

Частное образовательное учреждение высшего образования

ИНСТИТУТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

Окопэтто Александра Андреевна

**Особенности передачи художественной образности при
переводе поэтических текстов
(на материале поэзии Эмили Дикинсон)**

Выпускная квалификационная работа

Научный руководитель:

Берсудская Е.М.

Санкт-Петербург 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава 1 Перевод поэзии с научной точки зрения.....	6
1.1 Лингвистические аспекты перевода.....	6
1.1.1 Эквивалентность и адекватность перевода.....	8
1.1.2 Понятие единицы перевода и способы ее вычленения.....	10
1.2 Поэзия, ее формы и содержание.....	13
1.2.1 Изобразительные и выразительные средства языка.....	15
1.3 Особенности поэтического перевода.....	24
1.3.1 Основы теории художественных переводов.....	25
1.3.2 Своеобразие перевода стихов.....	27
1.4 Техника, используемая при поэтическом переводе.....	28
Выводы по Главе 1.....	29
Глава 2 Сопоставительный анализ стихотворений Эмили Дикинсон и их переводов на русский язык.....	31
2.1 Краткая биография Эмили Дикинсон.....	31
2.2 Основные темы в поэзии Эмили Дикинсон.....	32
2.3 Тема Смерти.....	35
2.4 Тема Бога.....	40
2.5 Тема Одиночества и уединения.....	44
Выводы по Главе 2.....	48
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	50
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	52

ВВЕДЕНИЕ

Художественная литература играет важную роль в жизни человечества. Она помогает формировать личность человека, его моральные и духовные ценности. Благодаря художественным образам, которые создают авторы в своих произведениях, читатель способен понять, что такое добро и что такое зло; в чем заключается правда, а в чем – ложь. Действительно, наиболее убедительными являются мысли, переданные с помощью реалистично изображенного образа особенно если при передаче этого образа, были использованы изобразительные и выразительные средства языка. Именно в этой убедительности проявляется сила и значимость художественной литературы.

Поэзия выступает как часть художественной литературы. Для поэтов возможность создавать стихотворения — это способ выразить свои мысли и чувства, а для читателей – это возможность обогатиться морально и духовно. Тем не менее, существует огромное количество не только отечественной, но и зарубежной поэтической литературы, и для некоторых читателей неродной язык является своего рода барьером, который они не в состоянии преодолеть. Поэтому многие поэты занимались и занимаются переводами стихов, чтобы познакомить читателя с творчеством зарубежных авторов.

Проблема поэтического перевода является актуальной и вызывает множество споров среди литературоведов. Поскольку не существует определенной схемы, по которой должен осуществляться поэтический перевод, некоторые поэты разрабатывают собственные приемы перевода поэзии, которым они затем следуют; а некоторые выделяют лишь основные особенности, которые, по их мнению, должны быть сохранены при переводе.

Актуальность выбранной темы для исследования подтверждается не иссякающим интересом ученых как к проблемам поэтического перевода, так и к творчеству Эмили Дикинсон.

Объект исследования. Творчество американской поэтессы XIX века Эмили Дикинсон в восприятии русскоязычных переводчиков.

Предмет исследования. Передача художественной образности при переводе поэтических текстов.

Цель и задачи исследования. Целью данной работы является исследование основных особенностей перевода поэтических текстов (текстов художественной литературы) и особенностей сохранения образности при переводе. В соответствии с поставленной целью в работе решаются следующие задачи:

- 1) дать определения основным понятиям в переводческой науке;
- 2) изучить особенности поэтического текста;
- 3) проанализировать понятие художественной образности;
- 4) рассмотреть основные изобразительно-выразительные средства языка;
- 5) изучить теоретические аспекты перевода поэтических текстов и его трудности;
- 6) выделить языковые средства поэтических произведений Эмили Дикинсон;
- 7) с помощью сопоставительного анализа оригинала и переводов выявить стратегии передачи художественной образности при переводе.

Теоретическую базу исследования составили труды И. С. Алексеевой, И. В. Арнольд, Л. С. Бархударова, В. Н. Комиссарова, В. С. Виноградова, И. Р. Гальперина и др.

Материалом исследования послужили стихотворения “*Success is counted sweetest*”, “*The Battlefield*”, “*The Soul selects her own Society*” и их переводы на русский язык, выполненные разными переводчиками.

Теоретическая значимость данной работы заключается в уточнении некоторых важных теоретических вопросов, связанных с переводом поэтических текстов, решения ряда проблем, лежащих в сфере художественного перевода.

Практическая значимость работы определяется возможностью использования результатов исследования в переводческой практике.

Структура работы. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, выводов по обеим главам, заключения и списка литературы.

Глава 1. Перевод поэзии с научной точки зрения

1.1. Лингвистические аспекты перевода

Процесс перевода произведения требует участия, как минимум, двух языков – языка оригинала и языка перевода. Специалист, занимающийся переводом как художественной, так и нехудожественной литературы, старается найти наиболее соответствующий эквивалент на исходном языке для каждого слова, словосочетания, предложения или фразы в переводе. Иными словами, речь идет о трансформации текста с одного языка на другой, или, как принято говорить в лингвистике, процесс перевода – это трансформация текста на одном языке в текст на другом языке. При трансформации текста переводчик использует специальные приемы, стратегии, которые в лингвистике называются – переводческие трансформации (в нашем случае это переводческие операции в поэтической литературе, о которых мы поговорим позже).

Прежде чем начать говорить о переводе, необходимо разобраться с исходным понятием – текстом. И.С. Алексеева считает, что текст следует разделить на устный и письменный. [1, с. 11] Такого же мнения придерживается и лингвист И.Р. Гальперин. По его словам, текст – “это некое образование, возникшее, существующее и развивающееся в письменном варианте литературного языка”. [8, с. 15]

Советский и российский лингвист, специалист в области лексикологии, стилистики и риторики И. В. Арнольд дает характеристику минимального текста, с которой невозможно не согласиться. Она пишет, что есть, по меньшей мере, три признака, по которым мы можем определить, имеем ли мы дело с текстом. Во-первых, мы имеем дело с текстом, если в нем есть более одного слова; во-вторых, в тексте должна быть связность, если в нем имеется более одного слова; и в-третьих, коммуникативная функция является непосредственной частью текста. [3] В то же время устный текст также может

обладать вышеперечисленными характеристиками, что говорит о том, что не существует четко определенных рамок, различающих письменный и устный текст, за исключением того, что с письменным текстом переводчик работает в бумажной или электронной форме, а с устным текстом переводчик работает в онлайн-режиме, где он или она воспринимает этот текст только с помощью слуха. Поскольку данная работа посвящена переводу письменных произведений – стихотворений, мы не будем касаться перевода устных текстов.

Далее следует обсудить понятие “перевод”, для которого были предложены различные интерпретации специалистами в области лингвистики из разных стран. Так, например, В.Н. Комиссаров, ведущий представитель школы лингвистической теории перевода, утверждает, что перевод – это межъязыковая коммуникация, осуществляемая исключительно при участии посредника, способного как принимать, так и передавать сообщение в устной и письменной форме. При этом перевод обладает особой функцией – полноценной заменой сообщения оригинала. [13, с. 110]

Другой отечественный лингвист Л.С. Бархударов сообщает, что перевод – это прежде всего межъязыковая трансформация. Другими словами, это “преобразование текста на одном языке в эквивалентный ему текст на другом языке”. [6, с. 6]

Таким образом, в результате работы ряда отечественных лингвистов можно утверждать, что понимание понятия “перевод” отдельными лингвистами схоже, несмотря на относительные различия в его интерпретации. Иными словами, если обобщить приведенные выше утверждения лингвистов, то можно заключить, что перевод – это преобразование текста с одного языка на другой, которое осуществляется посредником и при котором, и язык оригинала, и язык перевода имеют равное значение.

1.1.1 Эквивалентность и адекватность как основные признаки перевода

При переводе каждый переводчик следует определенному набору правил, даже если не осознает этого. Немецкий лингвист В. Виллс разработал стандартную модель, которая носит название – модель перевода как комплексной процедуры трансфера. На основе этой модели ее создатель предлагает выделить четыре релевантных параметра для перевода:

- 1) тема текста (о чем говорится в тексте);
- 2) функция текста (какое намерение имеет источник текста);
- 3) прагматика текста (на каких реципиентов рассчитывает источник);
- 4) поверхность текста (лексика и синтаксис). [33, с. 17]

Как упоминалось выше, переводчик участвует в процессе межъязыковой коммуникации, выбирая наиболее подходящие эквивалентные единицы в языке перевода. Таким образом, мы можем говорить об эквивалентности – одним из самых важных терминов в сфере перевода, в котором переводчик старается заменить слова и фразы исходного языка словами и фразами языка перевода, максимально близкими по смыслу к исходному языку. Качество самого перевода зависит от того, как переводчик представляет себе эквивалентность перевода.

В.С. Виноградов, советский лингвист-русист и литературовед, делит эквиваленты по форме соответствия на эквивокабульные (замена слова словом, а словосочетание – словосочетанием) и неэквивокабульные (замена слова словосочетанием и наоборот). В зависимости от объема передаваемой знаменательной информации соответствия могут быть полными (эквиваленты, в которых объем передаваемой экстралингвистической информации совпадает) и частичными (эквиваленты, в которых информация совпадает, но не полностью). Далее Виноградов делит эквиваленты по характеру их функционирования в языке на константные (абсолютные межъязыковые синонимы) и окказиональные (эквиваленты, созданные переводчиком в соответствии с определенным контекстом). Наконец, в

зависимости от способа перевода соответствия можно разделить на прямые (словарные), синонимические (значение которых может незначительно отличаться), гипо-гиперономические (межъязыковые гипонимы и гиперонимы), дескриптивные (объясняющие смысл соответствия на исходном языке), функциональные (игра слов, значимые фамилии, присказки и прибаутки) и престационные (транскрибированные). [7, с. 81-102]

Однако даже тот переводчик, который хорошо разбирается в вопросах переводческой эквивалентности, не может гарантировать, что его перевод обязательно будет адекватным. Адекватный перевод не допускает нарушения норм в языке перевода, работая при этом на максимально возможном уровне эквивалентности. Иными словами, адекватный перевод – это более широкое понятие, чем эквивалентный перевод, поскольку перевод считается адекватным, если он семантически и прагматически соответствует оригиналу.

