

Конколь Марина Михайловна

МГИМО МИД России

Кафедра английского языка №3

Старший преподаватель

+ 7 925 036 40 55

marina.konkol@gmail.com

ПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД В РОССИИ: КЛАССИЦИЗМ, РОМАНТИЗМ, РЕАЛИЗМ.

***Аннотация:** Исследование посвящено художественному переводу, как способу воссоздания подлинника в единстве формы и содержания в новом языковом материале. В фокусе внимания – поэтический перевод и трудности, с которыми сталкивается переводчик при передаче как содержания, так и формы произведения. В статье анализируются выявление и детальное изучение способов репрезентации мысли, которые характеризуют писательскую манеру, образ мыслей автора, его мироощущение. С точки зрения исследователя перевода индивидуальный стиль автора – это основной экстралингвистический фактор, характеризующий произведение.*

***Ключевые слова:** поэтический перевод, стихотворный перевод, форма и содержание, интерпретация текста, национальная культура.*

POETIC TRANSLATION IN RUSSIA: CLASSICISM, ROMANTISM, REALISM.

***Abstract:** The article explores artistic translation as a means of reconstructing an original regarding its form and content in the new language material. The analysis is focused on poetic translation and complications which a translator faces while communicating the content and form of a work. The research studies detailed ways of a thought representation, which describe manner, the train of thought, and disposition of the author. From the translator's perspective, an individual style of an author is the core extralinguistic factor to characterize the work.*

***Keywords:** poetic translation, poetry translation, form and content, text interpretation, national culture.*

Искусство перевода известно с древнейших времен, поскольку необходимость обеспечивать общение между народами существовала всегда. Термин «перевод» употребляется в нескольких значениях.

В «Словаре лингвистических терминов» приведены следующие три значения:

1) сопоставление двух или нескольких языков с целью отыскания семантических соответствий между их единицами, обычно для двуязычной лексикографии, для сопоставительных семантических исследований и т.п.; 2) передача информации, содержащейся в данном произведении речи, средствами другого языка; 3) отыскание в другом языке таких средств выражения, которые обеспечивали бы передачу на него не только собственно «информации», но и наиболее полное соответствие нового текста первоначальному также и по форме (внутренней и внешней), что необходимо в случае художественного текста...» [1, с.316].

Художественный перевод является лишь попыткой воспроизвести средствами другого языка сложную совокупность различных приемов передачи литературно-художественного содержания. Полученные эквиваленты подлинника нельзя считать переводами в собственном смысле. Они представляют собой хорошие или плохие, более или менее удачные, но все же – вариации на тему.

Наибольшие трудности вызывает поэтический перевод, т.к. при осуществлении поэтического перевода переводчик сталкивается с серьезной проблемой – необходимостью передать как содержание, так и форму произведения. В отличие от других видов перевода, поэтический перевод требует соблюдения формы оригинала. Поэтому перед переводчиком стоит трудноосуществимая задача – максимально точно передать содержание подлинника, придерживаясь его формы.

Важную роль в правильной интерпретации текста, без которой невозможен адекватный перевод, играет выявление и детальное изучение способов репрезентации мысли, которые характеризуют писательскую манеру, образ мыслей автора, его мироощущение. С точки зрения исследователя перевода индивидуальный стиль автора – это основной экстралингвистический фактор, характеризующий произведение. Свойственные авторской манере черты являются одновременно и стилистическими ограничителями для переводчика, следовать которым его первостепенная задача.

При решении поставленных в исследовании задач используются следующие методы: 1) компаративный, или сопоставительный, анализ подлинника и каждого варианта перевода и 2) сопоставительный анализ нескольких вариантов перевода.

Научный взгляд на художественный перевод начал формироваться в 18 веке; за это время менялись принципы перевода, возникали различные школы поэтического перевода. Концепция художественного перевода и требования, предъявляемые к нему, меняются от эпохи к эпохе. За последние два столетия европейская литература знала три концепции, три метода художественного перевода: перевод классицистический, перевод романтический и перевод реалистический или, точнее, объективно-исторический.

