В. Эстетическая значимость цвета: Автореф. дис. канд. философ. наук. – Москва, 1982. – 21 с.

24. Лободанов А.П. К исторической теории эпитета (античность и средневековье) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1984. – № 3. – С. 217-223.

25. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха: пособие для студентов. – Л.: Просвещение, 1972. – 272 с.
26. Макеенко И.В. Семантика цвета в разноструктурных языках: универсальное и национальное: Дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 1999. – 258 с.
27. Мальцева И.Г., Пестова Н.В. Фрагменты национальной языковой картины: цвет (на примере поэзии Г.Тракля и его переводов на русский язык) // Лингвистика 2: Сб. научных трудов. – Екатеринбург, 2003. – С. 97 – 103
28. Мальцева И.Г. Адекватность перевода цветовых концептов Г. Тракля на русский язык: Дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2008. – 374 с.
29. Москвин В. П. Эпитет в художественной речи // Русская речь. – 2001. – №4. – С. 28-32.
30. Никитина С.Е., Васильева Н.В. Экспериментальный системный толковый словарь стилистических терминов. – М.: Рос. акад. наук, Ин-т языкознания, 1996. – 172 с.
31. Носовец С. Г. Цветовая картина мира В.Набокова в когнитивно-прагматическом аспекте (цикл рассказов «Весна в Фиальте»). Дис. ... канд. филол. наук. – Омск, 2002. – 249 с.
32. Овчинникова Г.В. Межкультурная асимметрия в переводах (А. Галич, В. Высоцкий) / Г.В. Овчинникова // Мир Высоцкого: Иссл. и материалы. Вып. VI / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова; ГКЦМ В.С. Высоцкого. – Москва, 2002. – С. 30-39.
33. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.
34. Рябова В.Н. Пейзажная единица текста: семантика, грамматическая форма, функция (на материале произведений А. П. Чехова): Дис. ... канд. филол. наук. – Тамбов, 2002. – 196 с.
35. Сакулина Е.А., Художественный мир Г. Тракля. Принцип музыкальности: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Нижний Новгород, 2009. – 20 с.

36. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М.: Просвещение, 1971. – 464 с.
37. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334с.
38. Тракль Г. Песнь Отрешенного (Besang des Abgeschiedenen). – СПб: Университетская книга, 2014. – 459 с.
39. Тракль Г. Стихотворения. Проза. Письма. / Пер. с нем. Сост., коммент. А. Белобратова. Предисл. В. Метлагля. – СПб: Symposium, 2000. – 640 с.
40. Фрумкина Р.М. Психоллингвистика. – М.: Академия, 2001. – 320 с.
41. Яковлева И.Н. Функционирование колоративной лексики в романе В. Набокова «Король, дама, валет» – Самара, 2009. – 23 с.
42. Basil O. Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten / Dargest. von Otto Basil. – Hamburg: Rowohlt, 1965. – 180 S.
43. Blaß R. Genese und Struktur der Dichtung Georg Trakls: Inaug.-Diss. ... der Philosophischen Fakultät der Univ. zu Köln / vorgelegt von Regine Blaß, geb. Weiß ... – Köln, 1967. – 316 S.
44. Bleisch E.G. Georg Trakl: Sein Leben und Werk / Ernst Günther Bleisch. – Mühlacker: Stieglitz-Verl., 1964. – 112 S.
45. Casey T. J., Manshape that shone: An interpretation of Trakl / By T. J. Casey. – Oxford: Blackwell, 1964. – 128 p.
46. Erinnerung an Georg Trakl: Zeugnisse und Briefe. – Salzburg: Müller, 1966. – 254 S.
47. Esselborn H. Georg Trakl: Die Krise der Erlebenslyrik / Von Hans Esselborn. – Köln; Wien: Böhlau, 1981. – 261 S.
48. Eykman Ch. Die Funktion des Hässlichen in der Lyrik: Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns: Zur Krise der Wirklichkeitserfahrung im deutschen Expressionismus / Von Christoph Eykman. – Bonn: Bouvier u. Co., 1965. – 306 S.
49. Friedrich H. Die Struktur der modernen Lyrik: Von der Mitte des

neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, [Guillén, Eluard, Ungaretti, Baudelaire, Alberti, Valéry, Montale, APollinaire, Rimbaud, Mallarmé, Benn, Trakl, Krolow, García Lorca, Jiménez, Saint-John Perse, Eliot, Aleixandre, Kaschnitz, Diego, Prévert, Quasimodo] / Hugo Friedrich. – [Bearb. und] erw. Neuausg. [2. Aufl.]. – Hamburg: Rowohlt, 1968. – 320 S.