Некоторые лингвисты отождествляют перевод с пересказом и пытаются найти различия между ними. С одной стороны, и перевод, и пересказ могут быть использованы для полной передачи содержания оригинального текста. Кроме того, и перевод, и пересказ должны соответствовать нормам языка, на котором осуществляется перевод. С другой стороны, содержание перевода должно быть идентично содержанию оригинала, а пересказ может быть лишь кратким изложением оригинального текста. При переводе также важно передать содержание равноценными средствами, в то время как пересказ не подразумевает равноценности языковых средств выразительности.

Например, К. Чуковский, советский поэт, литературный критик, переводчик, детский писатель и журналист, приводит в качестве отличного примера комедию Мольера “Тартюф”, перевод которой был выполнен переводчиками разного времени. Итак, один из переводов принадлежал В.С. Лихачеву, а второй – М. Л. Лозинскому. В первом случае переводчик решил не следовать порядку, рифмам и стопам, использованным в оригинале, в то время как во втором случае переводчик точно воспроизвел ритм и чередование

рифм. Однако перевод Лихачева более известен, чем перевод Лозинского, потому что у Мольера важным фактором является характер произведения. Поэтому Чуковский призывает не считать более точным перевод, в котором “педантически переданы строфика, и ритмика подлинника, и его цезуры, и его система рифмовки, но, в котором, как и в оригинале, звучит молодой, заразительный мольеровский смех”. В переводе Лозинского, например, мы вовсе не слышим этот смех, который слышится в оригинале. Кроме того, его перевод, по мнению Чуковского, получился “накрахмаленным, тяжеловесным, натянутым”. [27]

1.1.2 Понятие единицы перевода и способы ее вычленения

Чтобы достичь эквивалентности содержания на практике, необходимо найти минимальные единицы для перевода - единицы перевода (unit of translation), или единицы переводческой эквивалентности, т.е. единицы ИЯ, которые имеют эквивалент в тексте ПЯ. Сам термин "единица перевода" был предложен Ж. Вине и Ж. Дарбельне.

Под единицей перевода мы понимаем единицу исходного текста, которая может быть сопоставлена в тексте перевода, но отдельные компоненты которой не имеют соответствия в тексте перевода. Другими словами, единица перевода — это наименьшая (минимальная) лингвистическая единица в исходном тексте, которой соответствует исходный текст.

Рассмотрим свойства дифференциации единицы перевода на основных условно дифференцированных лингвистических уровнях. В зависимости от уровня, к которому относится единица перевода, различают перевод на уровне фонем, перевод на уровне слов и т.д.

1. Перевод на уровне фонем (графем). Фонема, как известно, не является носителем самостоятельного значения, она играет лишь

смыслоразличительную роль в языке. Тем не менее, иногда фонема оказывается единицей перевода. Это происходит при использовании методов транскрипции и транслитерации. Перевод на уровне фонем встречается регулярно: при транскрипции личных имен и географических названий, экзотизмов, при транскрипции заимствованных слов из других языков, обозначающих новые понятия, и при передаче звукописи стиха.

2. Перевод на уровне морфем. Единицей перевода является морфема, когда морфологическая структура семантически эквивалентных слов в разных языках идентична. Это происходит, например, при переводе сложных слов с учетом значения корневых морфем и на уровне служебных морфем. К примеру, типичным является передача английских и немецких декомпозиций с помощью корневых морфем:

back/ache – боль в спине,
birth/day – день рождения,
Orangen/saft – апельсиновый сок,
Apfel/kuchen – яблочный пирог.

3. Перевод на уровне слов. Слово выступает в качестве единицы перевода, когда каждое слово в переводе имеет соответствие на уровне слова (*She can sing* – Она умеет петь) или когда ему соответствует несколько слов в ПЯ (*She comes back* – Она возвращается). Это часто происходит при передаче простых по структуре предложений.

В некоторых случаях перевод одного слова зависит от всего переводимого целого (предложения), поэтому, прежде чем приступить к переводу, необходимо прочитать источник от начала до конца. Таким образом, при переводе сложных текстов слово нельзя рассматривать как самостоятельную единицу перевода.

4. Перевод на уровне словосочетаний. Словосочетание считается единицей перевода, когда переводчик работает со семантическим единством как на уровне языка (фразеологизмы, парные словосочетания, наименования организаций, аббревиатуры), так и на уровне речи (реализация контекстуального значения слова).

5. Перевод на уровне предложений. Пословицы имеют смысловое единство на уровне предложения. (Curiosity killed the cat. – Любопытной Варваре на базаре нос оторвали).

6. Перевод на уровне текста. Текст в качестве единицы перевода обычно рассматривают на примере поэзии. Не только строгие по построению стихотворно-композиционные формы, такие, как сонет, но и лирические стихи свободной архитектоники переводятся исходя из семантического единства всего произведения. [9, с. 149]

Зачастую работа переводчика состоит из предварительного перевода и дальнейшего редактирования первичного варианта. По сути, мы наблюдаем поиск единиц перевода сначала на уровне линейного восприятия переводчиком оригинала. Затем полученный набор единиц перевода пересматривается с точки зрения передачи данного плана содержания в условиях национальной специфики ПЯ.

Таким образом, основными понятиями в переводческой науке являются текст, перевод, эквивалентность и адекватность перевода, а также единица перевода, которым даны определения и краткая характеристика. Из приведенных выше слов следует, что переводить литературу способен не каждый, а только тот, кто имеет определенные теоретические знания в этой области, ведь перевод должен быть не просто выполнен, а выполнен адекватно, без элементарных ошибок, которые часто допускают непрофессионалы в сфере перевода. Тем не менее, далее в работе мы

сосредоточимся на переводе поэтических текстов, где использование теоретических знаний невозможно или возможно лишь частично, и поэтому зачастую для перевода поэзии могут быть использованы определенные методы, отличающиеся от тех, которые переводчик использует при переводе прозаического текста.

1.2. Поэзия. Ее формы и содержание

Поэзию, ее направления, истоки, формы и значение изучает наука поэтика. В этой работе мы уделим внимание лишь наиболее важным аспектам поэзии и обсудим стилистические приемы, наиболее используемые поэтами в своем творчестве.

Поэзия принимает различные формы. Иногда форму поэзии придает метр, иногда – содержание произведения, а иногда – его структура. Формы или виды поэзии в англоязычной культуре включают:

- 1) лирическая поэма (англ. Lyric poem – относительно короткое произведение, в котором автор излагает свои мысли и чувства);
- 2) баллада (англ. Ballad – стихотворение, в котором обычно рассказывается история, основанная на народном сказании);
- 3) элегия (англ. Elegy – содержательное стихотворение, наполненное грустью, зачастую, связанной со скорбью об умершем человеке);
- 4) эпическая поэма (англ. Epic – длинная поэма, повествующая о настроении, чувствах и размышлениях одного конкретного человека);
- 5) ода (англ. Ode – длинное лирическое произведение, написанное возвышенным языком);
- 6) сонет (англ. Sonnet – стихотворение, состоящее из 14 строк). [22]

Данная работа посвящена стихотворениям Эмили Дикинсон, где поэтесса описывает свои чувства, эмоции и мысли, поэтому мы

сосредоточимся на лирической англоязычной поэме и рассмотрим ее структуру.

Лирическая поэма состоит из строк. Одна строка не является предложением, поэтому ее мысль не обязательно должна быть завершена, а конец строки не подразумевает паузу. Однако предложение может быть разной длины. В некоторых стихотворениях предложение может быть длиной в строфу, в других – в две строки. Поэт также может выразить суть фразы в одном предложении, используя только одну строку стихотворения. Читая поэму, мы слышим определенный баланс звуков, например, наличие ударных и безударных слогов. Именно эти звуки придают стихотворению ритм, о котором мы поговорим более подробно.

Помимо того, что лирическая поэма состоит из строк, следует отметить, что строки, в свою очередь, состоят из слов. А слова являются частью литературного словарного состава языка. Для того, чтобы произвести на читателя эффект возвышенного, поэты часто используют архаичные слова или слова, которые довольно редко употребляются в языке. Следовательно, поэтические слова и выражения делают высказывание понятным только ограниченному кругу читателей. Иногда такие слова и выражения обозначаются в литературе термином “поэтический жаргон”. Но, когда речь идет о поэзии, читатель не обращает внимания на слова, не запоминает их, а запоминает образы и эмоции, которые сложились в его сознании. Иными словами, советский и российский литературовед, доктор филологических наук Н.К. Гей сравнивает слово с актером – “суть искусства заключается в том, что слово выступает не как средство информации или сообщения, но как актер, в котором видят не его самого, а его перевоплощение в другого человека”. [9]

1.2.1 Изобразительные и выразительные средства языка.

В основе любого лирического произведения лежит художественный образ. В более широком смысле, художественный образ – одно из важнейших понятий в искусстве и в искусствоведении, служащее для обозначения отношений между действительностью и искусством и наиболее концентрированно выражающее специфику искусства в целом.

Художественный образ обычно определяют как форму или средство отражения действительности в искусстве, особенностью которого является выражение абстрактной идеи в конкретной чувственной форме. По определению И.В. Арнольд, «художественный образ – это особая форма отражения реальной действительности; специфика художественного образа состоит в том, что, давая человеку новое познание мира, он одновременно передает и определенное отношение к отражаемому» [4, с. 113].

