

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
КАЗАНСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт управления, экономики и финансов
Кафедра иностранных языков и профессиональной коммуникации**

М.Г. МОСОЛКОВА (КОСТИЦЫНА)

**АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК:
ЦВЕТОВЫЕ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫЕ
КАК ОСОБЫЕ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ
В СТИХАХ И ПИСЬМАХ ЭМИЛИ ДИКИНСОН**



**КАЗАНЬ
2021**

УДК 811.111 (075.8)

ББК 81.2 Англ -923

М82

*Печатается по рекомендации кафедры
иностраных языков и профессиональной коммуникации
Института управления, экономики и финансов Казанского (Приволжского)
федерального университета (протокол № 5 от 19.01.2021 г.)*

Рецензенты:

кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков
и профессиональной коммуникации ИУЭиФ **Г.Ф. Калганова;**

кандидат филологических наук, доцент кафедры
иностраных языков и межкультурной коммуникации ФГБОУ ВО
Казанской государственной консерватории имени Н.Г. Жиганова **Н.З. Баширова**

Мосолкова (Костицына) М.Г.

М82 **Английский язык: цветочные прилагательные как особые филологические единицы в стихах и письмах Эмили Дикинсон / М.Г. Мосолкова (Костицына). – Казань: Издательство Казанского университета, 2021. – 72 с.**

ISBN 978-5-00130-464-7

Монография посвящена проблеме исследования творчества американских писателей, недостаточно изученных в нашей стране.

Освещены вопросы специфики цветочных прилагательных как особых филологических единиц, элементов художественной системы творчества Эмили Дикинсон, их конкретная художественно-стилевая функция в создании образов. Палитра Дикинсон разнообразна, она использует цветочные прилагательные и в прямом, и в переносном значении.

Предназначена для преподавателей кафедр иностранных языков, научных работников и аспирантов, занимающихся проблемами изучения английского языка, наследия американской литературы, для проведения практических занятий со студентами 1 курса направлений 38.03.01 «Экономика», 38.03.02 «Менеджмент» (иностраный язык) по теме: “The USA”.

УДК 811.111 (075.8)

ББК 81.2 Англ -923

ISBN 978-5-00130-464-7

© Мосолкова (Костицына) М.Г., 2021

© Издательство Казанского университета, 2021

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Золотой цвет. Gold, golden	12
Глава 2. Белый. White	32
Заключение	44
Приложения	48
Список литературы	56

Введение

Как известно, человек моделирует мир при помощи трех репрезентативных систем: зрительной, слуховой и осязательной, с доминированием одной из них, поэтому в описании у одних людей будут преобладать визуальные обозначения, у других – аудиальные, у третьих – осязательные.

Восприятие мира осуществляется через целый комплекс эмоционально-ассоциативных дополнений (цвет, свет, звук, объем, расстояние). Все эти элементы оказываются внутренне взаимосвязанными. На основании проведенного анализа творчества Эмили Дикинсон мы пришли к выводу о том, что в ее восприятии мира доминирует визуальный аспект, поэтому в данной монографии нас будет интересовать цвет как элемент художественной системы ее творчества, его конкретная художественно-стилевая функция в создании образов. Цветовая палитра Дикинсон разнообразна, она использует цветовые прилагательные и в прямом, и в переносном значении.

Хотя о цветообозначениях в языке написано немало, в последнее время создается впечатление, что цветовая тематика, послужившая в свое время благодатной почвой для возникновения многих оригинальных идей, исчерпала себя, а этому направлению научных исследований уготована судьба многих иных, ставших ныне неактуальными. Отрадно отметить, что это не так, ибо живо сознание того, что цветовая проблематика хранит еще много непонятого и неисследованного, но часто важного для понимания глубин человеческого сознания. Поэтому она актуальна для целого ряда наук, изучающих цвет с различных сторон.

Цель данной монографии – показать, какую смысловую, оценочную нагрузку несут цветообозначения в поэзии и письмах Эмили Дикинсон. Для этого необходимо: выяснить частотность их употребления, основную цветовую палитру поэтессы; проанализировать цветовой, изобразительный мир писем и поэзии; показать индивидуальность картины мира Эмили Дикинсон, ее не традиционность. В этой связи нас интересует проблема взаимосвязи эмоционального отношения к цвету и характеристики личности.

О дикинсоновском «чувстве цвета» пишет Т. Джонсон [159], не развивая данной темы. С. Хейсканен-Макела называет технику исполнения ряда ее стихотворений «словесной живописью» [155, с.117]. По мнению С.Д. Павлычко: «цвет – одна из находок Эмили Дикинсон в стихе» [96, с. 123]. Она же считает, что поэтесса отдает первенство гамме красного цвета (что не совпадает с нашим мнением). Исследовательница к красному цвету относит «purple», «pink», «rosy». Исследование по проблеме цветописи занимает всего две страницы ее диссертации [96, с. 123–124] и затрагивает только ряд стихотворений. (№ 291, 265, 776, 171, 441), кроме того, совершенно не затрагивается вопрос об употреблении указанных лексем в письмах Дикинсон.

Предлагаемое исследование имеет как лингвистическую, так и литературоведческую направленность.

Объектом исследования послужили 1764 стихотворения Дикинсон и 1047 писем, написанные ею в различные периоды жизни. В связи с этим чрезвычайно важным представляется определить изменения в приоритетах выбора цвета и, следовательно, изменения в эмоциональном и психическом состоянии, а также определить постоянные и непостоянные черты содержательной организации художественных текстов автора, зависящие от времени создания конкретного произведения.

Слова со значением цвета образуют в языке лексико-семантическую группу, в которой набор элементов, их семантика и соотношение исторически изменчивы, что определяется изменчивостью осознанно выделяемых в языке реалий внеязыковой действительности.

Результатом семантического развития цветových слов явилось сосуществование в языке их прямых, переносных и символических значений на разных этапах развития языка, в том числе и в языке современности, что активно использовалось и используется в различных видах и жанрах художественного творчества.

Индивидуально-авторские коннотации цветообозначений у разных писателей почти всегда основаны на объективных свойствах элементов лекси-

ческой системы, реализованных в языке, или потенциальных свойствах слов со значением цвета. Вместе с тем, каждый писатель, используя общеязыковые значения и отношения слов, создавая собственную картину мира, переосмысливает их и тем самым способствует дальнейшему развитию как внутрисистемных отношений между членами данной лексико-семантической группы, так и включению этих элементов во взаимодействие с другими лексико-семантическими группами.

