

ОБ ИСТОРИИ ОДНОГО (НЕ)СОСТОЯВШЕГОСЯ ПЕРЕВОДА: ЦВЕТАЕВА И ГЕТЕ¹

МАРИЯ БОРОВИКОВА
(Тарту, Тартуский университет)

В мае 1941 г. М. Цветаева получила предложение сделать несколько переводов с немецкого текстов, положенных Шубертом на музыку. С такой просьбой к ней обращается известная пианистка Мария Вениаминовна Юдина, планирующая издание сборника песен Шуберта с новыми русскими — более удачными, чем прежние — переводами. Цветаевой была предоставлена возможность выбрать, и она останавливается на текстах Гете из романа «Годы учения Вильгельма Мейстера». Об этом свидетельствуют мемуары Юдиной, которая подробно пересказывает историю своего сотрудничества с Цветаевой:

Однажды, летом 194[1]² г. (вероятно), едучи к Заболоцким для работы с Николаем Алексеевичем над переводами нашими текстов Песен Шуберта <...> встретила я в «Киевском» метро Генриха Густавовича Нейгауза; он — как всегда приветлив, радужно настроен, весь искрится, пенится, как ручей в горах.

¹ Статья написана в рамках проекта IUT 34-30 “Ideology of Translation and Translation of Ideology: Mechanisms of Cultural Dynamics under the Russian Empire and Soviet Power in Estonia in the 19th – 20th Centuries”.

² В этом месте у Юдиной изначально, в рукописи 1965 г., значился 1940 г., в рукописи 1968 г. — пропуск. Дата восстановлена по времени создания цветаевского перевода (см. [Саакянц: 739]).

— «А, вы тоже к Пастернакам?» — На сей раз — нет — говорю, к Заболоцким. — «А! Вы дружите? Это хорошо!» — Дружу — не дружу — говорю — не знаю, но вот — тема имеется изрядная — Песни Шуберта. — «Песни Шуберта?! И вы их издаёте, редактируете? Прелесть! Молодчина! И Борис будет участвовать?!» — А то как же, согласие имею! —

Мы уже у перрона, я направляюсь к электричке, у Генриха Густавовича еще какие-то комиссии; вдруг он хватает меня за рукав: «Дорогая — вот что важно! За это ведь и деньги хорошо платят? Знаете ли вы, что приехала Цветаева и без работы? Дайте, дайте ей работу, дайте эти ваши переводы!» — Буду счастлива, — на ходу кричу я и вскакиваю в тронувшийся поездочек (не хочется опаздывать, Заболоцкий человек точный и строгий!) [Юдина: 576].

Дальше мемуаристка описывает, как она приезжает к Цветаевой за город:

Темноватая мансарда, нескладная лестница к ней; сразу охватывает атмосфера щемящей печали, неустроенности, катастрофичности... отчужденное взаимное приветствие. Вижу пожилую, надломленную, мне непонятную женщину, стараюсь быть почтительной, учтивой, любезной. Вероятно, по своему легкомыслию не узрела в Цветаевой — тогда «Куманскую Сивиллу» — или «женщину Плутарха»... Сажусь на кончик стула, показываю Шуберта...

«Если уж, — то только Гёте», — сурово говорит Цветаева. — О, конечно, это самое прекрасное, отвечаю я и предлагаю «Песни Миньоны» и «Арфиста» из «Вильгельма Мейстера» — для начала. Она рассеянно соглашается, я спешу уйти... [Юдина: 215].

Этот отрывок нуждается в комментарии. Во-первых, он содержит явный анахронизм: Заболоцкий действительно перевел для издания Юдиной несколько стихотворений (тексты Шиллера, Гете, Рюккерта), но их сотрудничество началось только в 1946 г. Юдина никак не могла ехать к нему в мае 1941 г., поскольку в это время Заболоцкий находится в лагере (арестован в 1938 г., разрешение на возвращение в Москву получено в 1946 г.). Мемуаристка

даже не была на тот момент знакома с Заболоцким — то есть трудно предположить, что его имя могло случайно всплыть в разговоре с Нейгаузом о Цветаевой.

