

М.В. Цветкова
(Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н.А.Добролюбова,
г. Нижний Новгород)

ФОНОСЕМАНТИКА КАК ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА
(На примере переводов стихотворения Марины Цветаевой «Попытка
ревности» на английский язык)

Марина Цветаева - автор, творивший в эпоху обостренного интереса к возможностям звука, в ее поэтической системе, по замечанию Е.Эткинда, огромное значение имеет «фонетическая мотивировка». В предисловии к «Избранным произведениям» Марины Цветаевой (опубликованным в 1965 г.) В.Орлов отмечал, что «мир открывается ей не в красках, а в звучаниях». Английский исследователь творчества Цветаевой, Дж.Смит обращает внимание на скудость зрительных образов в цветаевской поэзии, которая «с избытком возмещается богатством образов слуховых и осязательных» [1. С.196]. Да и сама Цветаева часто говорила, что живет скорее в мире звуков, чем зримых образов. Сравнивая себя с Борисом Пастернаком, которого она считала лучшим среди современных поэтов России, она писала: «У П<астерна>ка одна забота: зрительная (то есть смысловая) точность эпитета. У меня вся эта забота множится на бессмысленную слуховую точность звука, - *смысла* (курсив М.Ц.) знать не знающую (на предначертанность звучания), звучать должно так-то, а значить то-то» [2. С.194].

Действительно, для Цветаевой звук - основа поэтического творчества. Указания на это буквально рассыпаны и в ее поэзии: «Что же мне делать, слепцу и пасынку, / В мире, где каждый и отч и зряч», пишет она, противопоставляя слух зрению, и, одновременно, поэта - обывателю. Та же идея отчетливо звучит и в «Поэме Горы»: «Вороной, русой ли масти - / Пусть сосед скажет: он зряч». В статье «поэт о критике» она подчеркивает, что у нее «слуховая дорога к стиху», а в эссе «Искусство при свете совести» расшифровывает эту мысль: «Слово-творчество, как всякое, только хождение по следу слуха народного и природного, хождение по слуху. Et tout le reste n'est que littérature (буквально: а все остальное - лишь литература)». Французская фраза здесь возникла неслучайно. Она отсылает нас к знаменитому лозунгу П.Верлена: «Музыка - прежде всего <...> Все остальное - литература!» (Et tout le reste est littérature). Известно, что Цветаева во многих своих новациях является наследницей символизма [3. С.3].

Особенное отношение М.Цветаевой к звуку глубоко закономерно. Известно, что у нее было плохое зрение, очки она не носила. Не удивительно, что зрительные образы не приобрели в ее творчестве решающего значения. Зато музыка вошла в ее жизнь с самого раннего детства. Мать Цветаевой - талантливая пианистка, несостоявшийся музыкант. На всю жизнь в памяти будущего поэта осталось сильное впечатление от ее игры, так же как и бесконечное сидение за инструментом самой Цветаевой, в которой мать видела

музыкальные способности [4.С.10-32]. Отсюда - обостреннейшее чутье ритма, мельчайших интонационных нюансов, возможно даже то особое использование знаков препинания, которое более всего напоминает нотную нотацию, и, конечно же, подчеркнутое внимание к звуку.

В то же время не следует забывать, что звукопись Цветаевой - иного рода, чем у символистов, ориентированных на инструментальность стиха на мелодичность, гармонию созвучий. Цветаева своими аллитерациями, звуковыми повторами и контрастами добивается совсем другого эффекта. Ее звукопись приобретает необычайную смысловую экспрессивность, динамичность. Повторяемость звукобукв в ее стихе задает не музыкальный, а скорее психологический рисунок.

Понятно, что когда звуковая организация поэтического текста является программной, как у Цветаевой, потери на этом уровне при переводе, равнозначны потерям смысла. Важно отдавать себе отчет, что уже на звуковом уровне воспринимающая культура вынуждена иметь дело с очень далеким от оригинала произведением. Выбирая слова, переводчик, так же как и поэт, оперирует визуально закрепленными в сознании звуковыми образами, которые в каждом языке глубоко национальны.