По словам академика Л.В. Щербы, цветопись является «одним из существенных элементов стиля писателя, посредством которого изображается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературных произведений» [121]. Кроме того, цветовые характеристики, благодаря своей смысловой и эмоциональной насыщенности, являются одним из средств воплощения эстетических идеалов автора, выражают его оценки и отношение к описываемому, служат раскрытию идей, представлений и взглядов писателя, то есть особенностей его мировосприятия.

Восприятие цвета в художественном тексте имеет свою специфику, существенно отличающуюся от непосредственных визуальных ощущений, свойственных для повседневной жизнедеятельности человека. Огромная роль цвета в формировании представлений о красоте общеизвестна. С первых шагов человеческой цивилизации цвет своим эмоциональным эффектом усиливал ощущение радости жизни. Он является своего рода элементом поэтической атмосферы повествования, всегда участвующим (наравне с другими) в создании художественного образа.

Особый интерес представляют исследования образно-поэтической функции цветковых слов в художественном тексте, направленные на выявление индивидуально-авторских особенностей в употреблении цветообозначений. «Этот разряд слов обладает большой смысловой значимостью и представляет собой явление многомерное» [115, с. 42]. А.Н. Веселовский, комментируя встретившееся ему у Гете выражение «серые слезы», писал: «Этих серых слез не изобразить в живописи: эпитеты суггестивны в смысле тона, яркости ощущения,

нематериальной качественности предмета...» [44, с. 84]. Функционирование цветowych прилагательных в художественных текстах связано прежде всего с их потенциальной возможностью вносить, прямо или опосредованно, свою долю содержания в общую систему изобразительно-выразительных слов, а также служит средством воплощения и выражения авторского мировосприятия и мироощущения [25, с. 36].

У цветового словосимвола как эстетической категории, основанной на двух качествах – психофизиологической природе и общественно- исторической обусловленности, есть два постоянных свойства – амбивалентность и поливалентность, [115, с. 93] которые предполагают множество смысловых оттенков (например, за розовым традиция закрепила понятие молодости, здоровья, юности, мечты, наивности), либо наличие противоположных и даже взаимоисключающих значений (например, белый – символ чистоты, счастья и символ смерти). О символических и эмоциональных функциях цветового слова в художественном тексте стало возможным говорить после ряда серьезных монографических разработок Р.В. Алимпиевой [27], С.В. Исковой [37], Л.И. Донецких [50], Л.А. Качаевой [68], Л.В. Красновой [75], Р.З. Миллер-Будницкой [88], Л.В. Зубовой [62], С.М. Соловьева [106] и др. Исследования этих ученых показали значимость цветообозначения не только как изобразительного средства, но и как средства выявления подтекста, выражения мыслей, чувств героев, выстраивающего их видение мира и обуславливающего возникновение в художественном тексте особого эмоционального настроения.

Таким образом, цветовой прилагательное, получая в художественном тексте эстетическое наполнение, которое предполагает появление нового эстетического смысла (значения), становится особой филологической и эстетической единицей, способной дать дополнительные характеристики идиостилю писателя, показать колорит произведения и даже колорит литературного направления. В связи с вышеизложенным исследование цветописи в письмах и поэзии Эмили Дикинсон органично связано с традициями семантико-стилистического анализа художественного текста.

Среди множества цветообозначений особое место занимают слова, которые обладают способностью выражать самым обобщенным образом данную цветовую субстанцию, самое важное, самое основное представление о цвете, поэтому они могут назвать любой оттенок данного цвета. Во всех известных классификациях эти слова называют абстрактными, или абсолютными цветообозначениями, они находятся в ядре цветового поля и являются универсальной категорией в языке. К ним относят красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый (хроматические тона), белый, черный, серый и коричневый, (ахроматические тона). Эту группу называют также основной, или основной системой, в которой выделяют девять тоновых групп или лексем, исключая серый и коричневый.

С.В. Бобыль на основании предметно-логического принципа выделяет специфические цвета – они однозначны, имеют простую смысловую структуру, связанное значение (розовый, смуглый, белокурый, карий, буланный, вороной); оттеночные, которые по количеству превышают группы основных и специфических, имеют несложную смысловую структуру, представлены главным образом относительными прилагательными и часто являются синонимами абсолютных цветообозначений (алый, багряный, багровый, румяный, изумрудный, лимонный, янтарный, малиновый, золотой, золотистый, жемчужный, льняной, сапфирный, сапфировый, бронзовый, серебряный, серебристый, ржавый); сложные цветообозначения, включающие либо оттенок цвета, либо сочетание двух цветов (темно-зеленый, желто-красный) [38]. И.С. Куликова называет три подсистемы: к первой отнесены оттенки основных цветов (лиловый, бурый, серый, серебристый, розовый, малиновый и др.); ко второй – малоупотребительные и закрепленные за книжным стилем прилагательные (багряный, червонный, пурпурный, пунцовый, рудный, индиго, лазоревый, карминный, лазурный и др.); к третьей, промежуточной подсистеме – узкоспециальные прилагательные с узувально-связанным значением (рыжий, карий, вороной). Классификация С.В. Бобыль является более строгой и корректной в плане учета таких

факторов, как объем, смысл и структура цветообозначений, и более гибкой в приложении к конкретному художественному материалу.

Исходя из сферы употребления выделяются узувальные (абсолютные цветообозначения и их оттенки), народно-поэтические (например, лазоревый, как кипень), индивидуально-авторские («молниевидный» – у Ф.И. Тютчева, «огневеющий, янтареющий» – у Л. Белого) цветообозначения.