Помимо того обращает на себя внимание «провиденциальность», пронизывающая всю образность этого фрагмента (даже лестница тут «нескладная», а атмосфера и вовсе «катастрофичная»). В целом такой стиль характерен для воспоминаний о последних годах Цветаевой, но в этом отрывке выделяется особенно суровый, недовольный образ поэта и «извиняющийся», умаляющий себя автор — которому, казалось бы, извиняться пока совершенно не за что. Она только вошла в дом с деловым и явно нужным хозяйке предложением, но при этом «села на кончик стула», «изо всех сил старается быть почтительной», уходит как можно скорее, чтобы не раздражать поэта. Цветаева же остается сурова и холодна. При этом мы знаем, что в действительности Цветаева была рада перспективе работы над переводом: об этом заказе сохранились два ее свидетельства, оба в письмах к дочери в лагерь. В первом (от 16 мая 1941) она пишет о заказе в приподнятом тоне: «...сейчас, кажется, буду делать ряд новых текстов к песням Шуберта, т. е. — если не ошибаюсь — Гёте, это уж — заказ Консерватории. Я очень дружна с Нейгаузом, он обожает стихи. Вообще, все было бы чудно» [Цветаева 1999: 424]. Судя по тому, что в этом письме Цветаева еще не знает, что именно она будет переводить («кажется, Гете»), эта запись сделана до визита Юдиной, который окончательно прояснил подробности работы и определил круг текстов, данных Цветаевой для перевода.

Второе эпистолярное свидетельство написано всего через неделю (23 мая), но звучит уже совершенно иначе:

А сейчас мне предложили — из Консерватории — новые тексты к гётевским песням Шуберта: песни Миньоны. Не знаю тех переводов, но знаю, что именно эти вещи Гёте — непереводимы, не говоря уже о пригнании их к уже существующей музыке: ведь Шуберт-то

писал — с Гёте, а я должна — чтобы можно было петь — писать с Шуберта, т. е. не с Гёте, а с музыки. <...> Такие вещи можно переводить только абсолютно-вольно, т. е. в духе и в слухе, но — неизбежно заменяя образы, а я этого — на этот раз — не хочу и не могу, ибо это — совершенно. Поэтому — отказываюсь: пусть портят: фантазируют или дают рифмованный подстрочник — другие. Для песен Миньоны стòит изучить язык [Цветаева 1999: 428].

За неделю Цветаева резко меняет отношения к работе, и хотя сама она называет внутренние причины для отказа: «не хочу писать с Шуберта», «эти вещи Гете непереводимы», нельзя не отметить, что все эти обстоятельства были ей прекрасно известны и на первом этапе договора. Резкая смена оценок заставляет предположить, что в течение этой недели произошло нечто, заставившее Цветаеву, берущуюся ради заработка за переводы третьестепенных поэтов, отказаться от работы над Гете.

Что именно повлияло на решение Цветаевой, нам, конечно, неизвестно, но тон цитируемой нами мемуарной заметки Юдиной заставляет предположить некоторый конфликт, возникший между пианисткой и поэтом (Цветаева последовательно награждается Юдиной эпитетами «суровая», «оскорбленная», «пламенеющая»). О его сути можно догадаться по продолжению мемуара:

С русскими текстами Песен Шуберта, однако, ничего, ровным счетом ничего не вышло. Придя — в назначенное Мариной Ивановной Цветаевой время, я нашла ее еще более погруженной в себя, свою грозную судьбу, как бы на границе выносимого и невыносимого страдания. Я робко попросила показать мне тексты, имея с собой, разумеется, сборники Песен. Увы... всё самое замечательное, «Песни Арфиста», несколько «Песен Миньоны» — всё не заключало в себе никакой эквиритмичности и ни в какой степени не могло быть спето в музыке Шуберта³. Я тихо, едва осмелившись, сказала Поэту,

³ Исследователи уже отмечали, что единственный дошедший до нас перевод Цветаевой, сделанный по заказу Консерватории, никак не может

что вот это — мол так, а это — эдак, что — мол Заболоцкий соглашался с неизбежностью музыкальной редакции, что незачем спешить, что я всё устрою, как ей удобно, что выхлопочу аванс в издательстве и тому подобное. Но она меня уже не слушала. Сознание своей мощи, своей правоты (возможно, не в данном конкретном случае, а вообще перед оскорбляющим ее в целом — миром, людьми, историей, злыми силами) заслонило перед ее пламенеющим взором, перед ее страдальческой сутью всю какую-то «мелочь» — меня, издательства, работу поперек вдохновения и... даже Шуберта, <...> она наотрез отказалась от всей работы в целом [Юдина: 578].