50. Fühmann F. Gedanken zu Georg Trakls Gedicht / Franz Fühmann. – Leipzig: Reclam jun., 1981. – 99 S.

51. Fühmann F. Vor Feuerschlünden: Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht / Franz Fühmann. – Rostock: Hinstorff, 1982. – 236 S.

52. Georg Trakl und die literarische Moderne [Vorträge eines Humboldt-Kollegs an der Universität Szeged]; Károly Csúri (Hg.). – 2009. – 273 S.

53. Killy W. Über Georg Trakl / Walther Killy. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1962. – 100 S.

54. Mystik, Mythen & Moderne: Trakl, Rilke, Hofmannsthal: 21 Gedicht-Interpretationen / Ilija Dürhammer (Hg.). – Wien: Praesens, 2010. – 392 S.

55. Lindenberger H. Georg Trakl: Life and work / By Herbert Lindenberger. – New York: Twayne, 1971. – 166 p.

56. Pfisterer-Burger K. Zeichnen und Sterne: Georg Trakls Evokationen lyrischen Daseins / Kathrin Pfisterer-Burger. – Salzburg: Müller, 1983. – S. 149-154

57. Salzburger Trakl-Symposion / Hg. von Walter Weiss und Hans Weichselbaum. – Salzburg: Müller, 1978. – 188 c.

58. Sauermann E. Zur Datierung und Interpretation von Texten Georg Trakls: Fehlgeburt von Trakls Schwester als Hintergrund eines Verzweiflungsbriefts u. des Gedichts "Abendland" / Eberhard Sauermann. – Innsbruck, 1984. – 102 S.

59. Schirmmacher F. Die Stunde der Welt: fünf Dichter – ein Jahrhundert: [George, Hofmannstahl, Rilke, Trakl, Benn] / Frank Schirmmacher. – Berlin: Nicolai, 1996. – 157 S.

60. Schneider K.L. Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers: Studien zum lyrischen Sprachstil des

deutschen Expressionismus / Von Karl Ludwig Schneider. – Heidelberg: Winter, 1961. – 184 c.

61. Schneider W. Stilistische deutsche Grammatik: die Stilwerte der Wortarten, der Wortstellung und des Satzes. – Herder, 1963. – 521 c.

62. Sowinski B. Deutsche Stilistik. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992. – 345 S.

63. Text + Kritik: Ztschr. für Lit. 4/4a: Georg Trakl. – Stuttgart: Richard Boorberg Verlag, 1985. – 84 S.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1
ТЕКСТЫ СТИХОТВОРЕНИЙ

An den Knaben Elis

Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft,
Dieses ist dein Untergang.
Deine Lippen trinken die Kühle des blauen Felsenquells.

Laß, wenn deine Stirne leise blutet
Uralte Legenden
Und dunkle Deutung des Vogelflugs.

Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht,
Die voll purpurner Trauben hängt
Und du regst die Arme schöner im Blau.

Ein Dornenbusch tönt,
Wo deine mondenen Augen sind.
O, wie lange bist, Elis, du verstorben.

Dein Leib ist eine Hyazinthe,
In die ein Mönch die wächsernen Finger taucht.
Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen,

Daraus bisweilen ein sanftes Tier tritt
Und langsam die schweren Lider senkt.
Auf deine Schläfen tropft schwarzer Tau,

Das letzte Gold verfallener Sterne.

Unterwegs

Am Abend trugen sie den Fremden in die Totenkammer;
Ein Duft von Teer; das leise Rauschen roter Platanen;
Der dunkle Flug der Dohlen; am Platz zog eine Wache auf.
Die Sonne ist in schwarze Linnen gesunken; immer wieder kehrt dieser
vergangene Abend.

Im Nebenzimmer spielt die Schwester eine Sonate von Schubert.
Sehr leise sinkt ihr Lächeln in den verfallenen Brunnen,
Der bläulich in der Dämmerung rauscht. O, wie alt ist unser Geschlecht.
Jemand flüstert drunten im Garten; jemand hat diesen schwarzen Himmel
verlassen.

Auf der Kommode duften Äpfel. Großmutter zündet goldene Kerzen an.

O, wie mild ist der Herbst. Leise klingen unsere Schritte im alten Park
Unter hohen Bäumen. O, wie ernst ist das hyazinthene Antlitz der
Dämmerung.