Цветовая семантика характеризуется многозначностью – системой устоявшихся и ассоциативно возникающих смысловых значений: от индивидуально-авторских до универсальных. С позиции сторонников субъективной семантики семантические значения цветов являются многоуровневыми, включают предметные, эмоционально-оценочные, метафорические ассоциации. В частности, по мнению Л.Н. Мироновой, простейшим среди основных путей семантизации цвета является путь аналогии цвета с объектами и явлениями, воспринимаемыми визуально: например, красный цвет присваивает себе смыслы, связанные с солнцем, огнем, кровью, минералами, плодами, растениями. Следующая ступень в семантизации цвета – это ассоциирование с ощущениями интермодального характера и эмоциями (красный цвет на севере означает тепло, жизнь, на юге – раскаленные пески, смерть). И третья ступень, которая надстраивается над первыми двумя, – это путь ассоциаций, который позволяет отождествить цвет с абстрактными идеями (белый – символ божественности, красный – символ адского огня) [89].

Проведенное нами исследование трех томов писем Эмили Дикинсон [14] (1842–1886 годов) показало, что среди всех цветоупотреблений особо выделяется золотой (56 случаев употребления). Он представлен эпитетами *gold*, *golden*. Второе место по частоте употребления занимает голубой – *blue* – 40 случаев; 3 место – зеленый – *green* – 33 (сюда же относится *evergreen* – вечнозеленый и *emerald* – изумрудный); столько же случаев употребления красного цвета: *red* – 23; *blood*, *bloody* – кровавый – 2; *scarlet* – алый – 5; *ruddy* – 2; *reddish* – 1 = 33; 4 место – белый – *white* – 31; 5 место – коричневый – *brown* – 23; 6 место – розовый – *pink* – 20 (сюда же относятся *rosy*, *rose-colored*); 7 ме-

сто – черный – black – 20; 8 место – серебристый, серебряный – silver – 17; 9 место – purple – пурпурный – 15; 10 место – yellow – желтый – 10 (здесь же fawn colored – желтовато-коричневый, gamboges – желтая краска из млечного сока некоторых тропических растений); 11 место – серый – grey – 10.

Статистический анализ стихов Дикинсон (The complete poems of Emily Dickinson) [13] показывает следующее:

1. gold, golden, gilded – 59 случаев употребления;
2. red – 27; ruddy – 2; blood – 4; bleeding – 1; scarlet – 17; crimson – темно-красный, малиновый – 4; brick – кирпичный – 1 = 56;
3. purple – 47;
4. white – 21; alabaster – 2; blond – 1; blonder – 4 = 28;
5. yellow – 27; orange – 1; amber – янтарный – 3; brass – желтая медь – 1;
6. blue – 26; indigo – синий цвет – 1; lilac – сиреневый – 4; violet – фиолетовый – 1;
7. green – 14; evergreen – вечнозеленый – 1; emerald – изумрудный – 9 = 24;
8. silver – 18; bronze – 1;
9. brown – 9; umber – коричневый – 1; hazel – светло-коричневый – 1;
10. pink – 8; rosy – 1;
11. grey – 4;
12. black – 4.

Таким образом, среди всей палитры наиболее часто употребляемыми цветообозначениями как в стихах, так и в письмах оказываются: золотой, красный, пурпурный, голубой, зеленый, белый. В стихах желтый является частотным, в письмах – нет. Дикинсон обращается к данным цветам, потому что они часто встречаются в природе. Она заимствует краски из самой природы. Природа для нее – художник, который раскрашивает мир. Природное и художественное начала сливаются.

В стихах и письмах поэтесса рассуждает о красках, цвете, природной палитре:

*«Nature rarer uses Yellow
Than another Hue;
Saves she all of that for Sunsets
Prodigal of Blue.*

*Spending Scarlet, like a Woman
Yellow she affords
Only scantily and selectly
Like a lover's Words». [19, с. 181]*

*«Желтый бережет Природа:
Весь, что ею нажит,
Отдает она закатам.
Синим – щедро мажет,*

*Тратит алый, как красотка,
Желтый-лишь касания.
Лишь короткие мазки.
Как слова признания».*

1865 г.

(перевод С. Степанова)

В письме к Миссис Холанд 1876 года (август) она задает вопрос о том, как бы выглядела природа в нестандартных цветах, красках: «how nature would look in other than standard colors» [14, с. 561]. Вследствие засухи трава стала коричневого цвета: «the grass is painted brown» [14, с. 561], и этот необычный цвет привлек ее внимание. В письме к Самюэлю Боуэлсу, после Рождества 1859 года, она называет зеленый и золотой бессмертными, неувядаемыми, вечными цветами: «green and gold» – immortal colors». [14, с. 358]

В письме, обращенном к дорогому другу (дата отсутствует), Дикинсон размышляет о своих любимых цветах (возможно, лазурном (голубом) и золотом): «perhaps I love the azure and gold myself» [14, с. 519]. Но, далее она приходит к выводу о том, что, возможно, нам следует научиться любить красные оттенки: «but perhaps we should learn to love and cultivate these ruddy hues of life» [14, с. 520], как в стихотворении миссис Джулии Хоув: «I stake my life upon the red.» [14, с. 520]. («Я ставлю мою жизнь на красное»).

Подробнее рассмотрим использование каждого из вышеназванных цветов в отдельности.

Глава 1. Золотой цвет. Gold, golden

Золотой цвет не входит в основной цветовой спектр, в отличие от желтого цвета. В понятии «золотой» уже присутствует элемент метафоры. Осуществляется подмена атрибута предметом. Золото – желтого цвета, мы же подменяем прилагательное «золотой» в его прямом предметном смысле (изделие из золота). В этом уже присутствует элемент творчества.

Мы можем выделить ряд случаев, где данное прилагательное используется в переносном смысле. Самый простой случай – традиционное использование «золотого» при описании волос, как синоним светлых оттенков:

«I keep your lock of hair as precious as gold» [14, с. 9].

«I wear my golden tresses, done up in a net-cap» [14, с. 21].

«Золотой» приобретает оценочный характер, когда используется для характеристики человека. В письмах Дикинсон употребляет выражение «solid gold» в значении «хороший», «отличный человек»: «Fanny and Loo are solid Gold, Mrs. Bangs and her Daughter very kind» [14, с. 433]. Выделяя «Gold» заглавной буквой, она подчеркивает его значимость, «...dear little solid gold girl» [14, с. 438]. В стихах фраза «solid gold» приобретает иной смысл – «чистое золото»:

*«Thy Pay – in Diamonds – be –
And His – in solid Gold» [13, с. 191].*

Метафорический смысл прилагательного «gold» прослеживается и в обозначении этим цветом состояния человека. В данном случае имеют место как клише, так и авторские метафоры. Как всегда, мы видим ее предпочтение идиоматических выражений с использованием цветowych прилагательных:

«golden rule» – золотое правило; «golden dream» – золотая мечта.