Интересно, что тут опять возникает имя Заболоцкого, и, как кажется, теперь понятно, почему: в воспоминаниях о том, как проходила работа над песнями Шуберта с Заболоцким, Юдина все время подчеркивает свою руководящую, направляющую роль:

Николай Алексеевич любил музыку: симфоническую, ораториальную. Конструктивно, теоретически мало ее знал, и мне на некоторое время пришлось взять на себя роль учителя; обоим нам было весело — мне объяснять, ему познавать [Там же: 274];

Хотелось бы умолчать, но и сказать необходимо: Заболоцкий не вполне владел немецким языком, я писала ему подстрочники в разных вариантах, он мог выбирать. Тот раздел в издании его стихов 1957 года «Старые немецкие поэты» <...> — это все мои заказы; я предлагала, показывала ему самое прекрасное в Шуберте, многое [Юдина: 274].

Кроме этого, мемуаристка вспоминает, как пыталась сподвигнуть Заболоцкого на перевод Гимнов ночи Новалиса, заранее (!) при-

быть назван *полностью* лишенным эквиритмичности: в нем «не может быть спета» лишь одна строка [Нестерова; Ганзбург]. К этому нужно добавить также и то, что эта неэквиритмичная строка входит в третью строфу стихотворения Гете, которая опущена в Песне Шуберта (и традиционно опускается в русских переводах) — то есть по сути не представляет проблемы для исполнения.

готовив ему подстрочник. По всем этим самоописаниям видно, что Юдина отводила себе роль движущей и направляющей творческой силы в этом тандеме.

Попытки подобного вмешательства в творческий процесс (если они были) у Цветаевой — разбирающейся и в музыке, и в немецком — могли вызвать только отторжение: «пусть портят: фантазируют или дают рифмованный подстрочник — другие» [Цветаева 1999: 428]. Отношение Цветаевой к своим переводам в эти годы выстраивается по модели отношения к собственному творчеству (см. подробнее об этом в [Боровикова]), что выражается и в тщательности ее работы («я часами ищу одно слово»), и в категорическом неприятии поправок. Так, в том же письме к дочери, непосредственно перед сообщением о том, что она отказалась от переводов песен Шуберта, Цветаева пишет: «Сегодня я в последний раз прикладываю руку к своим Белорусским Евреям, мне там заменили, т. е. подменили ряд строк, но я всё расчухла — и взвыла — и настояла на своих» [Цветаева 1999: 428].

Однако главное в мемуаре Юдиной для нас — ее утверждение, что она видела несколько переводов из Гете (или набросков переводов), сделанных Цветаевой: «песни Арфиста и несколько песен Миньоны». Об этих по меньшей мере четырех текстах ничего не известно, и даже трудно однозначно ответить на вопрос, можем ли мы говорить об утерянном корпусе этих переводов (или здесь опять должна идти речь о причудливости памяти мемуаристки). Единственное, что сохранилось от этого заказа — один перевод стихотворения из романа Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера», а именно первая (по месту расположения в романе) «Песня Арфиста»:

Кто с плачем хлеба не вкушал,
Кто, плачем проводив светило,

Его слезами не встречал,
Тот вас не знал, небесные силы!

Вы увлекаете нас в сад,
Где обольщения и чары;
Затем ввергаете нас в ад:
Нет прегрешения без кары!

Увы, содеявшему зло
Аврора кажется геенной!
И остудить повинное чело
Ни капли влаги нет у всех морей вселенной⁴
[Цветаева: 2, 387].

Wer nie sein Brod mit Thränen as,
Wer nie die kummervollen Nächte
Auf seinem Bette weinend sas,
Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte.

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein;
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Ihm färbt der Morgensonne Licht
Den reinen Horizont mit Flammen,
Und über seinem schuld'gen Haupte bricht
Das schöne Bild der ganzen Welt zusammen.

Этот текст имеет богатую традицию переводов на русский, однако отличие цветаевского варианта заметно сразу: он на строфу длиннее. Цветаева прибавляет к «основному» тексту Гете строфу, размещенную в другом месте романа — в четвертой главе.

⁴ Перевод датирован в записях Цветаевой 22 мая — то есть за день до второго письма дочери, в котором она пишет о том, что отказывается от работы.

Тем самым Цветаева идет за традицией публикаций текста Гете по-немецки (он публикуется и в две и в три строфы), однако вразрез и с песенной традицией (на музыку Шуберта исполняются только две строфы), и с традицией его переводов на русский (выполненный вскоре после Цветаевой перевод Пастернака — тоже по заказу Юдиной — ограничивается также двумя строфами).