Der blaue Quell zu deinen Füßen, geheimnisvoll die rote Stille deines
Munds,

Umdüstert vom Schlummer des Laubs, dem dunklen Gold verfallener
Sonnenblumen.

Deine Lider sind schwer von Mohn und träumen leise auf meiner Stirne.
Sanfte Glocken durchzittern die Brust. Eine blaue Wolke
Ist dein Antlitz auf mich gesunken in der Dämmerung.

Ein Lied zur Gitarre, das in einer fremden Schenke erklingt,
Die wilden Hollunderbüsche dort, ein lang vergangener Novembertag,
Vertraute Schritte auf der dämmernden Stiege, der Anblick gebräunter
Balken,

Ein offenes Fenster, an dem ein süßes Hoffen zurückblieb -

Unsäglich ist das alles, o Gott, daß man erschüttert ins Knie bricht.

O, wie dunkel ist diese Nacht. Eine purpurne Flamme
Erlosch an meinem Mund. In der Stille
Erstirbt der banger Seele einsames Saitenspiel.
Laß, wenn trunken von Wein das Haupt in die Gosse sinkt.

Frauensegen

Schreitest unter deinen Frau'n
Und du lächelst oft beklommen:
Sind so bange Tage kommen.
Weiß verblüht der Mohn am Zaun.

Wie dein Leib so schön geschwellt
Golden reift der Wein am Hügel.
Ferne glänzt des Weihers Spiegel
Und die Sense klirrt im Feld.

In den Büschen rollt der Tau,
Rot die Blätter niederfließen.
Seine liebe Frau zu grüßen
Naht ein Mohr dir braun und rauh.

Im roten Laubwerk voll Gitarren...

Im roten Laubwerk voll Gitarren
Der Mädchen gelbe Haare wehen
Am Zaun, wo Sonnenblumen stehen.
Durch Wolken fährt ein goldner Karren.

In brauner Schatten Ruh verstummen
Die Alten, die sich blöd umschlingen.
Die Waisen süß zur Vesper singen.
In gelben Dünsten Fliegen summen.

Am Bache waschen noch die Frauen.
Die aufgehängten Linnen wallen.
Die Kleine, die mir lang gefallen,
Kommt wieder durch das Abendgrauen.

Vom lauen Himmel Spatzen stürzen
In grüne Löcher voll Verwesung.
Dem Hungrigen täuscht vor Genesung
Ein Duft von Brot und herben Würzen.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2
АВТОРСКИЕ ПЕРЕВОДЫ СТИХОТВОРЕНИЙ ТРАКЛЯ

Melancholie des Abends

– Der Wald, der sich verstorben breitet –
Und Schatten sind um ihn, wie Hecken.
Das Wild kommt zitternd aus Verstecken,
Indes ein Bach ganz leise gleitet

Und Farnen folgt und alten Steinen
Und silbern glänzt aus Laubgewinden.
Man hört ihn bald in schwarzen Schlünden –
Vielleicht, daß auch schon Sterne scheinen.

Der dunkle Plan scheint ohne Massen,
Verstreute Dörfer, Sumpf und Weiher,
Und etwas täuscht dir vor ein Feuer.
Ein kalter Glanz huscht über Straßen.

Am Himmel ahnet man Bewegung,
Ein Heer von wilden Vögeln wandern
Nach jenen Ländern, schönen, andern.
Es steigt und sinkt des Rohres Regung.

Меланхолия вечера

Простёрся лес, он скорбью дышит,
И тени выгнулись, как спины.
Дрожащий зверь приют покинул,
Пока ручей скользит неслышно.

И папоротник путь проложит,
И серебро в зелёных нишах,
Он будет в чёрной пасти слышен,
В сияньи звёзд ещё, быть может.

Равнина вся без мер и граней,
Деревни, топи, запах моря,
Холодный блеск мелькнет в просторе.
И что-то вспыхнет, словно пламень.

Движенья небо предвещает,
И войско диких птиц стремится
В те страны, что милей для птицы.
Камыш то вниз, то вверх взмывает.

Heiterer Frühling

1. Fassung

Wenn neu ergrünt der Bach in Abend fließt,
In Rohr und Weide rauscht das Frühlingsjahr;
Die blaue Luft ist süß und wunderbar
Von Blühendem, das sich zur Nacht ergießt.

An stillen Dämmerhecken läuft der Wind
Und sucht des Einsamen gestirnten Pfad.
In Gottes Schoß erglänzt die junge Saat,
Der Wald mit seinen Tieren weich und lind.