Подобное прослеживается в тех пословицах и поговорках, к которым она обращается в письмах. Она всегда предпочтет нейтральной идиоме цветовую:

«Those were poor early, have different views of gold» [14, с. 338].

«Кто рано познал бедность – тот знает цену богатству».

«The «Golden Rule» is so lovely, it needs no police to enforce it» [14, с. 698].

«Золотое правило так прекрасно, что не требуется сила для его введения».

Достаточно активно поэтесса использует данный цвет в описании природы, для коннотации прекрасного. Золотой цвет связан у Эмили Дикинсон прежде всего с солнечным светом. Он имеет позитивное значение и благотворно влияет на все окружающее, на чувства, несет положительную энергетику, при его наличии исчезает малейшее сомнение, страх, диссонанс:

«In a more golden light I see

Each little doubt and fear,

Each little discord here

Removed» [13, с. 7].

(Стихотв. № 5, 1854)

Имея положительный потенциал, золотой цвет становится ярче при наличии особого эмоционального настроения. В письме к брату Остину от 10 октября 1851 года Дикинсон размышляет о том, как было бы здорово, если бы он был с ними и разделял их радости, тогда и фрукты были бы слаще, и уходящий день более золотым:

«How happy if you were here to share these pleasures with us – the fruit should be more sweet, and the dying day more golden» [14, с. 140].

В письме к Сьюзен Гилберт от 5 марта 1853 года она подтверждает данную мысль, говоря, что, когда Сью вернется, Земля будет казаться красивее, чем сейчас, и голубое небо из окна будет все украшено золотом, хотя, возможно, это произойдет не вечером и не в звездный час. «I only know that when you shall come back again, the Earth will seem more beautiful, and bigger than it does now, and the blue sky from the window will be all dotted with gold – though it may not be evening, or time for the stars to come» [14, с. 141]. Учитывая то, что голубой цвет в английском языке связан с печалью, грустью («to get blues» – грустить, дословно – «получить голубой цвет»), наличие золота означает перемену настроения, состояние радости. В красках передается особый эмоциональный настрой, не столько картина природы, а впечатления самой поэтессы.

И, соответственно, мысли о близких, о тех, кто остался дома, – тоже золотые: «but if you talk with no one, you are amassing thoughts which will be bright and golden for those you left at home» [14, с. 141].

Золотой цвет знаменует и позитивные перемены в природе, ее обновление, состояние после дождя. Эмили Дикинсон описывает грозу, когда воздух знойный: «the air was really scorching», и затем, когда идет дождь, так прохладно и свежо: «so cool and so refreshing» [14, с. 209], и все сверкает, блестит, как будто в золотой росе: «and everything glistening from it as with a golden dew» [14, с. 202]. И это особое свечение, переливы света, блеск Дикинсон называет благословенным: «I did wish you both here through all that blessed shower» [14, с. 202].

Тема божественности, божественной благодати, благословенности золотого цвета нашла отражение и в письме к Абайе Рут от 31 января 1846 года:

«Perhaps the shining company above have tuned their golden harps to the song of one more redeemed sinner. I hope at some time the heavenly gates will be opened to receive me and the angels will consent to call me sister» [14, с. 27]. «Возможно, сияющая «компания» наверху настроит золотые арфы на песню еще одного искупленного, спасающегося грешника. Я надеюсь, что когда-нибудь тяжелые ворота откроются и для меня и ангелы согласятся назвать меня сестрой».

Особым свечением отмечены лица верующих: «... religion makes her face quite different, calmer, but full of radiance, holy, yet very joyful» [14, с. 98]. И бог, по мнению Дикинсон, видит сияющий свет всего самого лучшего, что есть в человеке, игру этого золотого свечения:

*«My God – He sees thee-
Shine thy best –
Fling up thy Balls of Gold...» [13, с. 523].*

(Стихотв. № 1178, 1871.)

И не случайно в стихотворении № 459 1862 года появляется выражение: «Is Gilt with Sacrifice» [13, с. 221] – освещенный, позолоченный жертвоприношением.

Пурпурный. Purple

Это прилагательное относится к числу немногих, имеющих целую гамму значений:

Purple – having the colour of red and blue mixed together./Oxford advanced learner's dictionary of Current English, Oxford University Press, 1995, p. 943.

Пурпурный, пурпуровый – темно-красный или ярко-красный с фиолетовым отливом; багряный / Современный словарь иностранных слов. – М.: Рус. язык, 1999. – С. 504.

Purple – пурпурный, пурпуровый цвет, багровый, багряный, фиолетовый, лиловый / Новый Большой англо-русский словарь в III-х т., т. II. – М.: Рус. язык, 1998. – С. 806.

Это двойственный цвет, которого нет в спектре. Он строится на сочетании цветов, в нем также присутствует определенное оценочное качество. И даже при употреблении слова «пурпурный» в традиционном контексте, при описании явлений природы, Эмили Дикинсон подчеркивает его оценочный смысл. Так, пурпур для нее – это цвет солнца, королевы природы:

*«Purple –
The Color of a Queen, is this
The Color of a Sun...» [13, С. 378]*

(Стихотв. № 776, 1863).

Дикинсон использует понятие «пурпурный» в переносном смысле: «королева цветов», цвет возвышенного качества, приподнятый над обыденным. То-есть, если в других случаях при описании природы мы видели существующие в реальном мире цветовые атрибуты, здесь трудно представить пурпурное солнце в его истинном качестве (с фиолетовым отливом). Имплицитно Дикинсон одевает солнце в королевскую мантию. По ее мнению:

*«Purple is fashionable...
When a soul perceives itself
to be an Emperor»[13, с. 458].*

*«Пурпур бывает в моде...
Когда Душа постигнет свой
императорский сан».*

(Стихотв. № 980, 1864)

То есть в данном случае «пурпурный» – это скорее оценочная, нежели цветовая характеристика. В то же время двойственность пурпурного цвета передает причудливую игру света во время солнечного заката, восхода или раннего утра, когда красноватые лучи солнца, пробиваясь сквозь дымку облаков, придают им фиолетовый оттенок.