Теория поэтического перевода формировалась под воздействием взглядов таких известных поэтов, переводчиков и ученых как В. Тредиаковский, К. Батюшков, В. Жуковский, А. Пушкин, Ю. Левин, позднее, В. Брюсов, Б. Пастернак, В. Набоков. Тем не менее, на сегодняшний день, поэтический перевод недостаточно изучен, информация о нем разрозненна.

На протяжении последних двух столетий русская литература впитывала в себя все лучшее, что создавалось в иноязычной поэзии. Можно, пожалуй, сказать, что она в этом отношении не знала соперниц: ни одна из великих европейских литератур не овладевала чужим богатством с такой настойчивостью, с такой спокойной уверенностью в собственной силе, в неизменности своего назначения, как русская.

Для того, чтобы близко и верно пересоздавать творения иноязычных поэтов, нужно было разработать многообразную технику. Начиная со второй половины XVIII в. русские поэты неутомимо экспериментировали, — они искали возможности передачи средствами своего языка и своего стиха самых различных стиховых форм, ритмических и строфических. Оправдались слова Ломоносова, который, со свойственной ему высокооптимистической верой в назначение родной речи, торжественно заявил еще в 1755 г., на заре русской литературы, задолго до В. Жуковского, К. Батюшкова и А. Пушкина, что язык российский имеет «великолепие ипшанского, живость французского, крепость немецкого, нежность италийского, сверх того богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языка... Сильное красноречие Цицероново, великолепная Вергилиева важность, Овидиево приятное витийство не теряют своего достоинства на российском языке» [23, с.4].

Стихотворный перевод возник в России в середине XVIII в., в эпоху классицизма, ставшего за краткий срок господствующим методом и стилем русской литературы. Принципы, сложившиеся в то время, определились с большой четкостью и сразу оказались общими для всех авторов, подчинивших себя провозглашенной эстетической норме.

Теоретики и практики классицизма не различали писательских индивидуальностей, но лишь стилистические особенности жанра. Для Никола Буало, а вслед за ним и для Александра Сумарокова важны были различия между эпической поэмой и сатирой, одой и элегией, идиллией и басней, а не между отдельными сатириками или, скажем, баснописцами.

Не видя существенных различий как между национальными культурами, так и между писательскими индивидуальностями, классицисты выдвигали на первое место мысль, подлежащую совершенному выражению на языке поэзии. Если такая мысль — нравственная, философская, эстетическая, политическая, религиозная — уже один раз

обрела полноценное выражение, этого вполне достаточно, незачем стремиться к недостижимому — к тому, чтобы высказать ее в другой раз и столь же хорошо. Для искусства перевода эта «принципиальная анонимность» имела значение особое, проявлявшееся в двух различных аспектах.

С одной стороны, считалось, что если произведение не имеет автора, если, иначе говоря, несущественно, кто и почему это сказал, а важно только, что и как сказано, то возникает особое отношение переводчика к автору оригинала. Личность автора утрачивает интерес; имеет значение лишь то, что им написано и с какой степенью полноты и совершенства выражена идея. Сама же идея эта — общее достояние. Если автор оригинала не справился с ее полноценным выражением, может быть даже и потому, что он сам не понял до конца собственный замысел, задача переводчика — взять на себя довершение того, что автор довершить не сумел.

С другой же стороны, перевод того или иного произведения может быть уже сделан одним или несколькими предшественниками, новый же переводчик не только имеет право, но даже обязан воспользоваться всеми их удачами и продолжить их труд, улучшить его. В XVIII в. нередки своеобразные «коллективные» переводы, сделанные, впрочем, без реального сотрудничества. В основе переводческой эстетики XVIII в. — понятие абсолютной художественной ценности идеального произведения, перевод которого должен и может быть — в пределе — переводом объективным, идеально точным, абсолютным, а значит — единственным. Расхождения между языками не могут служить препятствием для абсолютного перевода. Ведь с классицистической точки зрения слово однозначно, оно носитель объективного смысла, и поэтому найти ему иноязычное соответствие принципиально всегда возможно; затруднением может оказаться только недостаточная развитость языка перевода, т. е. его количественная недостаточность.