Даже на уровне восприятия отдельного звука ученые, занимающиеся фоносемантикой, отмечают различия у носителей разных языковых картин мира. Так, А.П.Журавлев на основе проведенного им эксперимента утверждает, что звук х', который для носителей русского языка был выделен, как самый «плохой» из всех согласных, вовсе не является таковым для носителей немецкого языка. В то время как «лучший» для немцев э с точки зрения русских оказался на предпоследнем месте перед ы [5.С.65-68].

В.В.Левицкий, однако, придерживается мнения, что между отдельными языками, по крайней мере индоевропейскими, можно найти общие звуко-символические правила и даже приводит сравнительную таблицу русских и английских звуков [6.С.26-48]. Об универсализме и даже стирании национальных границ на уровне отдельных фонем пишет и В.В.Вейдле [7.С.179]. Но даже если эмоции, вызываемые отдельными звуками считать относительно эквивалентными, то проблема по-прежнему продолжает существовать на уровне слов, в которые эти звуки объединены. Специалисты неоднократно подчеркивали, что лексические эквиваленты не являются таковыми со звуковой точки зрения, более того, иногда они оказываются противоположны. Чешский теоретик перевода Франтишек Мико приводит в качестве подтверждения лексические единицы, обозначающие в разных языках «любовь»: «laska» и «amor» [8.С.133].

Вяч. Вс.Иванов в своей статье «О языковых причинах трудностей перевода» отмечает: «Необходимость передачи не только тех значений, что и в переводимом тексте, но и тех же соотношений между значениями и звучаниями особенно осложняет задачу переводчика, потому что все языки <...> отличаются неповторимыми соотношениями между звуком и смыслом» [9.С.687-688].

Любопытные наблюдения над проблемами передачи фоносемантического уровня цветаевских текстов делает американская исследовательница К.Чвани в статье, посвященной переводу стихотворения из цикла «Стихи к Блоку»: «Имя твое - птица в руке». Она выбрала для анализа именно это стихотворение потому, что в нем звуковая сторона приобретает решающее значение. Имя Блока здесь не названо ни разу, но весь текст построен на звуковых, осязательных и образных ассоциациях с ним, поэтому главной задачей переводчика становится поиск возможных эквивалентов (и прежде всего звуковых) в английском языке.

К.Чвани отмечает, что трудноразрешимой проблемой для переводчика оказывается уже то, что одному русскому звуку [o] соответствует два английских: долгий, закрытый и краткий, открытый. По-разному в английском языке можно произнести и согласный [л]. Потому переводчику предстоит решить: «насколько открытым должно быть [o]? Насколько темным должно быть [l]? Должно ли звучание (имени) напоминать английское слово *block* - в то ли ином диалектном варианте - или же произноситься с легким русским акцентом?» [10.С.51].

Прекрасно почувствовала программную значимость звуковой стихии в произведениях Цветаевой британская славистка и переводчица А.Ливингстоун, которая не только приложила все усилия, чтобы воссоздать звуковую игру оригинала в своем виртуозном переводе поэмы «Крысолов», но и дала развернутое объяснение функционированию звука в этом невероятно сложном по технике исполнения полифоническом произведении Цветаевой.

Отмечая во вступлении к тексту перевода поэмы, что для Цветаевой вообще характерен акцент на «звучании» и «слушании», она добавляет, что в поэме «Крысолов» речь идет именно о «звуке», а не о музыке, мелодии. Причем само слово «звук» очень часто возникает в тексте, нередко заменяя собой слово «музыка». Поэма «не только выделяет звук, заостряя на нем внимание таким явным образом, но и сама оказывается настолько ориентированной на звучание, слух, настолько основанной на звукописи, насколько это возможно. Ритмы, рифмы, интонации, ассонансы и аллитерации здесь невероятно рельефны, и смысл рождается из соединения слов, подобранных явно по принципу их звучания» [11.С.24].