Художественный анализ начинается прежде всего с языка произведения, его словесного образа, поэтому стоит начать с рассмотрения приемов, используемых в поэзии. Следует отметить, что при создании художественного образа, происходит взаимодействие значений слов. Именно это взаимодействие называют изобразительными средствами. Изобразительными средствами языка при этом называют все виды образного употребления слов, словосочетаний и фонем, объединяя все виды переносных наименований общим термином “тропы”. Выразительные средства, или фигуры речи, не создают образов, а повышают выразительность речи и усиливают ее эмоциональность при помощи особых синтаксических построений: инверсия, риторический вопрос, параллельные инструкции, контраст и т.д.

Однако И.В. Арнольд отмечает, что подобное деление стилистических средств весьма условно, поскольку тропы выполняют также и экспрессивную функцию, а выразительные синтаксические средства могут участвовать в создании образности, перевода метафоры на английский язык.

Роль тропов заключается в том, чтобы наиболее выразительно и красочно передать образы, которые автор описывает в художественном произведении, и вызвать у читателя чувства, которые автор положил в основу своего произведения. В поэзии тропы выполняют важную функцию. Они придают словам эмоциональную окраску, что помогает создать образы и эмоции у читателя. В художественной литературе существует множество тропов, которые привели к созданию классификации, но мы лишь кратко опишем их, чтобы показать, какую роль они играют в поэзии. Наиболее распространенными являются метафора, эпитет, сравнение, олицетворение, гиперболы и литота.

К лексическим изобразительным средствам И.В. Арнольд относит:

1) Метафора – стилистический прием, который чаще остальных встречается в стихотворном произведении. Этимология значения термина “метафора” означает перенос значения с одного объекта на другой. Обычно термин “метафора” определяют как скрытое сравнение, при котором один предмет сравнивают с другим, не используя сравнительных союзов.

*“It is the east, and Juliet is the sun.
Arise fair sun and kill the envious moon
Who is already sick and pale with grief
That thou her maid art far more fair than she”
(Romeo and Juliet by William Shakespeare, 1597)*

Слово *sun* в первой строке употреблено метафорически, так Ромео называет свою возлюбленную, тем самым сравнивая ее с солнцем.

2) Сравнение – еще один стилистический прием, суть которого соответствует сути метафоры, однако, при использовании этого тропа, поэт

всегда вносит в произведение сравнительные союзы. Более того, с помощью сравнения поэт может сравнивать даже не сравнимые вещи.

*“My bounty is as boundless as the sea,
My love as deep; the more I give to thee
The more I have, for both are infinite.”
(Romeo and Juliet by William Shakespeare, 1597)*

Здесь Джульетта говорит Ромео насколько ее любовь к нему глубока, используя слово *sea* как сравнение.

3) Гипербола – это преувеличение, которое увеличивает экспрессию в высказывании. Некоторые специалисты в области стилистики считают, что гипербола – является разновидностью метафоры. Иными словами, метафора, основанная на поэтическом преувеличении, называется гипербола.

*“An hundred years should go to praise
Thine eyes and on thy forehead gaze;
Two hundred to adore each breast;
But thirty thousand to the rest”
(To His Coy Mistress by Andrew Marvell, 1681)*

В этом отрывке Эндрю Марвелл использовал гиперболу, чтобы превознести свою возлюбленную.

4) Литота – это троп, противоположный гиперболе по значению. Литота – это заведомое преуменьшение высказывания.

*Thy beauty shall no more be found;
Nor, in thy marble vault, shall sound;*

*My echoing song; then worms shall try
That long-served virginity,*

*And your quaint honour turn to dust,
And into ashes all my lust;
The grave's a fine and private place,
But none, I think, do there embrace.*

(To His Coy Mistress by Andrew Marvell, 1681)

В последних двух строках поэт использует литоту в ироническом контексте.

5) Метонимия – оборот речи, близкий по значению метафоре, однако метонимия основана на ассоциации по смежности, в то время как метафора основана на ассоциации по сходству.

*“O, for a draught of vintage! That hath been
Cool'd a long age in the deep-delved earth,
Tasting of Flora and the country green,
Dance, and Provencal song, and sunburnt mirth!
(Ode to Nightingale by John Keats, 1819)*

Здесь, в первой строчке, слово *vintage* является метонимией к слову *wine*.

6) Олицетворение – это троп, при котором свойства человека переносятся на неодушевленные предметы. Некоторые специалисты в области стилистики называют этот троп персонификация, что означает то же самое, что и олицетворение.

*“It is the east, and Juliet is the sun.
Arise fair sun and kill the envious moon
Who is already sick and pale with grief
That thou her maid art far more fair than she”
(William Shakespeare – Romeo and Juliet, 1597)*

Здесь, во второй строке *“fair sun”* и *“envious moon”* являются олицетворениями.

К выразительным средствам И.В. Арнольд относит:

1) Инверсия – изменение обычного порядка слов и словосочетаний, составляющих предложение; используется обычно для выделения того или иного элемента предложения или для придания предложению особого смысла.

*“Hear the tolling of the bells-
Iron bells!
What a world of solemn thought their monody compels!”
(The Bells by Edgar Allan Poe, 1849)*

В третьей строке данного стихотворения вместо правильного порядка слов *“Their monody compels a world of solemn thought”*, Эдгар По использует инверсию, тем самым, и сохраняя рифму к слову *“bells”*, и также уделяя особое внимание на *“world of solemn thought”*.

2) Риторический вопрос – это стилистическая фигура в виде вопроса, не требующая ответа, которая применяется в литературе для привлечения внимания читателя к обсуждаемой теме.

*“If you prick us, do we not bleed?
If you tickle us, do we not laugh?”*

*If you poison us, do we not die?
And if you wrong us, shall we not revenge?”
(The Merchant of Venice by William Shakespeare, 1598)*

Герой пьесы, Шейлок, в данном отрывке задает ряд риторических вопросов.

3) Параллельные конструкции (параллелизм) – одинаковое построение предложений в тексте или отрезке речи, употребляется в литературе для риторического усиления, часто в стихотворениях.

*“I was a child and she was a child,
In this kingdom by the sea,
But we loved with a love that was more than love—
I and my Annabel Lee—
With a love that the winged seraphs of Heaven
Coveted her and me.”
(Annabel Lee by Edgar Allan Poe, 1849)*

Параллельные конструкции *I was a child* и *she was a child* в первой строке стихотворения подчеркивают юность двух влюбленных.

4) Контраст – это художественный прием создания образов, основанный на резком противопоставлении друг другу явлений, событий, характеров.

*“My mistress’ eyes are nothing like the sun;
Coral is far more red than her lip’s red;
If snow be white, why then her breasts are dun;
If hairs be wires, black wires grow on her head.*

*I have seen roses damasked, red and white,
But no such roses see I in her cheeks...”
(Sonnet 130 by William Shakespeare, 1609)*

В первых пяти строках данной сонеты, Шекспир использует ряд контрастов, чтобы подчеркнуть качества своей возлюбленной. Он сравнивает ее с солнцем, кораллами, снегом и проволокой. Так он хочет донести до читателя то, что она, хоть и не обладает выдающейся внешностью, но она настоящая.

В дополнение к лексическим, в художественных произведениях часто используются лексико-синтаксические средства выразительности. Например, это может быть эпитет и его разновидности. В этой работе, однако, мы рассмотрим только то, что представляет собой эпитет.

Эпитет — это троп, выраженный определением, обстоятельством или обращением, который обязательно имеет эмоционально-экспрессивную окраску и благодаря которому читатель понимает отношение автора к предмету, описанному этим тропом.

Кроме того, существует такое понятие, как транспозиция, или грамматическая метафора. По определению И.В. Арнольд, данное явление представляет собой «расхождение между традиционно обозначающим и ситуативно обозначающим на уровне морфологии» [4, с. 191]. Например, при транспозиции существительного из одного лексико-грамматического разряда в другой слово приобретает различные коннотации, вследствие чего образуется новый образ: *woman – angel – star – love – honey*. В данной цепочке один и тот же объект – женщина – называется разными способами. Называя женщину, “ангел”, “звездочка”, “любимая”, “сладкая”, автор использует грамматическую метафору, каждый раз создавая уникальный образ своей возлюбленной.

Также не менее важными фигурами речи в поэзии являются фонетические средства. Поэты используют их для усиления выразительности

своей речи и для эмоционально-эстетического воздействия на читателя. К наиболее часто используемым относятся:

1) Аллитерация – фонетический прием, при котором повторяются одинаковые или похожие по звучанию согласные звуки. Аллитерация играет вспомогательную роль, но поэты используют ее, чтобы выделить наиболее важные слова в стихотворении. Иными словами, аллитерация может помочь поэту лучше выразить мысль и усилить художественное впечатление.

*“Much Madness is divinest Sense -
To a discerning Eye -
Much Sense – the starkest Madness –
‘Tis the Majority
In this, as All, prevail –
Assent – and you are sane -
Demur – you’re straightaway dangerous –
And handled with a Chain -”*
(*Much Madness is divinest Sense by Emily Dickinson*)

В данном стихотворении поэтесса использует аллитерацию, при которой происходит повторение согласного *m*.

2) Ассонанс — это звуковой прием, при котором в стихотворениях происходит повторение гласных звуков. Некоторые специалисты в области стилистики называют это средство по-другому - вокалический ассонанс.

*“Hear the mellow wedding bells,
Golden bells!
What a world of happiness their harmony foretells!”*
(*Edgar Allan Poe – Bells*)

В данном отрывке автор повторяет гласный звук *e*.

3) Рифма — это особое средство повтора, при котором происходит созвучие окончаний двух и более строк, симметрично расположенных в стихотворениях. Рифму можно отличить по ее расположению. Например, существуют смежные рифмы (ab, cd), перекрестные рифмы (ac, bd) и опоясывающие рифмы (ad, bc). Не менее важен и слоговой объем рифмы. Таким образом, рифмы могут быть мужскими (ударение падает на последний слог), женскими (ударение падает на предпоследний слог) и дактилическими (ударение падает на третий слог от конца). Кроме того, рифмы могут быть бедными и богатыми. Бедные рифмы состоят из одного слога, а богатые рифмы - из двух или более слогов.