В письме 1862 года к Луизе и Фрэнсис Норкросс (середина июля) Эмили Дикинсон, описывая утро, называет его пурпурным, подобно утреннему сиянию, карабкающемуся по вишневному дереву: «Such a purple morning – even to the morning – glory that climbs the cherry-tree». [14, с. 411]. Причем выше, в том же письме, она говорит о двух девочках Норкросс и вдруг неожиданно прерывает рассказ и делится своим впечатлением об утре, сиюминутным восторгом, подобно фотографу, который воспользовался моментом и сделал удачный снимок.

В стихотворении № 592, того же года, появляется выражение: «Purple Ribaldry of Morning» [13, с. 290]. И, наконец, образ пурпурного утра встречаем и в стихотворении №1739, год неизвестен:

<i>«the purple on the height Denominated morn» [13, с. 290].</i>	<i>«Пурпур в вышине Именует утро».</i>
--	--

В письме к Абайе Рут от 29 января 1850 года солнце имплицитно сравнивается с птицей, вылетевшей из пурпурного гнезда: «a sun is splendor and glory, flying out of it's purple nest» [14, с. 86]. Во всех приведенных отрывках Дикинсон передает игру света при описании солнца, утра, запечатленного ею мига. Природа у Эмили Дикинсон всегда одушевлена. Явления природы она описывает как некое живое, человеческое существо:

*«The Sunrise runs for Both –
The Eas – Her Purple Troth
Keeps with the Hill» [13, с. 349].*

(Стихотв. № 710, 1863).

В стихотворении № 716 1863 года рождается поэтический образ склоняющегося к закату дня, когда золотящееся солнце приближается к сиреневой кромке горизонта. Закатный край горизонта напоминает высывающийся край пурпурной нижней юбки:

*«The Day undressed – Herself
Her Garter – was of Gold –
Her Petticoat – of Purple plain» [13, с. 351–352].*

В каких-то случаях расшифровать поэтические ассоциации Дикинсон невозможно. Откуда вдруг на небе появилась пурпурная шляпка: «Purple Bonnet»? Что побудило поэтессу к созданию подобного образа, трудно сказать, не увидев самого явления, трудно угадать, что произвело на нее такое впечатление, не будучи с ней рядом в тот момент: «when the sky has new Gowns and Purple Bonnet» [14, с. 416] (письмо к Самюэлю Боуэлсу, август 1862 года). И трудно провести грань между реально существующими явлениями и фантазией поэтессы. Глядя на небо, она видит причудливые картины. Игра облаков рисует в ее воображении корабли. В стихотворении № 265, 1861 года, появляется метафора: «ships of purple» [13, с. 121]. Она преобразуется из словосочетания «a purple craft», которое впервые упоминается в письме 1858 года (июнь) к Самюэлю Боуэлсу:

«Though it is almost nine o'clock, the skies are gay and yellow, and there is a purple craft or so, in which a friend could sail» [14, с. 334].

«Хотя почти 9 часов, небеса пестрые и желтые, и на небе пурпурный корабль, на котором мог бы приплыть друг».

Видимо, для Эмили Дикинсон «purple craft» – это прекрасная мечта (как алые паруса), мифологический образ, летучий голландец. Сравним со стихотворением № 265, 1861 года:

*«Where ships of Purple – gently toss –
«Где пурпурные корабли мягко реют
On Seas of Daffodil»
На бледно-желтых морях». [13, с. 121]*

И, наконец, в стихотворении № 266 1861 года те же самые образы: «the Sunset», «the Yellow Sea», «purple traffic»:

*«This – is the land – the Sunset washes –
These – are the Banks of the Yellow Sea
– Where is rose – or whiter it rushes –
These – are the Western Mystery!*

Night after Night
Her purple traffic
Strews the Landing with Opal Bales –
Merchantmen – poise upon Horizons-
Dip-and vanish Like Orioles!» [13, с. 122].

Все неведомое для нее, мир мечты, воображения она тоже окрашивает в пурпурный цвет. Никогда не покидавшая Новой Англии, Эмили Дикинсон представляет себе экзотические страны как «пурпурные территории»:

«Who never climbed the weary league – «Кто никогда не покорял утомительные лье
Can such a foot explore *Может ли исследовать*
The purple territories *пурпурные территории*
On Pizarro's shore» [13, с.38]. *На берегу Пизаро».*

(Стихотв. № 79, 1859).

И пурпур для нее – это награда за испытания. От реального мира мир мечты отделяет пурпурная дверь:

«Dreams are the subtle Dower *«Мечты – неуловимый, тонкий природный дар,*
That make us rich an Hour- *Который делает нас богатыми на миг (час),*
Then fling us poor *Затем оставляет нас бедными*
Out of the purple Door *У пурпурных дверей.*
Into the precinct raw *Возвращая в свой ограниченный мир,*
Possessed before» [13, с. 592]. *Принадлежавший нам раньше».*

(Стихотв. № 1376, 1876).

Пурпурный цвет раздвигает рамки привычного, ограниченного мира. Он приобретает временную окраску. Не случайно поэтессе принадлежит метафора: «purples of Ages» – пурпур веков [13, с. 331] (Стихотв. № 666, 1869).

Дикинсон преклоняется перед природой, именно природа становится богом для нее, что является естественным для трансцендентализма. Явлениям природы она также часто приписывает пурпурный цвет. Например, при описании холмов:

«The Hills take off their purple frocks» [14, с. 370] (Письмо к Луизе Норкросс, декабрь 1860).

«Холмы снимают пурпурные одежды».

«The Hills erect their Purple Heads» [13, с. 689].

Холмы поднимают их пурпурные головы».

(Стихотв. № 1688, год неизвестен).

Вполне возможно, что она описывает реальные холмы в определенное время года, переливы цветов, растущих на холмах. А может быть, в силу привязанности к этому цвету, она стремится раскрасить в него весь мир, выразить, таким образом, свое восхищение жизнью.