По убеждению одного из ведущих исследователей поэтического языка Цветаевой, Л.В.Зубовой, она - «поэт настолько глубоко и тонко чувствующий слово и звук, что ее гармония не только выдерживает проверку алгеброй, но и при такой проверке в гармонии открываются невидимые глубины» [12.С.60].

Наиболее интересный материал для исследования фоносемантического уровня цветаевского текста, а также процессов, происходящих на этом уровне при переводе на английский язык, предоставляет стихотворение «Вскрыла жилы: неостановимо...», где именно этот уровень играет подчеркнуто важную роль, помогая полнее ощутить то, что транслируется читателю на уровнях образном и идеологическом.

Цветаева погружает нас в эпицентр переживания с первых же слов «Вскрыла жилы», которые, как станет видно в ходе пристального анализа,

подобраны очень тщательно. Так, «жилы», а не «вены» появляются здесь потому, что «вены» придали бы строчке благозвучность, не соответствующую общему замыслу стихотворения. [Жылы] дают двойное [ы], на которые нанизываются [ы] начального слова стихотворения «вскрыла» и заключительного слова второй строки [жызн'] (оба под ударением и в сильной позиции начала стиха и конца строки, к тому же, как известно, повторяющиеся звуки несут в поэтическом тексте особую функциональную нагрузку). Кроме того, в первом же слове, открывающем стихотворение, присутствует нагромождение согласных, требующее мускульного напряжения, преодоления: [фскр]. Причем все эти звуки воспринимаются русским ухом как «неэстетичные», «грубые».

Согласно исследованиям А.П.Журавлева, [ф] имеет характеристики «плохой», «темный», «шероховатый», «страшный», «тусклый», «тихий»; [с] – «отталкивающий», «злой»; [к] – «шероховатый», «тусклый», «угловатый»; [р] – «грубый», «шероховатый», «страшный», «угловатый». Эти характеристики во много раз усиливаются родственным звуковым соседством, а также звуком [ж] с характеристиками «страшный», «злой», «отталкивающий», «шероховатый», с которого начинается второе слово первой строки. Вкупе с повторяющимся гласным [ы] это трудновыговариваемое скопление согласных составляет настоящую «мускульную оноματοпею» (термин В.В.Вейдле [7.С.88]) и работает на ощущение нечеловеческого усилия, напряжения, задавая звуковой и эмоциональный тон всему стихотворению.

Вторая половина второй строки добавляет к вышперечисленным звукам дважды повторенный звук [х] и [щ], характеристики которых соответственно: «темный», «шероховатый», «страшный», «угловатый»; и «страшный», «шероховатый», «печальный», «тихий». К ним подстраивается также [т], чьи характеристики «темный», «угловатый», «тихий»; и [с], который, взятый отдельно, воспринимается как «скорей отталкивающий, чем приятный», «скорей злой, чем добрый». Контекстуально эти характеристики усиливаются благодаря соседству с [х] и [щ]. Такая звуковая инструментовка на фоносемантическом уровне прекрасно отражает эстетическую концепцию Цветаевой, согласно которой творческий дар есть проклятие, требующее от поэта нечеловеческих усилий, обрекающий его на мучения и страдания. Темная, стихийная сила, таящая в себе созидательное и разрушительное начало одновременно.

Звуки, связанные для носителей русского языка с приятными ассоциациями - в данном стихотворении это, в основном, гласные и «плавные» согласные (сонорные) (термин Л.Якубинского [13.С.52]) - помогают читателю подсознательно ощутить характерное для художественного мира Цветаевой ощущение упоения творческим процессом.