Однако это не единственное важное отличие цветаевского варианта. Перевод первой строфы в целом выполнен близко к оригиналу (первая и последняя строки почти дословно повторяют подстрочник⁵), за исключением одного важного отличия: Цветаева выпускает из перевода слово “Bett” — ‘кровать’ (в переводах предшественников как правило переводилось как «ложе» (у А. Григорьева и Ф. Тютчева) или «одр» (у В. Жуковского)), а образ ночи заменяет временным промежутком: (‘провожая и встречая светило’), передавая близкий смысл новыми образами. Последнее отклонение оправдано введением третьей строфы, в которой упоминается восходящее солнце (“*der Morgensonne Licht*”). Его Цветаева, в свою очередь, персонифицирует и переводит словом ‘Аврора’, но образ восхода в тексте сохраняет и переносит в начало стихотворения. Таким образом, делая некоторые перестановки, она все-таки остается внутри образности, заданной автором.

Совсем иначе организован перевод второй строфы, где Цветаева начинает работать с текстом Гете как с литературным источником, а не как с «подстрочником». В этой строфе оригиналу соответствует лишь последняя строка, остальные три строятся на образах, отсутствующих у Гете, но представляющих базовые понятия цветаевского поэтического мира. В первую очередь, это «чара»: то, что владеет поэтом в момент творчества. Этому,

⁵ Сравнение цветаевских строк с подстрочником см. также в статье: [Нестерова].

в том числе, посвящено ее эссе «Искусство при свете совести» (в котором есть главы, посвященные Гете), где описано, что этой способностью «очаровывать» наделены особые «демоны», которые, например, владели Блоком в момент создания «Двенадцати»: «“Двенадцать” Блока возникли под чарой. Демон данного часа революции <...> вселился в Блока и заставил его» [Цветаева: 5, 355]. В более позднем тексте, написанном к юбилею Пушкина в 1937 г., — эссе «Пушкин и Пугачев» — она прямо назовет слово «чара» ключом к пониманию пушкинского текста. Для нас важно то, что, как и в случае с текстом Гете, это слово не принадлежит языку Пушкина, но является единственно подходящим ключом к нему: «Есть одно слово, которое Пушкин за всю повесть ни разу не назвал и которое **одно** объясняет — все.

Чара» [Там же: 5, 506].

Смена 'виновности' ("schuldig") на «чару» переводит все стихотворение в плоскость разговора не о бренной человеческой жизни, а о творческой судьбе, а время 'от заката до рассвета' из первой строфы становится ночным временем поэтического вдохновения (и делается понятно, почему Цветаева выпускает из своего перевода "Bett" (кровать) в первой строфе: ей важно ослабить мотивы бытовых человеческих страданий, введя в подтекст важные для нее лично мотивы ответственности творчества перед жизнью).

Меняется и поведение этих сил: если у Гете для обозначения их действий используются глаголы, лишённые указания на какую-то особую «заинтересованность» ("führt" — 'приводят' и "läßt" — 'позволяют, дают'), то цветаевским чарующим демонам положено вести себя иначе: они завлекают («Вы завлекаете нас в сад...»). Здесь Цветаева по-видимому следует за интерпретацией этого текста, предложенной Тютчевым — именно он в переводе второй строфы уходит от эмоциональной неокрашенности гетевских

глаголов, хотя в большинстве известных нам переводов она сохраняется.

Так, ср. у Жуковского:

На жизнь мы **брошены** от вас!
И вы ж, **дав знать**ся нам с виною,
Страданью выдаете нас <...>;

у Аполлона Григорьева:

Вы **руководите** в жизни людей,
Вы **предаете** их власти страстей <...>;

у Пастернака:

Нас **вводят** в жизнь, в ее разгар
Взвалив на нас проступка бремя <...>.

И ср. со всеми этими примерами у Тютчева:

Они нас в бытие **манят** —
Заводят слабость в преступленья <...>

По-видимому, Тютчев сближает этот текст с другим знаменитым произведением Гете, также положенным на музыку Шубертом — с «Лесным царем» (в котором попытки «завести» и «заманить» представлены сюжетно), а вслед за ним это делает и Цветаева. Важно отметить, что почти параллельно с работой для Юдиной Цветаева занимается и другими переводами, среди которых и текст неизвестного поэта «Санки»⁶. Это почти детское стихотворение, которое в цветаевской интерпретации⁷ обретает узна-

⁶ В семитомном собрании сочинений Цветаевой [Цветаева] оно атрибутировано еврейскому поэту Иццоку Перецу, что, по-видимому, является ошибкой составителей. За помощь в разысканиях мы благодарим Р. Д. Тименчика.