Когда речь идет о солнце, холмах, трудно представить себе определенно, какого они цвета. Но вполне возможно представить пурпурный виноград или цветок, оперение птиц, хвост павлина. Эмили Дикинсон, отдавая предпочтение пурпурному цвету, как будто нарочито находит его в природе (в окраске цветов, фруктов). В данном случае речь идет о реально существующем цвете:

«A Peacock's purple Train» – пурпурный хвост павлина [13, с. 33]

(Стихотв. № 64, 1858).

«The Lilacs – bending many a year –

Will sway with purple load» – пурпурный груз сирени [13, с. 162]

(Стихотв. № 342, 1862).

«The grapes too are fine, juicy, and such a purple» – «пурпурный виноград, гроздь винограда» [14, с. 137]

(Письмо Остину Дикинсон, 1 октября 1851 года).

Мы видим, что пурпурный цвет связан с описанием красивых, возвышенных, позитивных явлений. Явлений, вызывающих положительные эмоции. Предметный и оценочный смысл сливаются в созданном Э. Дикинсон образе пурпурного создания – «purple creature». Стихотворение № 442 1862 года – версия «гадкого утенка», который превращается в прекрасного лебедя:

«God made a Little Gentian –

It tried – to be a Rose –

And failed – and all the Summer laughed –

But just before the Snows

There rose a Purple Creature –

«We like March.
His shoes are Purple» [13, с. 98]

(Стихотв. № 213, 1872).

«But March, forgive me – and
All those Hills you left for me to Hue –
There was no Purple suitable –
You took it all with you» [13, с. 572]

(Стихотв. № 1320, 1874).

Очень часто некоторые из смысловых оттенков ускользают при переводе, когда переводчик недостаточно точен в передаче выбранного поэтического цвета. Если рассматривать стихотворение вне контекста всего творчества, то не обнаружится никаких погрешностей. Но в творчестве Эмили Дикинсон все взаимосвязано, и игнорирование точной передачи, в данном случае цветовых оттенков, приводит к смещению смыслового акцента. Например, в стихотворении № 67 1859 года «purple» приобретает значение «победоносный» в сочетании со словом «Host» – «войско». Это значение точно передает В. Маркова в своем переводе:

<i>«Никто в пурпурном воинстве –</i>	<i>«Not one of all the purple Host</i>
<i>Сломившем все на пути –</i>	<i>Who took the Flag today</i>
<i>Не смог бы вернее и проще</i>	<i>Can tell the definition</i>
<i>Слова для Победы найти» [21, с. 12].</i>	<i>So clear of Victory» [13, с. 35].</i>

(Стихотв. № 67, 1859)

С использованием прилагательного «purple» образ приобретает более емкое значение. И. Лихачев использует прилагательное «бряцающий», подменяя, таким образом, цветовой эффект звуковым:

*«Никто в бряцающих Войсках
Дерзнувших Знамя взять,
Ясней не даст ответа,
Что значит Побеждать» [19, с. 12].*

И. Елагина и С. Степанов избегают употребления каких-либо прилагательных:

*«И ни один из тех солдат,
Кто флаг теперь берет.*

*Так ясно не определит
Победы смысл, как тот...»*

(И. Елагина) [19, с. 12].

*«А что Победа значит,
Из тех, штандарт чей взвит.
Никто ясней не скажет.
Чем тот, кто пал в крови...»*

(С. Степанов) [19, с. 13].

А. Величанский заменяет «пурпурный» «алым»:

*«Никто из алой рати (подчеркнуто мною)
Поднявшей ныне стяг –
Высокий смысл Победы
Не постигает так –» [19, с. 13].*

Алый цвет создает другое настроение. А. Гаврилов употребляет определение «доблестный», однако при этом первоначальный смысл также не передается полностью:

*«Не тот из доблестных бойцов.
Кто ныне стяг несет,
Победы настоящий вкус
Почувствовал, – а тот,...» [16, с. 61].*

Как видим, наиболее точный и удачный перевод там, где используется прилагательное «пурпурный», то есть у Веры Марковой.

Голубой, синий. Blue

Blue – 1. having the colour of a clear sky or the sea in sunlight.

2. Sad; depressed: feeling blue. / Oxford advanced learner's dictionary of Current English, Oxford University Press, 1995, p. 118.

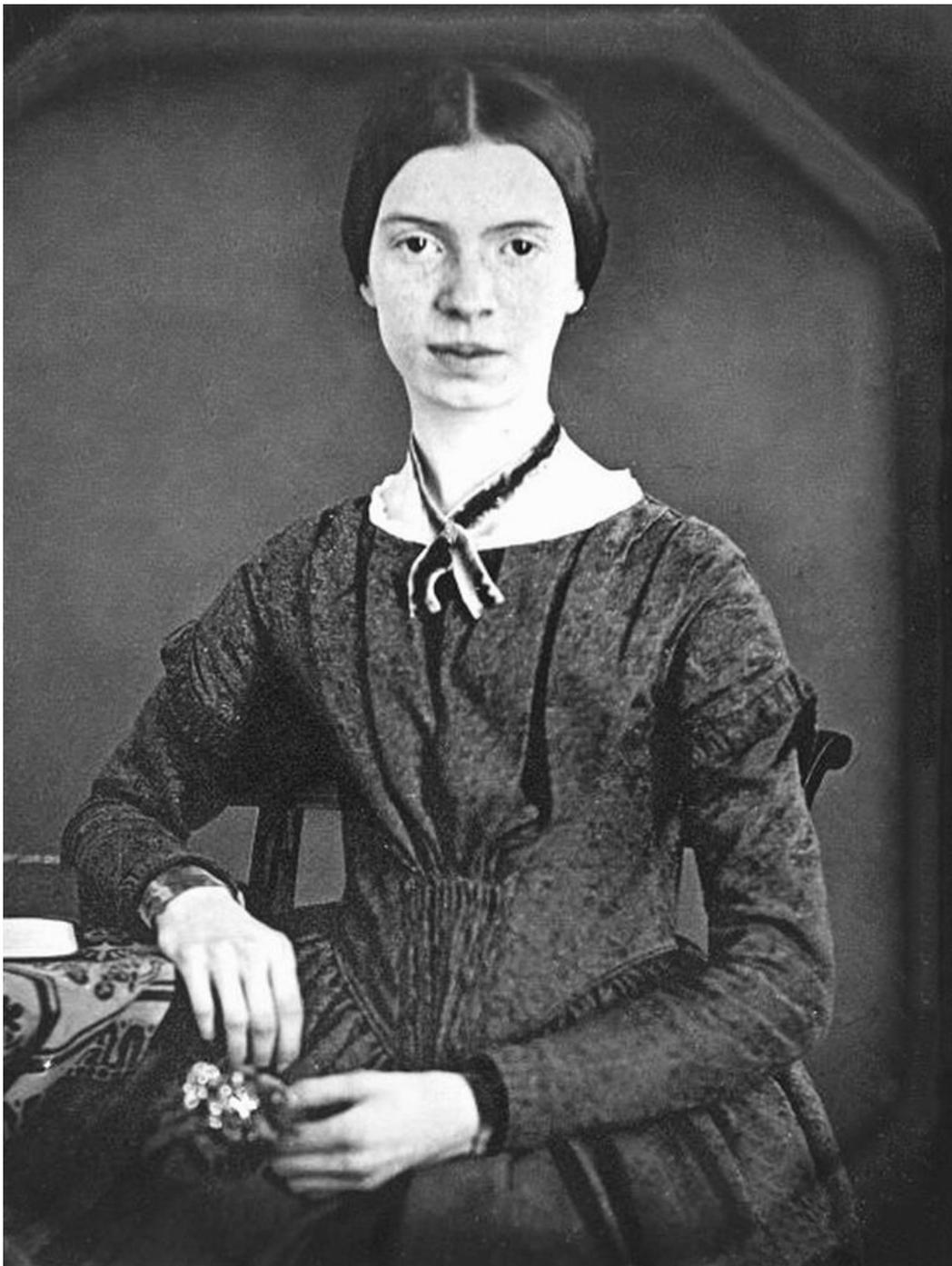
По статистике, голубой, синий цвета составляют в колористической гамме Эмили Дикинсон 20 %. Основная функция голубого – романтическая. Отечественное литературоведение рассматривает Дикинсон как последнего романтика, испытавшего сильное влияние эмерсоновских идей. В зарубежной критике мысль эту разделяют многие.