Сегодня стало ясно, что эстетическая теория классицизма упрощает и потому обедняет крупные явления даже искусства классицистического. Поэзию Расина, Лафонтена, Мольера нельзя ни понять, ни воссоздать на другом языке, если исходить из теории однозначности слов и, значит, плоской односмысленности произведения. Анахронизмом кажется возвращение к идеям классицистических теоретиков, когда идет речь о крупнейших произведениях новой поэзии, проникнутых личным авторским началом. Примером такого «возвращения вспять» может послужить однотомник Гете, выпущенный в 1963 г. в Москве. Здесь о переводах «Фауста» сказано: «Перевод Н. Холодковского отличается большой точностью, но поэтические его достоинства неравноценны. В советское время «Фауст» заново переведен В. Пастернаком, которому особенно удалось лирические сцены. В настоящем издании мы даем трагедию Гете в избранных переводах. Кроме Н.

Холодковского и Б. Пастернака, русского «Фауста» представляют Д. Веневитинов и В. Брюсов» [5].

С точки зрения Сумарокова издатель нового «Фауста» поступил в высшей степени справедливо: он игнорировал личные черты и автора, и четырех его переводчиков, стремясь лишь к воссозданию некоего объективно-идеального «Фауста». С точки зрения эстетики XX в. он, этот современный нам издатель, совершил акт беспрецедентный: соединил вместе, в едином произведении, любомудра 30-х годов XIX в. Д. Веневитинова, профессионального переводчика второй половины того же столетия Н. Холодковского, символиста-просветителя, а как переводчика «Фауста» — буквалиста В. Брюсова и прямо противоположного ему по творческим принципам, безудержно субъективного лирика Б. Пастернака, причем этот противоестественный симбиоз мотивирован классицистической идеей приближения к идеалу. В результате вот как по-разному говорит один и тот же Фауст в пределах одной и той же первой сцены трагедии:

Что за блаженство вновь в груди моей
Зажглось при этом виде, сердцу милом!
Как будто счастье жизни юных дней
Вновь заструилось пламенно по жилам!

(Н. Холодковский)

Небесное, к чему наш дух стремится,
Все дальше, дальше гонится земным;
Когда житейских благ нам удалось добиться,
Мы лучшее — обманом, тенью мним.
Возвышенная жизнь! Богов обитель!
Недавно червь, ты стоишь ли ее? Да!
Лишь от ласки солнца, земножитель,
Отважно отврати лицо свое!

(В. Брюсов)

Ликующие звуки торжества,
Зачем вы раздаетесь в этом месте?
Гудите там, где набожность жива,
А здесь вы не найдете благочестья.
Ведь чудо — веры лучшее дитя.
Я не сумею унести в те сферы,
Откуда радостная весть пришла.

Хотя и ныне, много лет спустя,
Вы мне вернули жизнь, колокола,
Как в памятные годы детской веры...

(В. Пастернак)

Чтобы убедиться, что эти три отрывка принадлежат не только разным поэтам, отличающимся друг от друга индивидуальными свойствами и пристрастиями, но и разным эпохам русской литературы, не нужен пристальный анализ. Чтобы наглядно убедиться в стилистической несовместимости приведенных кусков, достаточно посмотреть на то, как у каждого из цитированных переводчиков выглядят монологи, приведенные в другом переводе. Так или иначе, то, что было до известных пределов допустимо в XVIII в., в наше время оказывается вопиющим нарушением эстетических норм.

Дальнейшее развитие перевода в России шло по пути преодоления классицистических догм и правил, которые сковывали поэзию. Норма мешала естественному становлению художественной формы. Она должна была уступить: косную норму вытесняла все более гибкая и многозначная форма.