Примером смежной рифмы являются следующие строки:

*I dwelt alone
In a world of moan,
And my soul was a stagnant tide,
Till the fair and gentle Eulalie became my blushing bride—
(Eulalie by Edgar Allan Po)*

Примером перекрестной рифмы являются следующие строки:

*Bid me to weep, and I will weep
While I have eyes to see
And having none, yet I will keep
A heart to weep for thee.
(To Anthea, who may Command him Anything by Robert Herrick)*

Примером опоясывающей рифмы являются следующие строки:

*Remember me when I am gone away,
Gone far away into the silent land;
When you can no more hold me by the hand,
Nor I half turn to go yet turning stay.
(Remember by Christina Georgina Rossetti, 1862)*

4) Ритм — это фонетический прием, в котором чередуются ускорения и замедления, ударные и неударные слоги, повторение мыслей, образов и т.д. Ритм не передает чувства и эмоции автора читателю, но делает мысли автора более четкими и понятными. Ритм может имитировать движение, поведение, ситуацию, описанную в стихотворении.

Итак, говоря о средствах создания художественных образов, следует сделать вывод о том, что для каждого автора характерен свой «набор инструментов», с помощью которых он изображает окружающую его действительность. К основным средствам создания художественных образов, конечно, относятся тропы. Тем не менее, нередко средства одного уровня языка тесно связаны со средствами другого и дополняют его.

1.3 Особенности поэтического перевода

Перевод поэзии отличается от перевода прозы тем, что в поэтических произведениях текст выстроен по определенному принципу и имеет особенности, к которым относятся звуковая форма и стилистическое содержание произведения. Переводом поэзии зарубежных авторов занимались многие известные русские поэты. Например, А. С. Пушкин, В. А. Жуковский, М.Ю. Лермонтов, А.А. Ахматова, А.А. Блок, С.Я. Маршак, К.И. Чуковский и др. Одни из них считали, что перевод поэзии должен, в первую очередь, отражать содержание оригинала, другие были убеждены, что стихи нужно

переводить как можно более буквально, несмотря на то, что это может исказить ритмику произведения. Наконец, другие считали, что главная задача при переводе стихотворения - сохранить образ, лежащий в основе произведения.

Н.С. Гумилев, русский поэт Серебряного века, прозаик, переводчик и литературный критик, поддержал идею сохранения образа при переводе стихотворений. Он объяснил это следующим образом: "Поэт мыслит образами, а число образов ограничено, подсказано жизнью, и поэт редко бывает их творцом. Только в его отношении к ним проявляется его [поэта] личность.". [11]

1.3.1 Основы теории художественных переводов

В настоящее время найти литературу по теории перевода не составляет труда, так как существует множество статей, изданий и книг, в которых описывается, как, например, следует и как не следует переводить научно-технические тексты. Точно так же можно найти литературу по теории художественного перевода несмотря на то, что сам термин "теория художественного перевода" кажется, является парадоксальным. Однако, в мировой литературе существует огромное количество работ на эту тему, например, труды самых известных отечественных лингвистов и переводчиков: Т. А. Казакова "Практические основы перевода", Н. Галь "Слово живое и мертвое", В. С. Виноградов "Лексические вопросы при переводе художественной прозы", К. Чуковский "Высокое искусство. Принципы художественного перевода", Л. С. Бархударов "О лексических соответствиях в поэтическом переводе".

Поэтический перевод представляется наиболее сложным для переводчика, потому что не каждый переводчик может перевести стихотворение с сохранением важных деталей оригинала. Более того, не каждый способен найти и интерпретировать эти детали так, как это задумывал

автор. Переводчик зачастую вынужден совершать практически невозможное, чтобы передать замысел автора, его личность, стиль написания, атмосферу произведения и т.п. Кроме того, для поэтических произведений характерна рифма, которую приходится передавать средствами языка перевода, отличными от языка оригинала. Поэтому следует обратить внимание на то, что не каждый переводчик способен стать переводчиком поэтической литературы, ведь перевод поэзии – это прежде всего создание нового стихотворения, а такие произведения, насколько нам известно, создаются поэтами.

Например, Ж. П. Солодуб - один из авторов книги "Теория и практика художественного перевода" - считает, что в художественном переводе необходимо различать минимальные и максимальные единицы. Таким образом, слово является минимальной единицей художественного перевода, даже если перевод не может быть осуществлен слово в слово. Дело в том, что задача переводчика - осознавать роль слов в произведении, а также идею и тематику, которую несет в себе стихотворение. Помимо слов, минимальные единицы могут включать в себя фразеологизмы, пословицы и поговорки, так как они по своим признакам максимально близки к словам.

Ж. П. Солодуб называет художественный текст, так называемое сверхфразовое единство, максимальной единицей перевода. Основная функция художественного текста - идейно-тематическое содержание, а также эстетическое воздействие на читателя. Художественный текст может воспроизводить определенные реалии, обычаи, присущие определенному народу, черты характера определенного народа или национальности. Тем не менее, переводчик должен не только обращать внимание на содержание художественного текста и вникать в смысл слов, он должен также соблюдать некоторые особенности выражения, например, передачу слов и фразеологизмов с помощью звукоподражания. [23]

1.3.2 Своеобразие перевода стихотворений

Для переводчика лирическое стихотворение, как и любое другое поэтическое произведение, — это система звуков и знаков, набор представлений, которые необходимо передать читателю. В любом случае, самое главное в переводе поэзии - передать образы и чувства, которые поэт заложил в основу произведения. Таким образом, поэтическая литература имеет конкретную цель - оказать эстетическое воздействие на читателя. Однако ни переводчик, ни обычный читатель не могут гарантировать, что они интерпретировали стихотворение именно так, как задумал автор. Этот факт говорит о том, что перевод поэтических произведений является одним из самых сложных, поскольку переводчик должен как можно точнее передать замысел поэта, включая его эмоционально-чувственный потенциал, так и увидеть границу между передачей информации поэта и собственным "сочинительством".

Русский поэт и переводчик С. Ф. Гончаренко считает, что перевод следует рассматривать как явление межъязыковой коммуникации, с учетом этнографии, психологии и социальных аспектов страны, к которой принадлежит поэт. Переводчик должен учитывать все эти признаки, чтобы сделать перевод поэзии как можно более адекватным. Однако следует также учитывать традиции страны, для читателей которой переводчик переводит, в нашем случае это российская поэтическая традиция. [10]

Задача переводчика при переводе поэзии - создать живописную целостность содержания и формы, присущую оригиналу, показать его читателю как живой и неделимый организм, а не представить перевод как невыразительное изложение того, что имел в виду поэт. В этом случае, даже если переводчику удастся передать все детали, которые поэт прописал в оригинале, такой перевод можно назвать неудачным.

1.4 Техника, используемая при поэтическом переводе

При переводе поэзии каждый переводчик, возможно, даже не осознанно, опирается на определенную технику. Некоторые лингвисты пытаются определить модель, по которой переводятся стихи. Например, А. Попович считает, что начальным этапом перевода поэзии является ознакомление с текстом: “на этом этапе регистрируются, улавливаются и соотносятся отдельные элементы художественного произведения”. Сюда входят: структура, тема, язык, композиция, стилистическое построение, звуковая и грамматическая, морфолого-синтаксическая организация и жанровые признаки текста, репертуар и методы риторики художественного текста. [19]

Иными словами, задача переводчика - ознакомиться с текстом оригинала, проанализировать это произведение, выявить основные идеи автора, образы, лежащие в основе стихотворения, рассмотреть композиционные составляющие оригинала, чтобы в дальнейшем перевести на основе найденной информации. Однако Артур Сандауэр считает, что, прежде чем переводчик познакомится со стихотворением, он должен знать хотя бы несколько произведений автора, чтобы ознакомиться с его творчеством, впитать его лексику, образы и манеру. Это необходимо для того, чтобы переводчик мог заменить непере译имую часть на другую без ущерба для перевода. [23, с. 28] Следует добавить, что переводчик также должен знать биографию автора оригинала и основные события, которые могли повлиять на его поэзию.

Второй этап перевода поэзии может включать анализ тропов, синонимов, антонимов и повторов, использованных автором оригинала. Важно отметить, что в каждом стихотворении есть несколько ключевых слов, которые передают глубину чувств автора и его душевное состояние. Таким образом, поняв замысел поэта, переводчик может рассчитывать на максимально близкий перевод.

Когда переводчик выяснит замысел стихотворения, его основные образы, чувства автора в этом произведении, его звуковые и стилистические особенности, он может приступить к переводу. Этот этап можно разделить на две части. Первая часть включает в себя создание так называемого подстрочника, а вторая - создание произведения с учетом рифмы, структуры и композиции оригинала.

Последним этапом перевода стихотворения является “шлифовка”. На этом этапе переводчик, соблюдая особенности оригинала, чувства автора и созданные им образы, может приступить к редактированию своего перевода.

Таким образом, при переводе поэтического произведения необходимо соблюдать соответствие поверхностных частей текста субстрату. Перевод считается неверным, если переводчик предпочитает сосредоточиться на ритме или звуковом построении в угоду собственному желанию, а не на глубинной структуре произведения. Это означает, что переводчик не должен отдавать предпочтение какому-то одному уровню текста, поскольку его задача - создать перевод текста в целом как художественного произведения. [21]

Выводы по Главе 1.

В этой главе были рассмотрены основные лингвистические понятия, относящиеся к переводу, в число которых входят текст, перевод, эквивалентность и адекватность перевода, а также единица перевода. Затем было раскрыто понятие поэзии, выделены ее основные формы, а также основные стилистические приемы, которые чаще всего используются в поэтических произведениях. В ходе данной работы обнаружилось такое понятие как “теория художественных переводов”, которая отдельно была рассмотрена и были выделены ее основные принципы. Также были разобраны сложности и особенности перевода поэтических текстов.