Голубой цвет используется у поэтессы как признак внешнего облика (цвет одежды). В письме к Отису Лорду от 14 мая 1882 года появляется сочетание «Blue Jacket» [14, с.730] – «Голубая Куртка (жакет)». Оба слова выделены заглавными буквами как значимые. Голубой цвет в данном случае – не фантазия поэтессы, он реально существует, она запоминает его, и именно там, на «самом теплом месте» (на голубой куртке), она «дала» своему «сердцу разорваться»: «Meanwhile, Tom had come, and I ran to his Blue Jacket and let my Heart break there – that was the warmest place» [14, с.730]. Дикинсон узнает о болезни Отиса Лорда – своей последней любви, и это ее реакция на случившееся. Она могла просто написать, что бросилась Тому (Килли) на грудь, прижалась к его куртке. Однако для поэтессы важно передать ощущение в красках. Голубой в данном случае ассоциируется с покоем, теплом, местом, где она может найти утешение. В стихотворении № 166, 1860 года, появляется то же сочетание «Jacket's blue»:

*«I met a King this afternoon!
He had not on a Crown indeed,
A little Palmleaf Hat was all,
And he was barefoot, I'm afraid.
But sure I am he Ermine wore
Beneath his faded Jacket's blue –
And sure I am, the crest he bore
Within that Jacket's pocket too!»*

[13, с. 78].

*«Я встретила короля днем.
Но он не был в Короне.
Маленькая шляпа из пальмового
листа
Это все, что было.
И боюсь, он был босой.
Но я уверена, что он носил
горностаи
Под его поблекшим голубым
жакетом.
И я уверена, он носил герб кармане».*



Проблема цветопредпочтения решается в письме к Сьюзен Гилберт от 27 июня 1852 года. Перед Дикинсон встает дилемма – какое платье выбрать: желтовато-коричневое или голубое:

«I was trying to make up my mind which of the two was prettiest to go and welcome you in, my fawn colored dress, or my blue dress. Just as I had decided by all means to wear the blue...» [14, с.216].

Выбор между синим и коричневым предлагается в стихотворении № 1465 1877 года:

*«habiliments
of Indigo and Brown –
with specimens of Song
As if for you to choose –» [13, с. 620].*

Это еще раз подтверждает, что цвет одежды имеет для поэтессы символический смысл. Автор часто рисует воображаемые картины, в которых присутствует, голубой цвет. Так, в письме к брату Остину от 20 июля 1851 года она представляет его в окружении маленьких мальчиков разного возраста, некоторые из них одеты в голубые, некоторые в серые одежды. Они сидят на скамейках воображаемой школы. А Остин предстает в роли Наставника:

«I fancy little boys of several little sizes, some of them clothed in blue cloth, some of them clad in grey – I seat them round on benches in the schoolroom of my mind» [14, с. 125].

Было бы слишком смело утверждать, что Эмили Дикинсон интуитивно предвосхищает ситуацию гражданской войны Севера и Юга, когда мальчики в голубых и серых мундирах, некогда сидевшие за одной партой, окажутся по разные стороны фронта. Но, с другой стороны, мы не раз убеждались, что поэтическая интуиция художника может опередить свое время.

Голубой цвет в поэтике Дикинсон в основном всегда выполняет функцию высокой поэтизации, романтизации образа. Он неизменно сообщает образу неповторимую взволнованность, страстность, активно участвует в философском и эстетическом осмыслении поэтессой окружающего мира. Голубые глаза как символ чистоты и высокой романтики Дикинсон выделяет в облике людей, которые ей глубоко симпатичны. В письме к Абайе Рут от 14 марта 1847 года она с большой любовью рассказывает о своей наставнице в Маунт Холиоуке, о том, что у нее «колдовские голубые глаза»:

«We all love her very much. Perhaps a slight description of her might be interesting to my dear A. – She is tall and rather slender, but finely proportioned, has a most witching pair of blue eyes –...» [14, с. 45].

У певицы Дженни Линд, которая произвела на поэтессу большое впечатление, в нежных голубых глазах импрессия (мелодия) изгнания:

«Herself, and not her music, was what we seemed to love – she has an air of exile in her mild blue eyes» [14, с. 121] (Письмо к Остину Дикинсону, 6 июля 1851).