Вкратце излагая историю поэтического перевода в России, нельзя обойти вниманием В. Жуковского, чей вклад в развитие поэтического перевода был очень существенным. В. Жуковский признавался: «Я не самобытный поэт, а переводчик, — впрочем, весьма замечательный» (письмо к О. Смирновой от 13/25 октября 1845 г.). Несмотря на это, сложно не заметить, что в его переводах присутствует прежде всего он сам, и его талант не в перевоплощении, а в верности себе.

Возникло особое противоречие: остро понятая своеобразность иностранных поэтических культур и тем более поэтических личностей стиралась, даже порой нивелировалась во всепоглощающем индивидуально-лирическом мире Василия Андреевича Жуковского. Эстетическое мышление романтика оказывается во многих отношениях принципиально ближе к классицистическому, чем к реалистическому. Жуковский еще во власти классицистической типологии. Шиллер, Гете, Байрон, Вальтер Скотт, Соути, Уланд, Рюккерт под его пером обретают сходные черты — и не только оттого, что в переводах Жуковского на творчестве каждого из них лежит печать лиризма Жуковского, но еще и оттого, что для самого Жуковского между этими поэтами порой больше общих черт, чем различий. Эти общие черты — типологические. Нужно обладать другой структурой художественного сознания, чтобы с отчетливостью видеть качественные эстетические различия между национальными культурами, историческими эпохами, творческими индивидуальностями, короче говоря, нужно быть

не романтиком, сохранившим классицистическую основу мышления, а реалистом, не В. Жуковским, а А. Пушкиным.

Целостный образ романтизма, как особого художественного мира, имел в виду Белинский, когда, оценивая вклад Жуковского в русскую культуру, писал: «...Жуковский был переводчиком на русский язык не Шиллера или других каких-нибудь поэтов Германии и Англии: нет, Жуковский был переводчиком на русский язык романтизма средних веков, воскрешенного в начале XIX века немецкими и английскими поэтами, преимущественно же Шиллером. Вот значение Жуковского и его заслуга в русской литературе» [2, с.167].

В новейших историко-литературных и теоретических исследованиях все настойчивее подчеркивается актуальность постановки крупномасштабной задачи: выявить традицию московского университетского просвещения в русской культуре. Предпринимаются попытки реконструировать интеллектуальный контекст, в котором четче обозначаются характерные черты московского романтизма классической поры (первая треть XIX в.); воспроизвести по известным мемуарам целостную картину развития литературной жизни Москвы того времени.

Первое десятилетие XIX в. ознаменовалось жанровыми экспериментами Карамзина. Жуковский стремился перенести на русскую почву целостный мир европейского романтизма с его проникновением во внутреннюю жизнь человека, с интересом к средневековью, к народным верованиям. Первый русский романтик считал себя свободным по отношению к переводимому оригиналу и передавал его с той мерой точности и близости, какая была необходима для решения эстетических задач. В этой связи Ю.Д. Левин отмечает: «Современники, характеризуя переводческое творчество Жуковского, обычно подчеркивали – кто с одобрением, кто с укором – его самостоятельность, свободу обращения с оригиналом. Они оценивали его вклад в развитие русской поэзии, в котором переводы были лишь средством ее обогащения, а не самоцелью» [14, с.18]

Эволюция поэтического перевода в эпоху расцвета московского романтизма (20-е - первая половина 30-х гг.) - большая и сложная тема. Она включает следующие аспекты: влияние перевода на символичный язык, на эксперименты в области метрики; анализ фактологического материала, показывающего обогащение образного языка за счет привнесения инонациональной поэтической эмблематики; развитие художественной фразеологии, а также жанрового репертуара. Как известно, XVIII век был в России временем усиленной переводческой деятельности; именно тогда, с появлением первых деклараций в защиту переводов, закладывались основные критерии оценок

переводческого опыта, обосновывались необходимость и полезность данного вида творчества.