⁷ Мы не ставим вопроса о том, являются ли эти мотивы привнесенными Цветаевой или содержатся в оригинале, поскольку автор текста пока не

ваемые черты истории про Снежную королеву, сюжета «Лесного царя» и еще одного гетевского текста, также положенного на музыку Шубертом — «Ямщику Кроносу» (“An Schwager Kronos”).

— О чем, ну, о чем, мой цветочек?

Не жаль тебе розовых щёчек?

Не жаль — голубого глазка?

— Тоска!

— Прогоним! Пусть тётушку точит!

А мы — позабудемся! Хочешь,

На санках тебя прокачу?

— Хочу!

— Теплее закутайся, птичка!

На ручки надень рукавички

И носика не заморозь!

— Небошь!

— Назад не гляди — сделай милость!

Уже не одна закружилась

Головка от быстрой езды!

— Следи!

— Конь голубя вьёт в полёте!

А ну как на повороте

Нас вывалит из саней?

— Скорей!

— Уже городские башни

Пропали. Тебе не страшно,

Что сгинул родимый дом?

— Вдвоём?

установлен. Однако «узнаваемость» этого текста указывает на то, что Цветаевой, в любом случае, была проделана работа по присвоению ему элементов собственной поэтики.

Конь шалый, ямщик неловкий.
Легко потерять головку
От эдакой быстроты!
— Есть — ты!

— Конь — сокол ширококрылый!
Все веки запорошило —
Где Запад и где Восток?
— Восторг!

— Откуда в степи пригорок?
А ну, как с горы да в прорубь —
Что скажешь в последний миг?
— Шутник!

— А вдруг на Москву — дорога?
В тот город, где счастья — много,
Где каждый растёт большим?
— Спешим!

— Всё стихло. Мороз не колет...
Умаялся колоколец.
Нас двое не спит в ночи...
— Молчи!

Вариацией этого сюжета является и пушкинское стихотворение «Телега жизни», о чем пишет В. М. Жирмунский [Жирмунский], но Цветаева, по-видимому, еще расширяет круг текстов, которые «втягиваются» в этот сюжет: в стихотворении «Санки» звучит не только отголосок «Телеги жизни» Пушкина, но и его «Зимнее утро», тоже посвященное езде на санках:

... И ты печальная сидела
<...>
Но знаешь: не велеть ли в санки
Кобылку бурую запречь?

Скользя по утреннему снегу,
 Друг милый, предадимся бегу
 Нетерпеливого коня ...

ср.:

— Тоска!

— Прогоним! Пусть тётушку точит!
 А мы — позабавимся! Хочешь,
 На санках тебя прокачу?

Соединение текстов, разворачивающих метафору «молодость пронеслась», с зимними образами, скорее всего, опосредована в восприятии Цветаевой традицией усвоения этих сюжетов, начатой творчеством Блока. Об этом также пишет В. М. Жирмунский, связывая с гетевским “An Schwager Kronos” и «Телегой жизни» Пушкина генезис блоковских зимних мотивов саней и быстрой езды, и конкретно стихотворение «Она, как прежде, захотела...» (1908, цикл «Возмездие»):

Земное счастье запоздало
 На тройке бешеной своей!

Я, наконец, смертельно болен,
 Дышу иным, иным томлюсь,
 Закатом солнечным доволен
 И вечной ночи не боюсь...

Мне вечность заглянула в очи,
 Покой на сердце низвела,
 Прохладной влагой синей ночи
 Костёр волненья залила...

Включение перевода из Гете в контекст всей переводческой деятельности Цветаевой этого времени, как кажется, позволит нам объяснить генезис некоторых деформаций, которые претерпевает третья строфа «Песни Арфиста» (напомним, что само введение этой строфы в перевод уже является программным, поскольку

ку нарушает традицию перевода). 'Аврора', оказывающаяся геенной (то есть замена «верха» — «низом», «неба» — «преисподней»), в обход собственно гетевских мотивов, связывается с темой жизненного пути (ср. в «Зимнем утре»: «Навстречу северной Авроре», и в «Санках» уже как осмысление блоковской традиции: «Конь — сокол ширококрылый! <...> Где Запад и где Восток?»).