Среди согласных в количественном отношении преобладают [т] -15 раз, [с]-12 раз, [к]-10 раз, [р]-8 раз, и сонорные [н]-13 раз, [м]-10 раз, [л]-10 раз. Согласно исследованиям А.П.Журавлева, фоносемантические характеристики перечисленных согласных носят противоречивый характер, одни отражают идею активности, другие пассивности. Это соответствует цветаевскому

представлению о творческом акте, в котором поэт играет одновременно активную и пассивную роль. Он не властен над собой, одержим демоном, желающим воплотиться в произведении его рукой, но, в то же время, этот демон дает ему такую, в своих тисках - свободу, «что всякая иная сила <...> смешна, всякая иная власть - мала, всякая иная свобода - тесна - и всякая иная тюрьма – просторна» [3.С.47].

Важную роль играет в данном стихотворении цветопись. Темные цвета фоносемантически преобладают уже в первой строчке: «темный» [ф], «тусклый» [к], «черный» [ы], хотя свое визуальное воплощение они находят только в 7-ой строке: «В землю **черную** (курсив мой. - М.Ц.) питать тростник». Доминирующими гласными являются [и] (встречается 9 раз в ударной позиции), [э] (10 раз в ударной позиции). Согласно А.П.Журавлеву, [и] ассоциируется с синим цветом, [э] с зеленым. Оба могут восприниматься как оттенки цвета водной стихии. 6 раз в ударную позицию попадает гласный [а] - красный цвет - цвет крови, которая прямо не названа в стихотворении, но ее образ неизбежно возникает в сознании читателя в связи с метафорой жизни, которая хлещет из вскрытых жил. Причем жизнь (как и не названная прямо кровь) оказываются контекстуальными синонимами к слову стих. У Цветаевой поэт не мыслит жизни без творчества. Он живет только тогда, когда творит, «...а в промежутках («пока не требует поэта к священной жертве Аполлон») - при отливах вдохновения... <испытывает> состояние безграничной бедности» [14.С.79].

Стихотворение отличается краткостью - в нем всего 9 строк, но диапазон гласных звуков очень широк: от глубоких [ы], [э], до высокого и пронзительного [и]. Контрастность построения ощущается на всех уровнях. Звуки, вызывающие приятные ассоциации, сочетаются со звуками, вызывающими неприятные эмоции; плавные ([м], [л], [н]) и протяжные ([х], [щ], [с]) - с краткими и отрывистыми ([к], [т]). Длинные слова (неостановимо, невосстановимо, подставляйте, невозвратно) с обилием плавных согласных (**м**, **л**, **н**), сочетаются с короткими (миски, плоской, край, питать, хлещет, стих и т.д.), где преобладают отрывистые согласные (**х**, **ч**, **к**, **р**). Этот прием создает необычное чувство потока и перебоя, почти физическое ощущение крови, бьющей толчками из вскрытой артерии. Причем обилие коротких слов задает определенную ритмическую инерцию, заставляющую и длинные слова произносить по слогам, лишней раз подчеркивая пульсирующее движение крови/жизни, определяемое сердечными сокращениями: «Вскрыла жилы: не-оста-но-вимо, / Не-вос-ста-но-вимо хлещет жизнь» (дефисы мои. - М.Ц.). Так на различных уровнях выражает Цветаева центральную оппозицию, лежащую в основе стихотворения, сталкивающую две стороны творческого начала - это и смертельно опасное ремесло, и сладкое, упоительное состояние.

Размер стихотворения - 5-ти стопный хорей, в котором, однако, так много облегченных стоп, в том числе следующих друг за другом и сливающихся в одну безударную неиктовую позицию, что традиционный размер, как это часто бывает у Цветаевой, скорее тяготеет к дольнику. Однако такая ритмическая структура, где мерцающее биение хорея прорывается сквозь текучую слитность

безударных слогов (максимальное количество которых достигает пяти), как нельзя лучше передает движение толчками, воспроизводящее на уровне ритма пульсацию крови.

Неровность, пунктирность ритма подчеркнута в стихотворении и с помощью тире, которых здесь не так много, как обычно у Цветаевой, зато они трижды встречаются в одной (пятой) строчке, которая к тому же еще и разорвана на две:

Миска - плоской.