Переводческие принципы С.Е. Раича (еще не охарактеризованные в полной мере), стремление «опоззять» литературный язык (конечно же, через переводы) - все это создало вокруг С. Раича ореол, совершенно отличный от ореола В. Жуковского, художника, единодушно признанного законодателем в области поэтического перевода. Сопоставляя эти имена, можно говорить о различных направлениях в стилистике. Разница, но не контраст, имела свои причины и предысторию. Достаточно вспомнить первый серьезный опыт С. Раича - перевод «Георгик» Вергилия, завершенный в 1821 г. Иноязычный оригинал понимался переводчиком как литературный памятник и воссоздавался с оглядкой на архаическую традицию. Ориентация на намеренное «старение» языка была поддержана Мерзляковым и И.И. Дмитриевым, думается, не потому, что они видели в этом приверженность классицистическим традициям, но потому, что они осознавали стилизацию как художественный прием, столь важный для передачи древнего текста. Дмитриев стал литературным советчиком Раича и в свое время ходатайствовал перед Шишковым о присуждении переводчику академической награды. Переписка двух влиятельных сановников весьма любопытна как образец анализа «слога» Раичевых «Георгик» с точки зрения нормативной поэтики. И Дмитриев, и Шишков принимают его в основе, но оба не склонны одобрять «нововведения» - смешение разных стилистических пластов, грамматические признаки «низкого стиля» в «высоких» лексических образованиях и т.п.. Раича все настойчивее характеризуют как представителя «итальянской школы» (подразумевая традицию Батюшкова), отдают ему приоритет в создании буколической поэзии, которая иными литераторами все еще расценивается как пережиток жеманной поэзии галантного XVIII в. Действительно, через поэзию Ариосто Раич привносил в переводную литературу пасторальные темы и сюжеты, которые рассматривались как явный архаизм.

Буквалистский перевод в широком смысле не сводился лишь к тому, чтобы строчка в строчку воссоздать оригинал; здесь подразумевалась передача стилистических особенностей, замысла переводимого автора, «букета» его художественных интенций. Особая гармоническая выверенность и монотонность александрийского стиха как нельзя лучше подходила для создания предметных, вплоть до ощущения скульптурности, описаний. Миниатюры А. Шенье (в особенности его фрагменты идиллий и элегий) оказались весьма популярными. Шенье переводят А. Норов, Д. Ознобишин, А. Ротчев, по-разному трактуя слагаемые романтического образа французского поэта. Поэзия Шенье сыграла существенную роль в формировании элегической тематики и

фразеологии в русской поэзии. Наполненные сожалениями об уходящей юности и предчувствиями скорой смерти, сетующие на измену возлюбленной, тяготы несвободы, воспевающие «вольную бедность» и сельскую жизнь, стихотворения Шенье питали расцветшую в 20-30-е годы XIX в. «унылую элегию». Важно, что через переводы Шенье в московском романтизме обновляется тематический репертуар поэзии, но при этом порой размывались границы поэтического перевода (этот процесс заметен у Лермонтова, Межевича, раннего Фета).

Новые темы, мысли, нравы, новое содержание требовали иных форм стихового выражения. Резко обострилось противоречие между эстетическими принципами романтического и позднее реалистического искусства — и традиционной формой, которая в былое время считалась наиболее приближенной к отвлеченному художественному абсолюту, к теперь уже развенчанному идеалу стиха. Это противоречие нашло выражение в полемике, вспыхнувшей в 1822 г. на страницах «Сына Отечества» между П. Катениным и О. Сомовым. В «Письмо к издателю» П. Катенин, обращаясь к Гречу, автору «Опыта краткой истории русской литературы», говорит о несогласии с двумя поэтами, опубликовавшими отрывки из своих переводов «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо, — А. Ф. Мерзляковым и К. Н. Батюшковым. При этом несогласие Катенина касается лишь одного, казалось бы, частного, но, как обнаружилось, в высшей степени принципиального вопроса: о выборе стиховой формы. Заметим кстати, что Катенин отнюдь не был склонен вообще отрицать александрийский стих; в собственной практике он им пользовался больше других своих собратьев: ведь именно Катенин до тонкостей разработал русский александрийский стих в своих замечательных переводах из Тома Корнеля — «Ариадна» (1811), из П. Корнеля — «Горации». Таким образом, возражения Катенина касаются не александрийского стиха как такового, но художественно неправильного его применения, абсолютизации этого стиха как некоего поэтического идеала.