Также и финал «Песни арфиста», уже почти потерявший связь с первоисточником⁸, неожиданно отзывается строками Блока из «Она, как прежде, захотела...», только в инвертированном виде: если блоковскому герою «вечность» (ср. у Цветаевой «геенна») дает успокоение (в чем тоже прослеживается влияние сюжета «Снежной королевы»): «Прохладной влагой <...> / Костёр волненья залила...», то для героя Гете/Цветаевой во всем мире не находится ни капли влаги, чтобы «остудить повинное чело».

Блоковская тема звучит и в переводе второй строфы «Песни Арфиста». Цветаева нарочито переворачивает гетевскую ситуацию — если у него силы бросают человека в земную жизнь с ее земными соблазнами, то у Цветаевой — они обольщают «садом» (стоящим в рифменной позиции с «адам», что подсказывает интерпретацию 'сада' как Эдема, райского сада). Это отсылает нас к проблематике «Соловьинного сада» Блока с его противопоставлением между реальной жизнью и прекрасным садом за высокой стеной (соблазн у Блока оборачивается горьким разочарованием).

Важно отметить, что блоковские реминисценции могли возникнуть у Цветаевой в «Песне Арфиста» не только вследствие ее работы над «Санками». Если верить воспоминаниям Юдиной,

⁸ Подстрочник этой строфы: Для него рассветное солнце / Красит пламенем чистый горизонт / И рушится над повинной его головой / Прекрасный образ целого мира.

некоторые наброски (по крайней мере, наброски) все же были сделаны Цветаевой и к песням Миньоны. Отчасти это подтверждает цитировавшееся выше письмо Цветаевой к дочери: в нем она приводит перевод одной строки из третьей песни Миньоны.

Перечитывание оригиналов этих песен могло привлечь внимание Цветаевой к одной из самых знаменитых в России песен Миньоны — “Kennst du das Land wo die Zitronen blühn?..”, развивающей тему утраченного рая и сюжетно близкой «Соловьиному саду» Блока (ср. блоковские образы скалы, тропинки, спускающейся к морю, осла, шума прибоя, и моря, окружающего прекрасный сад). Ср. особенно последнюю, третью строфу текста Гете:

Ты знаешь ли гору? Тропинка за тучи ползет,
И мул средь туманов там, тяжело ступая, идет,
И старые гнезда драконов в ущельи таятся,
И рушатся скалы, и с ревом потоки клубятся <...>
(пер. М. Михайлова).

Таким образом становится возможным не только зафиксировать и описать расхождения «Песни Арфиста» Цветаевой с оригиналом (что было отчасти проделано нашими предшественниками), но и очертить более общие направления ее работы над гетевскими переводами. Из приведенных цитат видно, что Цветаева выстраивает свою концепцию во многом в полемике с Блоком. Утешение, которое находит герой «Соловьиного сада» в тяжелом ежедневном труде, недостижимо для героя цветаевского перевода: раз обольстившись «чарой», он уже не может обрести «покой».

Эти идеи Цветаева развивала и в более ранних своих работах, однако нельзя не заметить, что в период, когда переводческий труд становится для нее своего рода «каменоломней», эта полемика обретает неожиданно личное звучание.

Литература

Боровикова: *Боровикова М.* Шарль Бодлер в переводе М. Цветаевой // Acta Slavica Estonica IX. Труды по русской и славянской филологии X. Стратегии перевода и государственный контроль. Translation Strategies and State Control. Тарту, 2017. С. 248–266.

Ганзбург: *Ганзбург Г.* Шубертовские переводы Марины Цветаевой // Ганзбург Г. И. Статьи о Шуберте. Харьков, 1997.

Жирмунский: *Жирмунский В.* Поэтика Александра Блока // Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

Нестерова: *Нестерова С.* Песня Арфиста И. В. Гете в переводе М. Цветаевой и Б. Пастернака // Сибирский филологический журнал. Томск, 2010. № 2. С. 39–45.

Саакянц: *Саакянц А.* Марина Цветаева: Жизнь и творчество. М., 1997.

Цветаева 1–7: *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1997.

Цветаева 1999: *Цветаева М.* Неизданное: Семья. История в письмах. М., 1999.

Юдина: *Юдина М.* Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1978.

Goethe: *Goethe J. W.* Wilhelm Meisters Lehrjahre. Berlin, 1953.