Через край - и МИМО -

В переводе английской поэтессы Энн Стивенсон первая же строчка задает интонацию, принципиально отличную от цветаевской. «I have opened my veins: never to be staunched...» с преобладанием сонорных, отсутствием скопления согласных, делает фоносемантический строй текста, в соединении с гласными среднего и переднего ряда, светлым, напевным и благозвучным. В результате творческий процесс эстетизируется. Неслучайно вместо образа оригинала, связанного со смертью, с миром мрачным, подземным: «В землю черную питать тростник», возникает образ небесной благодати: «Into the black earth, manna for the grass». Английская поэтесса избегает скопления согласных на протяжении всего стихотворения, что создает ощущение непрерывного течения, которое дублируется и на образном уровне: «the fountain overflows» (фонтан льется через край), вместо прерывистого цветаевского «хлещет жизнь». Кроме того, звуковое оформление фразы у Энн Стивенсон противоположно тому, как оно задумано в оригинале. Повторение дифтонгов [au], [ou], [ou], в совокупности с согласными [f], [v], [fl] создает впечатление плавного равномерного скольжения (сладкогласие).

В целом, в тексте перевода явно преобладают передние гласные и такие согласные, которые привносят положительные фоносемантические характеристики, формирующие в совокупности с «закругленностью» на уровне синтаксиса его общее благозвучие. Доминирующие согласные стихотворения Энн Стивенсон - сонорные: 13 [n], 10 [l], 4 [m], характеристики которых, соответственно: «мужественный», «медленный», «большой»; «скорее величественный, сильный, красивый, чем наоборот»; «печальный», «могучий», «медлительный». Такой звуковой состав формирует элегический, медитативный (несмотря на то, что переводчица вносит дополнительный восклицательный знак в конце стихотворения) и в то же время приподнятый эмоциональный тон, в противоположность порывистой импульсивности оригинала. В результате концепция творчества, какой она представлена здесь на фоносемантическом и интонационном уровнях, оказывается принципиально отличной от цветаевской. Способность к творчеству трактуется Энн Стивенсон как божественный дар и сопровождается возвышенными образами. Непоэтичное «хлещет» оригинала заменяется то возвышенным образом струящегося фонтана («the fountain overflows»), то струей крови («blood jet»). В финальной строчке появляется поэтизм «О» («O poetry, O blood jet!» - О поэзия, о крови струя!).

Искажения в передаче художественного мира Цветаевой обнаруживаются и на семантическом уровне. Так, в стихотворении Цветаевой фраза «Подставляйте миски и тарелки!» представляет собой обращение к безликой массе обывателей. Для них стих, родившийся из муки и боли поэта, из его крови, подобен «снеди», которой они насыщают свои желудки (Мещане, обыватели в художественном мире Цветаевой всегда ассоциируются с пищей. Ср., например, стихотворение «Квиты: вами я объедена...»: «Вы - с отрыжками, я - с книжками, / С трюфелем, я - с грифелем, / Вы - с оливками, я - с рифмами, / С пикулем, я - с дактилем. <...> Каплуном-то вместо голубя / - Порх! душа - при вскрытии. / А меня положат - голую: / Два крыла прикрытием»).

В переводе Энн Стивенсон строчка «Quick, bring me (курсив мой. - М.Ц.) basins and plates!» (Быстро, несите мне миски и тарелки!) подсказывает совсем иной образ. В то время как лирическая героиня Цветаевой позволяет другим собирать жизнь/стих, которые она по собственной воле щедро выпустила из своих жил, лирическая героиня Стивенсон призывает нести ей сосуды, в которые она будет собирать кровь/поэзию («O poetry, O blood jet!») струей, фонтаном бьющие из ее вен. Другой британский переводчик этого стихотворения, Дэвид МакДафф, здесь более точен, когда переводит: «Bring your basins, bring your (курсив мой. - М.Ц.) plates» (Несите ваши миски, несите ваши тарелки), воссоздавая таким образом значимую для оригинала оппозицию между лирическим «я» и «другими».