В результате исследования были сделаны следующие выводы:

1) Основной отличительной чертой поэтического текста является его образность, которая недопустима в других типах текста в таком масштабе.

2) Главным средством достижения образности речи являются изобразительно-выразительные средства языка, которые в свою очередь, согласно исследованиям И. В. Арнольд, подразделяются на образные средства (тропы), а именно: метафора, сравнение, гипербола, литота, метонимия и олицетворение, а также на стилистические фигуры речи: инверсия, риторический вопрос, параллельные конструкции, контраст.

3) Важным разделом является техника перевода поэзии: прежде чем приступать к переводу поэзии, переводчик должен ознакомиться с текстом оригинала, проанализировать его, выявить основные идеи автора, образы, лежащие в основе стихотворения, также помимо этого переводчик должен ознакомиться с другими произведениями автора, знать его биографию и основные события, которые могли повлиять на его поэзию. А завершением перевода стихотворения является “шлифовка”. На этом этапе переводчик, соблюдая особенности оригинала, чувства автора и созданные им образы, может приступить к редактированию своего перевода.

Глава 2. Сопоставительный анализ стихотворений Эмили Дикинсон и их переводов на русский язык

2.1 Краткая биография Эмили Дикинсон

Эмили Элизабет Дикинсон – американская поэтесса. Родилась в Новой Англии (Амхерст, штат Массачусетс), 10 декабря 1830 года. [12] Дом, где родилась Эмили, сейчас является ее мемориальным музеем.

Дикинсон вела затворнический образ жизни, поэтому исследователи не могут достаточно точно описать ее биографию. Однако некоторые факты из ее жизни все же известны. Например, Дикинсоны были одной из самых выдающихся семей штата. Дед Эмили основал колледж Амхерста; ее отец был известным адвокатом и политиком, членом попечительского совета и казначеем колледжа Амхерста в течение тридцати шести лет.

Эмили Дикинсон училась в колледже с 1840 по 1846 год. Затем она поступила в женскую религиозную школу. [31, с. 1123] В обоих учебных заведениях большая часть времени была посвящена религии, поэтому Эмили росла под ее давлением. Она страдала от страха перед адом, и проповеди о вечных муках заставляли ее думать о близости смерти. Эмили очень тяжело переживала смерть своей близкой подруги Софии Холанд в 1844 году, что стало одной из причин написания столь большого количества стихотворений, посвященных смерти и ее ожиданию. Вступление в «Христианское общество возрождения» помогло ей справиться с депрессией, хотя она не стала убежденной верующей. Со временем религия становилась все более чуждой для Эмили. [14, с.7]

После возвращения из колледжа Дикинсон постепенно отдалилась от общества, видясь только с самыми близкими людьми, и в конце концов, совсем перестала выходить из дома. [18, с. 270] Существует множество версий о причинах такого поведения, но исследователи не пришли к единому мнению. Однако, следует отметить, что семья Дикинсон была финансово

состоятельной, и Эмили могла позволить себе вести такой образ жизни и не выходить замуж. Некоторое время Дикинсон хотела, чтобы ее стихи увидели свет. Несколько из них даже были опубликованы в газете «The Republican», но они были отредактированы под существовавшие правила поэзии и этим «безнадёжно изуродованы». [12] Всего при жизни поэтессы было опубликовано менее десяти стихотворений из тысячи восьмисот, написанных ею.

Из-за серьезного заболевания глаз Эмили пришлось пройти двухлетний курс лечения. Это был последний раз, когда она покидала свой дом в Амхерсте. Эмили Дикинсон умерла 15 мая 1886 года от болезни Брайта, успев написать на листе бумаги: «Called back». [24]

2.2 Основные темы поэзии Эмили Дикинсон

Темы ее стихов не отличаются от тем поэзии других народов и других времен, но в то же время они уникальны - Бог, природа, время, жизнь, смерть, вечность и любовь.

По мнению некоторых критиков, "смерть и уныние - основные темы в поэзии Эмили Дикинсон". Однако в ее словаре нет слова "меланхолия", которое часто использовали поэты романтической и викторианской эпохи. Напротив, почти на каждой странице ее стихов мы находим слова "агония", "экстаз". Для нее именно смерть придает жизни "дикий" вкус запретного плода, и все творчество Эмили Дикинсон оптимистично в высшей степени" [26, с. 170].

Поэтесса уделяет большое внимание природе, в которой видит своего создателя - и врага, источник жизни - и силы, враждебной человеку. "Природа для Дикинсон - бесконечная загадка и достойная цель художественного познания. Он возвращается к ней вновь и вновь на протяжении всего творчества" [16, с. 163].

Хотя Дикинсон глубоко раскрывает темы, к которым она обращается в своих произведениях, таковых у нее немного. Нортроп Фрай отмечает, что в истории английской литературы вряд ли можно назвать другого поэта, который был бы так равнодушен к политическим или социальным событиям [25, с. 27]. Хотя она и жила во время Гражданской войны, она отразила ее лишь в нескольких своих произведениях.

Чередование идеи личности и ее отсутствия проходит красной нитью через все творчество поэтессы. Темы внутреннего мира, смерти, любви, разлуки, природы, Бога и религии наиболее заметны в ее поэзии. За описанием внутреннего мира в стихах Дикинсон скрывается личная драма ее жизни, а ее творчество раскрывает крайности человеческой натуры; как ни один другой поэт, она стремилась показать неразрывную связь между внутренним миром человека и Вселенной. Эта тема наиболее ярко проявляется в следующих стихотворениях: *“I felt a funeral in my brain”*, *“It was not death, for I stood up”*, *“I felt a cleaving in my mind”*. [28]

Слово "смерть" и связанные с ним понятия (*death, perish, dead, grave, tomb, cemetery*) встречаются почти в каждом пятом стихотворении поэтессы. Эмили особенно интересовала смерть как явление и процесс. Для нее смерть - едва ли не главный Персонаж ее творчества.

Во многих стихотворениях Дикинсон смерть персонифицирована и несет в себе множество образов, от поклонника до тирана. Отношение Эмили к смерти амбивалентно: смерть — это страх, шутка, сыгранная с людьми Богом, благословенное облегчение, путь в рай. Образ смерти наиболее явственно прослеживается в таких ее стихотворениях, как *“I heard a fly buzz when I died”*, *“Because I could not stop for Death”*, *“I died for beauty, but was scarce”*. [28]

По словам Дикинсон, количество боли, которую каждый человек испытывает в жизни, намного превышает количество радости. Однако через боль можно испытать экстаз, что делает радость более сильной. Боль от потери или нехватки чего-либо делает победу, успех более ценными для нас. Боль

расставания показывает ценность желания быть вместе, так же как голод и жажда показывают ценность пищи и воды. Эта тема наиболее ярко проявляется в таких стихотворениях, как *“After a great pain a formal feeling comes”*, *“I measure every grief I meet”*, *“I had been hungry all the years”*, *“My life closed twice before its close”*.

Джордж Уичер, биограф Эмили Дикинсон, утверждает: "Эмили Дикинсон была единственным американским поэтом своего века, который отнесся к великой лирической теме любви с полной открытостью и честностью". (*“Emily was the only American poet of her century who treated the great lyric theme of love with entire candor and sincerity”*) [30, с. 443]. Теме любви посвящены следующие стихотворения: *“I cannot live with you”*, *“I early took my dog”*, *“Wild nights! Wild nights!”*. [28]

Для Дикинсон природа всегда была источником радости и красоты, но она также может стать опасной без всякого намека на это. Иногда в ее поэзии природа ассоциируется со смертью и полным разрушением, в другое время она дает силы начать жизнь заново или изображается равнодушной к человечеству. Природа ярко изображена в таких произведениях, как *“A narrow fellow in the grass”*, *“A Bird came down the walk”*, *“I’ll tell you how the sun rose”*, *“A light exists in spring”*. [28]

Тема отношения человека к Богу - одна из центральных тем в поэзии Дикинсон. Ее друзья и родственники всегда жили с ощущением Божьей благодати, с чувством спасения. Однако, хотя религия была очень близка поэтессе, она так и не услышала Божьего зова, что вызвало у нее тревогу и боль. Иногда Эмили относится к Богу с дружелюбием, иногда со злобой; Бог тоже иногда равнодушен к ней, иногда жесток. Когда в ее произведениях упоминается Бог, нельзя не упомянуть эти стихи: *“He fumbles at your spirit”*, *“Heaven is what I cannot reach!”*. [29]

Далее рассмотрим несколько стихотворений по основным темам творчества Дикинсон и их переводы на русский язык.

2.3 Тема Смерти

*Success is counted sweetest
By those who ne'er succeed.
To comprehend a nectar
Requires sorest need.*

*Not one of all the purple Host
Who took the Flag today
Can tell the definition
So clear of Victory*

*As He defeated – dying –
On whose forbidden ear
The distant strains of triumph
Burst agonized and clear!*

Первая же фраза, с которой начинается это произведение, на первый взгляд парадоксальна: автор утверждает, что “Успех слаще всего для тех, кто никогда его не достигает”. Весь последующий текст только развивает эту идею. Как известно, американское общество всегда диктовало своим согражданам стремление к успеху, с той небольшой оговоркой, что понятие “успех” со временем несколько изменилось: так, если во времена Эмили Дикинсон удачное замужество считалось единственным достижением женщины, то сегодня этого уже недостаточно. В целом, согласно словарю С. И. Ожегова [15], “успех” означает “хороший результат”, “общественное признание”, “удачу в достижении чего-нибудь”. И поэтому желание достичь хорошего результата или получить общественное признание вполне понятно: что может быть лучше, чем быть удовлетворенным своей работой или

получить всеобщее восхищение? Здесь, однако, необходимо учитывать, что Дикинсон выросла в пуританской семье, что не могло не повлиять на ее характер. В исследовательской литературе пуритане описываются следующим образом: “Джон Гере в своем трактате “Характер старого английского пуританина или нонконформиста” (1646 г.) писал: “Всю свою жизнь пуританин проводит в битве, в которой Христос – его командир, его оружие, его молитвы и слезы. Крест – его знамя, а его девиз – *vinci qui patitur* (“тот, кто страдает, побеждает)” [17]. Л. А. Асланов в своей книге “Культура и власть” [5], ссылаясь на Г. Хилла, отмечает следующее: “Пуритане объявили главным из всех жизненных устоев труд, заявив, что будут спасены только души деятелей, творцов материальной жизни и не за их труд, а их трудом. Труд спасает душу”. И хотя Э. Дикинсон практически не посещала церковь после возвращения с учебы, ее семейное воспитание и окружение, безусловно, повлияли на ее мировоззрение (достаточно проследить тематику ее стихов, в подавляющем большинстве которых так или иначе заходит речь о Боге), и поэтому можно предположить, что ее интересовало не столько достижение успеха, сколько процесс его достижения.