Die Birken dort, der schwarze Dornenstrauch,
Steht sanft in Schmerz und Wollust aufgelöst.
Hell Grünes blüht, ein dunkles Grün verwest
Und Kröten schliefen durch den jungen Lauch.

Dich lieb ich treu, du derbe Wäscherin.
Noch trägt die Flut des Himmels rosige Last.
Ein Fischlein blitzt vorüber und verblaßt;
Der Wing läuft silbern durch die Erlen hin,

Entlang an Dämmerhecken schwer und leis;
Ein kleiner Vogel trällert wie verrückt.
Das junge Korn schwillt leise und verzückt
Und Bienen sammeln noch mit ernstem Fleiß.

Komm Liebe nun zum müden Arbeitsmann!
In seine Hütte fällt ein lauer Strahl.

Der Wald strömt durch den Abend herb und fahl
Und Knospen flüstern heiter dann und wann.

Wie scheint doch alles Werdende so krank!
Ein Fieberhauch um einen Weiler kreist;
Doch aus Gezweigen winkt ein sanfter Geist
Und öffnet das Gemüte weit und bang.

Ein blühender Erguß verrinnt sehr sacht
Und Ungebornes pflegt der eignen Ruh.
Die Liebenden blühn ihren Sternen zu
Und süßer fließt ihr Odem durch die Nacht.

So schmerzlich gut und wahrhaft ist, was lebt;
Und leise rührt dich an ein alter Stein:
Wahrlich! Ich werde immer bei euch sein.
O Mund! der durch die Silberweide bebt.

Ясная весна

Когда, зазеленев, бегут ручьи,
Шум камыша и ив весенне-юнь,
И сладкий воздух плещет синь свою
В цветущей сказке, что живёт в ночи.

И ветер листья тихо шевелит,
Ища тропу, что звёздами полна,
Из божьих недр взрастают семена,
В тиши лесов никто не заскулит.

А у берёзы чёрный терн стоит
И с болью сладкой смотрит на неё.
То расцветает зелень, то гниёт,
В побегах лука жабам путь открыт.

Тебя люблю я в грубости твоей,
В румяной ноше — соль небесных вод.
Там рыбка вдруг, срываясь прочь, блеснёт,
И серебрится ветер у ветвей.

Тяжеловесно тихо вдоль полей,
Щебечет птица, как сошла с ума,
И новому зерну уж жизнь дана,
Пчела корпит с прилежностью своей.

Приди, любовь, к трудяге, он устал,
И в хижину его пролей лучи,
Угрюмый лес бледнеет и горчит,

Раскрыты у бутонов их уста.

Какую хворь нам будущность сулит!
Дыханьем жарким хутор окружен,
В ветвях струится дух, и нежен он,
И души робким страхом одарит.

Цветущий запах вьётся неспеша,
И нерождённому ценней покой,
Влюблённым так легко до звёзд рукой,
Так сладко быть в ночи, едва дыша.

Как всё живое в истине болит!
Тебе ведь этот старый камень дан.
Поистине! Я буду здесь всегда,
покуда рот мой в ивах говорит.

Im roten Laubwerk voll Gitarren...

Im roten Laubwerk voll Gitarren
Der Mädchen gelbe Haare wehen
Am Zaun, wo Sonnenblumen stehen.
Durch Wolken fährt ein goldner Karren.

In brauner Schatten Ruh verstummen
Die Alten, die sich blöd umschlingen.
Die Waisen süß zur Vesper singen.
In gelben Dünsten Fliegen summen.

Am Bache waschen noch die Frauen.
Die aufgehängten Linnen wallen.
Die Kleine, die mir lang gefallen,
Kommt wieder durch das Abendgrauen.

Vom lauen Himmel Spatzen stürzen
In grüne Löcher voll Verwesung.
Dem Hungrigen täuscht vor Genesung
Ein Duft von Brot und herben Würzen.

В багряных листьях, где гитары...

В багряных листьях, где гитары,
Девичий желтый волос вьётся,
Подсолнухи кругом, и рвётся
Сквозь тучи золото пожара.

Под смуглой тенью ждут старухи,
Обнявшись в слабости за плечи.
Так сладок хор сирот под вечер,
И в желтой дымке вьются мухи.

У речки женский голос слышен,
По ветру простыни ложатся,
И та, с кем силы нет прощаться,
Сквозь серый вечер снова дышит.

С глухого неба мчатся птицы
И попадают в зелень тлена.
Голодному – всего замена
Лишь запах хлеба и горчицы.