Стихотворение Энн Стивенсон не воспроизводит характерной для оригинала «густоты» звуковых доминант. Помимо уже отмеченного общего преобладания сонорных, бросается в глаза частотность звукосочетаний, связанных с образом льющейся воды - [pl], [bl], [fl], которые буквально воспроизводят ее плеск: «overflows», «plates», «flat», «plash», «black», «blood». Кроме того, на уровне отдельных строчек есть настоящие находки. Например, строка «Plates will be too flat, / Basins too shallow» блестяще передает средствами другого языка «густоту» цветаевской звукописи: «**В**сякая тарелка будет мелкой, / Миска – плоской». Однако этот принцип построения текста не распространяется на все стихотворение и потому остается лишь декоративным приемом.

При переводе утрачена повторяющаяся отрицательная частица не-, морфологически усиливающая идею необратимости процесса: «невозвратно, невозстановимо», которая у Энн Стивенсон выражена лишь семантически: «never». Одно слово оригинала превращается в целую фразу. Поэтому нет тенденции, характерной для русского текста - дробить длинное слово на слоги, а, следовательно, нет и характерного ритма, воспроизводящего движение толчками. Напротив, на уровне ритма, как и на остальных уровнях, присутствует ощущение плавного скольжения. Хотя идея убывания и возрастания потока все же передана на уровне строфы: длинные строки сменяются все более короткими к середине стихотворения, а затем постепенно снова удлиняются, чтобы смениться заключительной короткой строкой.

В стихотворении МакДаффа, так же как и в стихотворении Цветаевой, есть явные звуковые доминанты. Одна из самых распространенных согласных -

[l] (встречается 12 раз), которая передает идею «текучести», «водной стихии». Столько же раз встречаются согласные [r] и [s]. Причем, если брать в расчет также непронизносимые, но отмечаемые глазом [r], сама графика которых напоминает течение реки и подсознательно ассоциируется со словом «river», то эта «звукобуква» употреблена 17 раз. Буква [s] (вместе с теми случаями, когда при чтении происходит озвончение в [z]) встречается 19 раз, из которых 9 раз [s] выступает в соединении с [t]: [st], [ts] (то есть играет не менее важную роль, чем в цветаевском тексте, где сочетание [ст] встречается 7 раз, а следовательно сохраняется одна из ведущих доминант звуковой инструментальной оригинала). Другие значительные с точки зрения частотности употребления согласные: [n] - 8 раз, [t] - 9 раз. Присутствуют звукосочетания [pl], [bl], которые направлены на создание образа водной стихии. У МакДаффа, как и у Цветаевой, имеются нагромождения согласных, пусть и не всегда затрудняющих произнесение слова, но останавливающее глаз при чтении: *nst, pp, bl, rr, st, rts* и т.п. Причем иногда эффект усиливается от того, что ряд удвоенных и утроенных согласных встречается в одном слове: *unstoppably, irrestorably* и т.д. Таким образом, сохраняется ощущение преодоления, напряжения сил, свойственное оригиналу.

Начиная стихотворение с сокращения: «*I've opened my veins*» (курсив мой. -, *М.Ц.*), МакДафф средствами английского языка воссоздает характерную для поэзии Цветаевой разговорную интонацию. Он также сохраняет оба случая пропуска глаголов, которые встречаются в цветаевском тексте («Миска - плоской. / Через край - и МИМО - / В землю черную»: «*Every basin too shallow. / Over the brim - past it - / To the black earth*»), не договаривая, не «закругляя» синтаксическую конструкцию, как это делает Энн Стивенсон: «*Basins, too shallow/ For the brim and splash of it/ Into the black earth*»). Кроме того, апостроф графически передает идею прерывистости, движения толчками. Удачно переданы у МакДаффа цветаевские ряды «невозвратно, невозстановимо»; «невозвратно, неостановимо, невозстановимо»: «*unstoppably, irrestorably*», «*irrevocably, unstoppably, irrestorably*». Здесь частицы *un-/ ir-* несут ту же грамматическую нагрузку отрицания, что и русское «не-». Причем в английских эквивалентах сохранен, насколько это возможно, и фоносемантический ряд оригинала.