Любопытным представляется развитие понятия “успех” в данном стихотворении. Так, в первой строфе он сравнивается своей сладостью с “нектаром” (*nectar*), относя нас к древнегреческой мифологии, согласно которой нектар – напиток богов; а во второй и третьей строфах поэтесса уже использует параллель с битвой для описания успеха, тем самым приравнивая успех к победе. Однако оба эти понятия вполне согласуются друг с другом: как пишет в своей диссертации Т. М. Гордиенко, «в сравниваемых языках идиомы, вербализующие концепт “успех”, в одинаковой мере могут объединяться в такие тематические группы, как <...> “успех как победа”» [10, с.6]. К тому же, в творчестве Э. Дикинсон немало стихотворений, посвященных войне и смерти на поле брани – например, стихотворение “*To fight aloud, is very brave*”, - поэтому такое развитие сюжета – вполне в стиле поэтессы. Но кто же они в данном случае, эти воины, участвующие в битве, и

за что они сражаются? В тексте они названы *the purple Host* (“пурпурный сонм”). Следует отметить, что пурпурный цвет ассоциируется с одежаниями христианских епископов и кардиналов; также это цвет одежды древнеримских императоров. Согласно христианскому вероучению, “царем царей” считается Христос; таким образом, и поэтому можно заключить, что “пурпурный сонм” Эмили Дикинсон – не что иное, как “Христово воинство”. С этой точки зрения ясно, что “победа”, о которой говорит автор, — это победа над смертью.

В последней строфе описывается состояние павшего воина, который умирая, слышит “агонизирующую и светлую мелодию триумфа”. Этот оксюморон подтверждает выдвинутое предположение: описанная в тексте ситуация прекрасно иллюстрирует евангельское изречение “смертию смерть поправ”.

Далее рассмотрим, как система образов была воссоздана (и воссоздана ли вообще) в первом переводе.

*Успех всегда так сладок,
Не ведавшим его.
Постигнуть вкус нектара
Лишь страждущим дано.*

*Никто в пурпурном Воинстве,
Поднявшем Флаг с земли,
Не может смысл Победы
Точней определить*

*Чем тот – сраженный – Воин,
Чей угасает слух,
К кому летит в агонии
Триумфа дальний звук!*

(Перевод А. Гришина)

Прежде всего, хотелось бы обратить внимание на стиль целевого текста. Он получился достаточно возвышенным благодаря нескольким архаичным лексемам, использованным переводчиком, а именно: *ведавший, постигнуть, воинство, сраженный*. В целом, русский вариант практически дословно передает английский, ср.: *Успех всегда так сладок* и *Success is counted sweetest*; *Никто в пурпурном Воинстве* и *Not one of all the purple Host*; *Чем тот – сраженный – Воин* и *As He defeated – dying*, соответственно. Конечно, стопроцентно воссоздать текст оригинала на языке перевода невозможно, изменения на лексическом уровне неизбежны, и данный случай не является исключением (одно слово *сраженный* вместо двух *defeated – dying* и два-три других, аналогичных момента); однако жаль потерянного повторения определения *clear*: в оригинале оно относится как к *definition of Victory*, так и к *distant strains of triumph*; в переводе же *clear* присутствует лишь в одном из своих значений и относится к определению Победы, в то время как *звук триумфа* остался лишь *дальним*. Не передана также еще одна особенность последней строфы, но “вину” за это, скорее, следует возложить на естественную разницу между языками: в английском использовано выражение *strains of triumph*, которое можно толковать двояко – как “мелодию” или “напевы” триумфа и как “стихи” последнего. Второй вариант значения особенно заманчиво использовать для анализа, поскольку здесь видится намек на роль поэта (т.е. Э. Дикинсон?) в победе над врагом (соблазном?).

Таким образом, можно сделать вывод, что перевод сохранил всю систему образов данного стихотворения.

Перейдем непосредственно ко второму переводу.

*Тем, кто не знал успеха,
Он сладостней всегда.
Вполне оценит нектар –
Лишь горькая нужда.*

*Никто в бряцающих Войсках,
Дерзнувших знамя взять,
Ясней не даст ответа,
Что значит Побеждать,*

*Как тот разбитый – навиший –
О чей бессильный слух
Дробится ликованья
Жестокий, ясный звук.*

(Перевод И. Лихачева)

В оригинале преобладает преимущественно нейтральная лексика, которая гармонично сочетается с поэтизмами, архаизмами и историзмами, выполняющими в тексте важную функцию, а именно: *sweetest, sorest, purple, strains, comprehend, nectar, ne're, Host, triumph*. В переводе Лихачева частота употребления подобной лексики с такой окраской снизилась: *сладостней, бряцающих, дерзнувших, знамя, навиший*.

В целевом произведении наблюдается небольшой лексико-семантический сдвиг в передаче метафорической образности, а также произошло изменение расположения слова в переводе: в исходном тексте прилагательное в превосходной степени – “*sweetest*”, передано русским прилагательным “*сладостный*” – “*приятный, доставляющий удовольствие*”. Однако данный перевод не является эквивалентным, так как на русском языке прилагательное “*sweetest*” следует переводить словом – “*сладчайший*”.

В переводе И. Лихачева экспрессивное выражение “*purple Host*” передано выражением “*бряцающие Войска*”. Таким образом, мы видим, что эпитет “*purple*” подвергся полному изменению в процессе перевода, и тем самым, он потерял свое лексико-семантическое и коннотативное значение.

Очень важной представляется финальная мысль оригинала – гимн жизни как альтернатива смерти. Данная мысль является идейно-содержательной доминантой стихотворения, и все представленные переводы совпадают в ее отображении. Перечитывая последние четыре строки стихотворения, в нем можно обнаружить олицетворенный образ Смерти (умирающего солдата): *...тот, разбитый – навший, ...бессильный слух...* . В стихотворении также присутствует “слышимый” образ Жизни: *...дробится ликованья жестокий ясный звук...* .

2.4 Тема Бога

The Battlefield

*They dropped like flakes, they dropped like stars,
Like petals from a rose,
When suddenly across the June
A wind with fingers goes.*

*They perished in the seamless grass,
No eye could find the place;
But God on his repealless list
Can summon every face.*

Стиль произведения возвышенный, на что указывают лексемы *dropped* (вместо *fell*), *perished*, *summon*, *Repealless*, словосочетание *No eye could find*, олицетворение *A wind with fingers* и метафора *Seamless Grass*. В стихотворении использован оригинальный образ *Seamless Grass* (в буквальном переводе – *Бесконечная/Однородная/Гладкая Трава*): вообще, первые два значения данного прилагательного – “*бесшовный, цельный*” и “*плавный, непрерывный*”). Очевидно, с помощью данной лексемы поэтесса пыталась подчеркнуть

невозможность отыскать следы павших, их исчезновение с лица земли – и потому в этом образе можно увидеть аллюзию на Откровение Иоанна Богослова, где говорится о том, как праведники были живыми взяты на небо. В пользу данного предположения говорит и лексема, употребленная в предпоследней строке стихотворения – *summon*: ее значения – “вызывать, призывать, вызывать в суд повесткой”, а в Апокалипсисе речь идет как раз о Страшном Суде. На юридическую тематику (*судилища*) наводит и словосочетание *Repealless – List*, т.е. “список или перечень, который нельзя аннулировать”.

Рассмотрим первый перевод данного стихотворения:

*Как Звезды, падали они –
Далеки и близки –
Как Хлопья Снега в январе –
Как с Розы Лепестки –*

*Исчезли – полегли в Траве
Высокой без следа –
И лишь Господь их всех в лицо
Запомнил навсегда.*

(Перевод А. Гаврилова)

Стремясь выдержать возвышенный стиль произведения, переводчик использует лексем *полегли* и *без следа*, а также – синтаксическую структуру с союзом “как”, проанализированную выше. Из шести центральных, выделенных заглавной буквой слов и словосочетаний (*Flakes, Stars, Petals, Rose, Seamless Grass, Repealless List*) в целевом тексте нашли свое место пять (*Звезды, Хлопья Снега, Розы, Лепестки, Траве Высокой*) – по поводу определения *высокой* сказать трудно, так как оно стоит в начале строки и

неизбежно получает заглавную букву; впрочем, поскольку принцип в целом нашел свое отражение в русском варианте, его тоже можно засчитать. К сожалению, в целевое произведение не попал очень интересный образ “ветра с пальцами” – *A wind with fingers*. Незначительным можно считать отсутствие “июня” в конце строфы и наличие “января” в третьей строке (*Как Хлопья Снега в январе*). Во второй строке А. Гаврилов добавил определение к “Звездам” (или, возможно, к героям войны): *Далеки и близки*. Вероятно, это было сделано для того, чтобы не потерять еще одну строку после отказа передавать образ *When suddenly across the June / A wind with fingers – goes - .*

Во второй строфе переводчик поменял местами идею “смерти” и “невозможности отыскать на земле”, причем вторую заменил одним емким словом *исчезли*. Ср.: *They perished in the Seamless Grass - / No eye could find the place* – и *Исчезли – полегли в Траве / Высокой без следа* -, соответственно. Словосочетание *Seamless Grass* вполне логично передано как *в Траве / Высокой* – следы героев невозможно найти потому, что тела их скрыла высокая трава, - однако строки потеряли оригинальность: “высокая трава” - выражение достаточно распространенное. Аллюзия на Страшный Суд и справедливую плату за земные дела не нашла отражения в переводе: ее заменила идея “вечной памяти о павших”.