Второй аргумент Катенина связан с необходимостью соблюдать единство содержания и формы; всякое специфическое содержание, по мнению Катенина, неизбежно требует формы особой, специфической.

Далее Катенин предлагает структуру русской октавы, которая, по его мнению, должна все же отличаться от итальянской вследствие отличия русского языка от итальянского (необходимость чередовать мужские и женские рифмы — в итальянском все рифмы женские; необходимость тройной рифмы — в этом отношении русский язык слишком беден, и никакой размер не стоит того, чтобы ему жертвовать в поэзии смыслом); нужно, следовательно, создать октаву, похожую на итальянскую в том, что

составляет ее сущность, и вместе с этим приспособленную к правилам русского стихосложения.

Катенин считает, что русская октава должна быть восьмистишием пятистопного ямба с цезурой на второй стопе и со следующим расположением рифм (прописной обозначено женское окончание): AbAbCCdd. Вот первая октава «Освобожденного Иерусалима» в катенинском варианте (этот пример приведен им в качестве иллюстрации его теоретических соображений):

Святую брань и подвиг воеводы
Пою, кем гроб освобожден Христа.
Вотще ему противились народы
И адовы подвигнулись врата.
Велик его сей подвиг был священный,
Велик и труд, героем понесенный;
Но бог ему покровом был, и сам
Вновь собрал рать к Гофреда знаменам. [22, с.53]

Школа советского перевода обеспечила читателя огромным количеством авторов и произведений, ее заслуга очень велика, но она вытеснила традицию авторского перевода. К авторской традиции перевода можно отнести работу В. Жуковского, А. Пушкина – всех, кто занимался этим тогда, когда были другие требования к точности, иные критерии и оценки.

Иван Кашкин в своей книге «Для читателя-современника» писал, что реалистический перевод правдиво передает содержание, но при этом он должен также правдиво передавать форму оригинала. Реалистический метод перевода – это своего рода термин для метода работы, применяемого многими переводчиками. Реалистическим метод был назван потому, что это определение сближает теорию реалистического перевода с критериями реалистической литературы. Целью его является передача художественного своеобразия разных историко-литературных стилей, исходя из единого переводческого метода. Реалистический метод перевода подразумевает, что переводчик пытается за словами подлинника увидеть явления, вещи, мысли и действия и верно воспроизвести эту реальность авторского видения. При этом важно осмысление и верное истолкование подлинника, основываясь на понимании связи искусства и жизни. Главным критерием этого понимания последователи реалистического метода перевода считали идейно-смысловую правду и историческую конкретность. Правда в искусстве – образное отражение существенных черт действительности. В художественном переводе

правда – это не просто воспроизведение всех важных частных, но и их осмысление, это правда, обоснованная внутренней логикой образа.

Например, при переводе стихотворения Янки Купалы «А кто там идет...», поэт-переводчик Н. Браун предлагает такой вариант:

А кто это их, не один миллион,
Кривду несть научил, разбудил их сон?
- Беда, горе.

Перевод белорусского слова «бяда» буквален, в то время как в переводе М. Горького правильно отражена социальная сущность подлинника:

А кто же это их, не один миллион, -
Кривду несть научил, разбудил их сон?
Нужда, горе.

Вместо слова «беда», которое ассоциируется с абстрактным горем и несчастьем, М. Горький использовал слово «нужда», то, что было подсказано суровой реальностью.

И. Кашкин призывал переводчика достичь первоначальную свежесть авторского восприятия живой действительности. Кашкинский призыв воспринимался переводчиками, исповедовавшими реалистический метод перевода, как призыв к творчеству в рамках перевода. Переводчик не был бы творцом, если бы он ограничился текстом и не оживил бы в своем воображении то, что видел автор в момент написания произведения. Именно от авторского видения идет переводчик. Слова текста служат для проникновения в художественную действительность, за которой переводчик видит живую жизнь, которую он отражает через призму авторского восприятия. В этом и состоит объяснение реалистического подхода: переводчик реалист, подчиняясь законам реалистического искусства, отражает художественную действительность подлинника, стилистические соответствия помогают ему достичь верности, но не являются основополагающими в переводе. Цель переводчика-реалиста заключалась в максимально верной передаче художественной действительности подлинника.