С точки зрения английского представления о рифме стихотворение МакДаффа, как и стихотворение Цветаевой, организовано достаточно строго. Рифмуются вторая и третья строчка: *sheets / plates*, четвертая и пятая: *small / shallow*, седьмая и девятая: *reeds/ sheets*. Кроме того, как и у Цветаевой важную роль играют внутренние рифмы: *unstoppably, irrestorably; irrevocably, unstoppably, irrestorably; spurts, sheets; verse, spurts* и т.п. Таким образом, МакДаффу удалось сохранить свойственную оригиналу жесткую звуковую, морфологическую и синтаксическую организацию текста, порождающую ощущение интенсивности переживания. Эмоциональный тон перевода МакДаффа, несмотря на то, что восклицательный знак в третьей строке снят, оказывается намного ближе к нервно-напряженному тону цветаевского стихотворения, чем перевод Энн Стивенсон.

Сравнение двух переводов одного и того же стихотворения убедительно

демонстрирует, насколько важен может быть звуковой уровень организации стиха, и как, изменяясь в процессе «перекодирования» с одного языка на другой, он провоцирует изменения на семантическом уровне, иногда настолько кардинальные, что они приводят к переосмыслению опорных точек художественного мира оригинала. Вместе с тем, следует помнить, что при поэтическом переводе, как справедливо указывает Вяч. Вс.Иванов, «задача состоит не в передаче звуковых повторов и звукописи как таковой, а в передаче связей между звуковым рисунком текста и его значением» [9. С.686]. Как показывает проведенный анализ, из двух переводчиков именно МакДаффу удалось воссоздать максимально близкое к оригиналу соотношение звучания и значения.

Библиографический список

1. С м и т Д ж. *Взгляд извне. Статьи о русской поэзии и поэтике*. М., 2002.
2. Ц в е т а е в а М а р и н а. *Из записных книжек и тетрадей* //Собрание сочинений. В 7 тт. Т.4. Кн. 2. М.,1997.
3. Ц в е т а е в а М а р и н а. *Искусство при свете совести* // Собрание сочинений. В 7 тт. Т.5. Кн. 2. М.,1997.
4. Ц в е т а е в а М а р и н а. *Мать и музыка* // Собрание сочинений. В 7 тт. Т.5. Кн.1. М.,1997.
5. Ж у р а в л е в А. П. *О мотивированности признаковой семантики слова натуральным значением входящих в него звуков* // Материалы семинара по проблеме мотивированности языкового знака. Л.,1968.
6. Л е в и ц к и й В. В. *Семантика и фонетика*. Черновцы, 1973.
7. В е й д л е В. В. *Эмбриология поэзии. Введение в фоносемантику поэтической речи*. Париж, 1980.
8. М и к о Ф. *Передача звучания при передаче лирической поэзии* // Поэтика перевода. М., 1988.
9. И в а н о в В я ч. В с. *О языковых причинах трудностей перевода художественного текста* // Теория стиха. Л., 1968.
- 10.С h v a n y C. V. *Translating One Poem from a Cycle: Cvetaeva's «Your Name is a Bird in my Hand» from «Poems to Blok»* // New Studies in Russian Literature. Columbus, Ohio, 1981.
- 11.Т s v e t a e v a М а r i n a. *The Ratcatcher. A Lyrical Satire* / Transl. by A.Livingstone. Lnd.,1999.
- 12.З у б о в а Л. В. *Семантика художественного образа и звука в стихотворении Марины Цветаевой из цикла «Стихи к Блоку»* // Вестник ЛГУ. 1980. № 2.
- 13.Я к у б и н с к и й Л. *Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языке* // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919.
- 14.Ц в е т а е в а М а р и н а. *Поэты с историей и поэты без истории* // Собрание сочинений. В 7 тт. Т.5. кн.2. М., С.79.