Перейдем ко второму переводу:

*Они на землю падали –
Как Звезды, как Колосья,
Как Лепестки цветов,
Что обрывает летний Шквал,
Промчавшись вдоль лугов.*

*Они погибли. Не найти
Следов среди Трав густых,
Лишь Бог – по Вечным Спискам*

(Перевод А. Кудрявицкого)

Для передачи возвышенного стиля А. Кудрявицкий использует обратный порядок слов, т.е. *инверсию*, (*Они на землю падали, среди Трав густых*), а также архаизированную форму придаточного предложения (*Что обрывает летний Шквал*) и отдельных слов (*среди, Трав*). С этой же целью первое предложение второй строфы переводчик разбил на два: простое без второстепенных членов (*Они погибли*) и безличное (*Не найти / Следов среди Трав густых*). В целевом тексте, как и в исходном, насчитываются шесть центральных слов-образов: однако некоторые образы подверглись изменениям. Так, “*Хлопья*” оригинала были заменены на “*Колосья*”, “*Лепестки Розы* – на “*Лепестки цветов*” (прием расширения значения), “*ветер*” – на “*Шквал*” (прием конкретизации). С помощью последнего приема переводчик постарался компенсировать утрату оригинального образа – “*ветра с пальцами*”, - который ему не удалось передать. Замена “*ветра*” на “*Шквал*” также подсказала более энергичную глагольную форму – “*промчавшись*” (вместо “*идет*” оригинала). Используя прием смыслового развития, Кудрявицкий также добавил в свой текст “*луга*”, тем самым сделав образ ветра более ярким.

Как и в предыдущем переводе, образ сплошной, “*бесшовной*” травы претерпел изменения: словосочетание “*густая трава*”, хотя и в несколько архаизированной форме (*среди Трав густых*), является устойчивым, широко употребляемым выражением, в отличие от англоязычного *Seamless Grass*. Интересна попытка сохранить образ *Repealless – List*. А. Кудрявицкий предлагает вариант *по Вечным Спискам*, который хотя и не передает аллюзию на юридическую процедуру суда, тем не менее, сохраняет как идею вечной памяти, так и наличие особого документа – перечня имен героев.

2.5 Тема Одиночества и уединения

Перейдем непосредственно к сравнительному анализу оригинала и его переводов, выполненных на русский язык А. Кудрявицким и Б. Львовым.

The Soul selects her own Society –

Then – shuts the Door –

To her divine Majority –

Present no more –

Unmoved – she notes the Chariots – pausing –

At her low Gate –

Unmoved – an Emperor be kneeling

Upon her Mat –

I've known her – from an ample nation –

Choose One –

Then – close the Valves of her attention –

Like Stone -

Интересна 1 строка текста: фразу *The Soul selects her own Society* (душа выбирает свое собственное общество) можно интерпретировать двойственно: 1) речь идет о предпочтении одиночества (*the society of one's own*); 2) душа выбирает узкий круг людей, с которыми ей приятно общаться. И только последняя строфа вносит ясность: *from an ample nation - I Choose One* – выбирает одного из огромного количества людей. Здесь можно увидеть аллюзию на слову Иисуса: “много званых, да мало избранных”. В первой строке также чувствуется ирония: это “избранное общество” Дикинсон называет *divine Majority* – то есть, буквально, “божественным

Большинством”. В предпоследней строке использовано слово *Valves* – как технический термин – буквально “кричит” о современности описываемых отношений (*закрывает иллюзы своего внимания*), в то время как камень – *Stone*- в роли отгороженности от мира, своеобразной “двери” - напоминает о древности, о тех камнях, которыми закрывали вход в склепы еще во времена Иисуса. Таким образом, возникает интересная аллюзия: во-первых, на неизбывность и актуальность древнего желания “отгородиться”, замкнуться от окружающих (вспомним, как сама Эмили в реальности отгородилась от всех дверью своей комнаты, куда не пускала никого); а во-вторых, поскольку камень закрывает склеп, на идею погребения заживо, а данном случае – добровольного. На это же намекают и слова о том, что собой представляет сама дверь – *low Gate*, то есть “низкая”: чтобы попасть в склеп, нужно спуститься. Не случайно эти слова написаны с большой буквы.

Теперь обратимся к целевым произведениям и посмотрим, какие образы в них были сохранены.

*Душа найдет родную душу,
Потом – замкнется изнутри –
Круг Собеседников незримых
Недосягаем с той поры.*

*Ей безразлично – пусть к подъезду
Слетится рой Карет,
Пусть Император у порога
Колени преклонит.*

*Она из тысяч избирает
Лишь Одного –
И больше пламенем не вспыхнет
Ни для кого.*

(Перевод А. Кудрявицкого)

Первая строка русского стихотворения содержит устойчивое словосочетание “родная душа”, которое отсутствует в языке оригинала и, соответственно, обозначающее понятие, отсутствующее в американской ментальности. Вторая строка (*Потом – замкнется изнутри*) звучит несколько загадочно: изнутри чего будет запирается душа, из контекста не ясно. Интересной оказывается и вторая строфа перевода, особенно ее первая часть: *пусть к подъезду / Слетится рой Карет*. Во-первых, А. Кудрявицкий предлагает достаточно логичный, если говорить только о поверхностной структуре текста, эквивалент слову *Gate*; однако на фоне скрытых аллюзий, которые упоминались выше, *подъезд* утрачивает свою эквивалентность лексеме оригинала: у склепов подъездов не бывает, к ним обычно ведет *калитка* или *кованая дверь*, за которыми начинаются ступени.

В третьей строке переводчик использует метафору *слетится рой Карет*, отсутствующую в оригинале и придающую тексту некоторую энергичность, в отличие от статики Дикинсон. Последние две строки целевого текста *И больше пламенем не вспыхнет / Ни для кого* содержат метафору, которая отсутствует в оригинале, и не передают значимый элемент сравнения прошлого и настоящего – клапанов и камня как символа запертой двери.

Проведенный анализ позволяет сделать следующий вывод: А. Кудрявицкий не воссоздал аллюзий, скрытых в произведении поэтессы, и внес во вторичный текст две метафоры, отсутствующие в первичном тексте.

Перейдем к следующему переводу.

*Душа сама выбирает общество,
И дверь закрой!
И больше ее высочество
Не беспокой!*

*Ее не волнует столпотворенье
Карет у ворот.
Пусть император сам на коленях
Стоит и ждет.*

*К себе одного из всего народа
Пустит она,
Потом у вниманья закроет входы –
Кругом стена.*

(Перевод Б. Львова)

Прежде всего, обращает на себя внимание разница в экспрессии текста: если многочисленные тире американского поэта придают повествованию неспешность, некоторую задумчивость, то в первой строфе перевода мы видим два восклицательных знака, “подкрепленных” повелительным наклонением: *И дверь закрой!*, *Не беспокой!* Очевидно, словосочетание *ее высочество* – переводческая трактовка *her divine Majority* оригинала: лексема *Majority*, должно быть, вызвала у Б. Львова ассоциацию с *Majesty*, то есть “Величество”, подкрепленную еще и “исключенностью”, закрытостью для окружающих лирической героини – души, допускающей к себе лишь избранных. К сожалению, в целевом тексте не была отражена «божественность», «священность» души (у Дикинсон – *divine*), и это опущение можно считать тем более досадным, что для поэтессы характерно частое обращение к Богу, размышления о Нем.

Во второй строфе, желая сохранить принцип рифмы исходного текста, Б. Львов добавил *столпотворенье*, но при этом опустил прилагательное *low* перед воротами души – *Gate*, таким образом сняв аллюзию на склеп, присутствующую в стихотворении Эмили Дикинсон. Также не

нашел своего отражения в целевом тексте ковриг у ворот дома лирической героини – Mat. Интересен следующий переводческий ход: опустив повторение лексемы *Unmoved*, но желая передать холодность души, Б. Львов использовал оборот с пусть: Пусть император сам на коленях / Стоит и ждёт.

В последней, третьей строфе не нашло отражения замечание Э. Дикинсон о ее знакомстве с душой – *I've known her*, а технический термин *Valves* был заменен на входы. Интересен выбор Б. Львова в последней строке: подобие «шлюзов внимания» валуну, которым закрывали вход в склеп в библейские времена, в целевом тексте отражен не был – здесь переводчик предпочел провести аналогию в другую область: вход закрывается так плотно, что уже не различить, где он был, вокруг видна лишь сплошная стена, за которую не пробиться, и что происходит в душе – никому не известно. Отгороженность от мира в переводе говорит не о биологической смерти, а о социальной.

Подводя итоги: Б. Львов не воссоздал использованных поэтессой аллюзий.

Выводы по Главе 2

Подводя итоги второй главы, следует подчеркнуть, что Э. Дикинсон стала широко известна даже после своей смерти благодаря своему новаторскому стилю. В России мало кто переводил ее стихи. В этой работе были названы имена главных исследователей ее творчества: А. И. Гришин, И. А. Лихачев, А. Ю. Гаврилов, А. И. Кудрявицкий и Б. А. Львов.

Стихотворения, выбранные для анализа, посвящены следующим темам:

- 1) Бог и религия;
- 2) Смерть;
- 3) Одиночество и уединение.

В работе был проведен анализ лексических и стилистических особенностей поэзии Эмили Дикинсон как в оригинале, так и в переводах.