Последователи реалистического перевода пытались решить проблему воссоздания формы и содержания подлинника в переводе, которая, по их мнению, восходила к проблеме передачи национальной специфики подлинника. В переводе меняется язык, но художественная форма остается прежней. Таким образом, на первый взгляд, перевод –

это создание новой национальной формы. Но по существу, перевод произведения не является передачей содержания подлинника в новой национальной форме.

Перевод – это воссоздание подлинника в единстве формы и содержания в новом языковом материале, это отражение художественной действительности подлинника в целом. Реалистический метод перевода подразумевает воссоздание объективной реальности, все типичное и характерное для нее. Из национальной специфики подлинника выбирается наиболее существенное, типичное как в отдельных деталях, так и в целом, - переводчик, будучи художником, вводит в свое творение собственные, национально-характерные черты, без которых перевод не будет жить в новой среде.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. – 2-е изд., стер. – М.: УРСС : Едиториал УРСС, 2004. – 571 с.
2. Белинский В. Г. Полн. собр. соч., – В 13 т. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1953–1959. Т. VII, – 468 с.
3. Букреева Л. Л. Лингвостилистические основания адекватной передачи художественного образа в стихотворных переводах. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук – Одесса, 1988.
4. Гачечиладзе Г. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. – М., 1980. – 256 с.
5. Гете Иоганн Вольфганг, Избранное. – М., 1985
6. Джаваршейшвили Р. Г. Психологические проблемы художественного перевода. – Академия наук Грузинской ССР. - Институт психологии им Д.Н. Узнадзе. – Тбилиси, 1984.
7. Ионкис Г. Э. Английская поэзия первой XX века (1917-1945). – М., 1980. – 200 с.
8. Задорнова В. Я. Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования. Автореф. дисс. ... док. филол. наук. – М., 1992.
9. Зарубежная поэзия в переводах Б. Л. Пастернака. Сборник. Составители Е. Б. Пастернак, Е. К. Нестерова. – М., 1990. – 640 с.
10. Кашкин И. Для читателя современника. Статьи и исследования. – М., 1977.

11. Кольцова Ю. Н. Художественный концепт и художественный образ. // Язык, культура и межкультурная коммуникация. Межвузовский сборник статей. Под ред. Н. К. Гарбовского. – М., 2001.
12. Кукурян И.Л. Английские переводы романа А. С. Пушкина («Евгений Онегин») как предмет лингвопоэтического анализа. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1990.
13. Кукурян И. Л. Poor Onegin! (о новом переводе и экранизации пушкинского шедевра) // Россия и запад: диалог культур. Том I. Выпуск 8-ой. – М., 2000.
14. Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. – Л., 1985. – 300 с.
15. Либерман Я. Л. Как переводят стихи. – Екатеринбург, 1995.
16. Набоков В. Руперт Брук. Эссе. – <http://nablib.republika.pl/essays.htm>
17. Рогов К. Ю. К истории «московского романтизма»: кружок и общество С. Е. Раича // Лотмановский сборник-2. – М., 1997., с.523
18. Рокаш О. Н. Английская поэзия периода первой мировой войны. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук – М., 1973.
19. Тюленев С. В. Стихотворение Р. Брука «The Soldier» и концепция «английскости» (Englishness) // Россия и запад: диалог культур. Том I. Выпуск 8-ой. – М., 2000.
20. Тюленев С. В. Перевод как инструмент стилистического анализа художественного произведения. – М.: Готика, 2000. – 78 с.
21. Эстетика: Словарь/ Под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М., 1989. – 447 с.
22. Эткинд Е. Русские поэты-переводчики от Третьяковского до Пушкина. – Л.: Наука, 1973. – 248 с.
23. Эткинд Е.Г. Божественный глагол // Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М.: Языку Русской Культуры, 1999. – 600с.