К основным стилистическим особенностям стихотворений Эмили Дикинсон относятся прежде всего различного рода графические способы их оформления – тире, заглавные буквы в словах, которые традиционно пишутся с прописных. Так поэтесса помогает читателю выделять более значимые слова, так как она писала главные смыслодержающие существительные с заглавной буквы. С точки зрения лексикологии, особенностью ее поэзии является особый выбор слов, с помощью которого поэтесса создавала атмосферу своего произведения. Сама ее личность загадочна и вызывает у читателей интерес. Ее поэзия сложно поддается интерпретации, а также переводу.

Согласно проведенному сопоставительному анализу, можно сделать следующие выводы:

1) *“Success is counted sweetest”*:

Обоим переводчикам удалось адекватно “воссоздать” систему образов оригинала и максимально приблизиться к тексту оригинала.

2) *“The Battlefield”*

Система образов не воссоздана в переводе А. Гаврилова, и частично сохранена у А. Кудрявицкого, что позволяет сделать вывод, что его перевод более удачен.

3) *“The Soul selects her own Society”*

Здесь А. Кудрявицкому не удалось сохранить аллюзии, скрытые в оригинале, а также он внес две метафоры, которые отсутствуют в исходном тексте; Б. Львов также не воссоздал использованные поэтессой аллюзии, что позволяет сделать следующий вывод: оба перевода можно считать неудачными.

Основная трудность работы стихотворениями Эмили Дикинсон - оригинальная образная система, причина которой кроется как в смелости обращения Э. Дикинсон с английским языком, так и невозможности уместить русский эквивалент в поэтические строки (как в случае с *Repealless List*).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поэтический перевод представляется наиболее сложным для переводчика, потому что не каждый переводчик может перевести стихотворение с сохранением важных деталей оригинала. Более того, не каждый способен найти и интерпретировать эти детали так, как это задумывал автор. Переводчик зачастую вынужден совершать практически невозможное, чтобы передать замысел автора, его личность, стиль написания, атмосферу произведения и т.п. Кроме того, для поэтических произведений характерна рифма, которую приходится передавать средствами языка перевода, отличными от языка оригинала. Поэтому следует обратить внимание на то, что не каждый переводчик способен стать переводчиком поэтической литературы, ведь перевод поэзии – это прежде всего создание нового стихотворения, а такие произведения, насколько нам известно, создаются поэтами.

При переводе поэтических произведений переводчик должен, прежде всего, обратить особое внимание на биографию автора и на его другие произведения, помимо того, которое он переводит. Затем переводчику необходимо провести тщательный анализ исходного текста, чтобы понять, какую реакцию автор пытается вызвать у читателя, и обнаружить в тексте скрытые значения, не очевидные на первый взгляд. Наконец, переводчик должен уделять особое внимание оттенку эмоционально окрашенных лексических единиц, которые выбраны в окончательном варианте перевода.

В первой главе мы обсудили основные лингвистические понятия, связанные с переводом, к которым относятся текст, перевод, эквивалентность и адекватность перевода, а также единица перевода. Затем мы перешли к разъяснению понятия поэзия, выделив ее основные формы, а также основные стилистические приемы, наиболее часто используемые в поэтических произведениях. В ходе работы было открыто такое понятие как «теория художественных переводов», которое было отдельно рассмотрено и выделили его основные принципы. В конце первой главы было выдвинуто

предположение, что не менее важным разделом является техника перевода поэзии, которая не имеет конкретного научного обоснования и рассматривается различными поэтами-переводчиками в соответствии с их представлением о правильности этой техники.

Вторая глава состоит из анализа трех стихотворений Эмили Дикинсон, а также их переводов на русский язык, выполненных А. Гришиным, И. Лихачевым, А. Гавриловым, А. Кудрявицким, Б. Львовым. В начале был проведен анализ оригинала, а затем благодаря этому анализу мы смогли увидеть, была ли сохранена система образов, присущая оригиналу, в его переводах на русский язык.

Проблема сохранения образа при переводе является одной из самых сложных проблем в переводоведении, так как образное осмысление, образная коннотация действительности имеют национально-культурную специфику и прямое воспроизведение образа оригинального текста в тексте перевода чаще всего невозможно. А поскольку утрата образности означает нарушение ассоциативного фона текста, то естественно возникает проблема воссоздания этого фона средствами переводящего языка, что невозможно без проникновения в системно-структурную архитектуру лингвистического объекта повышенной сложности – образного потенциала коннотативного компонента речевых и языковых единиц.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева И. С. Текст и перевод. Вопросы теории / И.С. Алексеева. – М.: Международные отношения, 2008. – 184 с.
2. Алексеева И. С. Введение в переводоведение: Учеб. пособие для студ. филол. и лингв. фак. высш. учеб. заведений. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр “Академия”, 2004. – 352 с.
3. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сб. ст. / гл. ред. И. В. Арнольд. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского университета, 1999. – 444 с.
4. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык : учебник для вузов / И. В. Арнольд. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Флинта, 2002. – 384 с.
5. Асланов Л. А. Культура и власть [Электронный ресурс] / Л. А. Асланов. – Режим доступа : <http://www.kara-murza.ru/vlast/KulturaVlast.html>. (Дата обращения: 28.05.2021)
6. Бархударов Л. С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода / Л. С. Бархударов. – М. : Международные отношения, 1975. – 160 с.
7. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / В. С. Виноградов. – М. : Институт общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с.
8. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. -М.: Наука, 1981. – 139 с.
9. Гей Н. К. Художественность литературы: Поэтика. Стиль / Н. К. Гей. – М. : Наука, 1981. – 139 с.
10. Гордиенко Т. Н. Идиоматическая представленность концепта “успех” в английском и русском языках : автореф. дис. ...канд. филол. наук 10.02.20 / Т.Н. Гордиенко. – М., 2008.
11. Гумилев Н. С. : электронное собрание сочинений [Электронный ресурс] – <http://gumilev.ru> – (Дата обращения: 24.04.2021)

12. Дикинсон, Эмили // “Кругосвет” ®. Энциклопедия 2003. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/DIKINSON_EMIL_I.html (Дата обращения:
13. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. Учебное пособие / Комиссаров В. Н. ; ред. С. Ф. Гончаренко. – М. : ЭТС, 2002. – 424 с
14. Маркова В. Н. Вступление / В. Н. Маркова // Эмили Дикинсон. Стихотворения. – М.: Худож. лит., 1981. – с. 3-8.
15. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] / С. И. Ожегов. – Режим доступа : <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=33381#:~:text=УСПЕХ%2С%20-а%2С%20м.,Добиться%20успеха> (Дата обращения: 28.05.2021)
16. Павлычко С. Д. Философская поэзия американского романтизма: Эмерсон, Уитмен, Дикинсон / С. Д. Павлычко; АН УССР, Ин-т лит. им. Т. Г. Шевченко. – К.: Наук.думка, 1988.
17. Пакер Дж. И. Кто такие пуритане и почему они нам нужны [Электронный ресурс] / Дж. И. Пакер. – Режим доступа : <https://www.reformed.org.ua/2/54/Packer> (Дата обращения: 28.05.2021)
18. Позднякова Л. Р. История английской и американской литературы / Л. Р. Позднякова. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2002.
19. Попович А. Проблемы художественного перевода : учеб. пособие : пер. со слов / И. А. Бернштейн, И. С. Чернявская ; под ред. П. М. Топера. – М. : Высшая школа, 1980. – 199 с.
20. Поэтика перевода : сборник статей / сост. С. Ф. Гончаренко ; гл. ред. Н. А. Матяш. – М. : Радуга, 1988. – 236 с.
21. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность [электронный ресурс] : журнал “Самиздат” – М., 2001. – URL: http://samlib.ru/w/wagapow_a_s/poetic-transl.shtml (дата обращения: 03.05.2021)
22. Сериио П. Квадратура смысла / П. Сериио. – М.: Из-во Прогресс, 2002. – 416 с.

23. Солодуб Ю. Д. Теория и практика художественного перевода : учеб. Пособие для студ. лингв. фак. высш. учеб. заведений / Ю. Д. Солодуб, Ф. Б. Альбрехт, А. Ю. Кузнецов. – М. : Изд. центр “Академия”, 2005. – 304 с.

24. Стихи мои – посланье Миру: О творчестве американской поэтессы Эмили Дикинсон: Литературный факультатив для библиотекарей. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.sormlib.nnov.ru/?dickinson>. [Дата обращения: 28.05.2021]

25. Фрай Н. Анатомия критики / Н. Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987.

26. Чеснокова Т. В. Поетичне слово Лесі Українки та Емілі Дікінсон: до проблеми типології / Т. В. Чеснокова // Вісн. дніпропетр. ун-ту (Сер. Мовознавство). – Дніпропетровськ: Вид-во Дніпропетров. ун-ту, 2000.

27. Чуковский К. Собрание сочинений в 15 т. Т. 3 : Высокое искусство ; Из англо-американский тетрадей / К. Чуковский ; сост. Е. Чуковская, О. Н. Михайлов – 2-е изд. – М. : Агентство ФТМ, Лтд, 2012. – Т. 3 : Высокое искусство ; Из англо-американских тетрадей. – 640 с.

28. Эмили Дикинсон. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.americanpoems.com/poets/emilydickinson/>

29. Emily Dickinson. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/dickinson.html> (Дата обращения:

30. Sewall R. B. The life of Emily Dickinson / R. B. Sewall. – Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994.

31. The Norton Anthology of American Literature / Ed. by Nina Baym et.al. – New York: W. W. Norton and Company, 1995.

32. Western Reserve Public Media [Электронный ресурс] : A service of Western Reserve Public Media / Northeastern Educational Television of Ohio. – Kent, OH. – URL: <http://www.westernreservepublicmedia.org/poetry> (дата обращения: 28.04.2021)

33. Wills W. Semiotic und Übersetzungswissenschaft / Semiotic und Übersetzen. Tübingen, 1980.