Как видим, голубой цвет может быть воплощением как таинственного колдовского начала («witching blue eyes»), так и нежной мягкости («mild blue eyes»).

Сочетание «голубой» и «теплый» встречается в письме к Остину Дикинсону от 7 марта 1852 года: «It's a glorious afternoon – the sky is blue and warm» [14, с. 187], (29, с. 187). – «Чудесный полдень – небо голубое и теплое». Подобное сочетание уже упоминалось нами в примере с «Blue Jacket». Голубой цвет ассоциируется у поэтессы не только с теплом, но и с домом. В письме к Сьюзен Гилберт от 11 июня 1852 года Дикинсон рассуждает о том, что бы она могла послать ей, и увидела фиалки, они маленькие, но могли бы рассказать (напомнить) о «теплых (любящих)

сердцах» дома: «they will speak to you of warm hearts at home» [14, с. 212]. И она просит Сью хранить их под подушкой, чтобы они заставили ее думать о голубых небесах и доме: «keep them' neath your pillow, Susie, they will make you dream of blue- skies, and home...» [14, с. 212]. В письме к Остину Дикинсону от 21 апреля 1853 года появляется образ «голубого дома вдали». Эмили рассказывает о том, что в понедельник Сью (Сьюзен) гуляла в полях, читала снова и снова письмо и прерывала чтение, чтобы посмотреть на холмы и деревья и голубой, голубой дом вдали: «to look at the hills and the trees and the blue, blue home, beyond» . Прием повтора поэтесса передает ощущение дали [14, с. 245] (напоминает: высоко-высоко, далеко-далеко). Пристрастие к голубому цвету приводит иногда к гиперболизации его, к нагнетанию голубого в тавтологиях.

Голубой – это и символ вечности, будущего дома, где, по мнению автора все будут вместе и где живут те, кого мы называем «дорогие»:

«We will not live here always- but will dwell together beyond the bright blue sky, where they live whom we call dear» [14, с. 158] (Письмо к Остину Дикинсону, 16 ноября 1851 года).

Они «вырвались в небеса»: «...and those who were «parted» as we walked, and «snatched up to Heaven»» [14, с. 329] (Письмо к Миссис Холанд, начало августа, 1856). И об этих небесах, по мнению поэтессы, где ангелы хоронят, мы ничего не знаем.

«Blessed Aunt Lavinia now; and angels burying her into those great countries in the blue sky of which we don` know anything» [14, с. 361–362].

(Письмо к Лавинии Дикинсон, конец апреля, 1860).

Любимые люди уходят в «голубую даль» (умирают). Под этой голубой далью поэтесса подразумевает не только небо, но и воду (река, море, океан):

«Few have been given me, and if I love them so, that for idolatry, they are removed from me – I simply murmur gone, and the billow dies away onto a boundless blue; and no one knows but me, that one went down today»[14, с. 306] – «Немногие были даны мне, и если я люблю их так сильно, что превращаю в идолов, – их отнимают; тогда я просто шепчу: «Ушел», – и волна умирает в безбрежной голубизне, и никто, кроме меня, не знает, кто в этот день утонул».

(Письмо к Сьюзен Гилберт, примерно 1854).

Помимо цветовой окраски, здесь вступает в силу метафорическое значение «blue» в английском языке – «грусть», «меланхолия», что естественным образом связано с темой утраты близкого человека. В русском языке это двойное наполнение теряется, поэтому любой (даже самый удачный) перевод будет менее выразительным.

На примере творчества Дикинсон можно проиллюстрировать то, как звук передается в цвете. В стихотворении № 465 1862 года гул, жужжание поэтесса называет синим: «with Blue – uncertain stumbling Buzz». Это напоминает пример с «голубой монотонностью» – «blue monotony» – и гулом моря. В данном сти-

хотворении он символизирует торжество смерти. Картина представлена во всем ужасающем безобразии: жужжащая Муха над телом умершего, издающая надсадный звук:

<i>«I heard a Fly buzz – when I died – The Stillness in the Room Was like the Stillness in the Air Between the Heaves of Storm –... With Blue – uncertain stumbling Buzz Between the light – and me – And then the Windows failed- and then I could not see to see – » [13, с. 223–224].</i>	<i>«Жужжала Муха надо мной – когда я умерла И Тишина была вокруг Как Штиль перед Грозой Надсадный, Синий, шалый Звук Между окном – и мной – Свет пропал – и больше я Не помню ничего» [21, с. 112].</i>
--	---

(Перев. В. Марковой)

Для художников обычным является воспринимать звуки в красках. Но, с другой стороны, неслучайно выбран синий цвет, так как он ассоциируется с меланхолией, грустью. Эту грусть невозможно передать в переводе, она теряется, оттенок неизбежно исчезает. Остается «надсадный синий шалый звук». Правда, переводчик находит удачный эпитет «надсадный», который как бы принимает на себя часть английского значения эпитета «blue».

Часто Эмили Дикинсон природные номинанты уподобляет человеческим органам. Например, море сравнивает с мозгом и сердцем:

<i>«Глубокодонней мозг, чем море: Их синеву – одну с другой – Сравни – и море он всосет, Как губка – чан с водой» [19, с. 263].</i>	<i>«The brain is deeper than the sea. For, hold them, blue to blue. The one the other will absorb, As spongers, buckets do» [13, с. 115],</i>
---	---

(Перев. Э. Линецкой) (Стихотв. № 632, 1862).

Линецкой удалось очень точно передать все нюансы стиха, с использованием цветочных прилагательных. В этом смысле менее удачным является перевод А. Гаврилова:

*«Просторней голубых Небес
Мой мозг во много раз –
В себя он с легкостью вместит –
И небосвод, и вас.*

*Намного глубже моря он –
Хоть море глубоко, –
Как губка, целый океан-
Впитает он легко» [16, с. 219].*

Сравнение построено не на основе номинативного признака, а на ощущении глубины. В английском варианте сочетание «blue to blue» создает особый музыкальный ритм, ощущение движения волн, которое очень трудно передать в русском переводе.

В стихотворении № 928 1864 года сердце сравнивается автором с морем. Передается ритм, музыка моря и биение сердца:

<i>«The Heart has narrow Bank</i>	<i>«У сердца есть узкие берега</i>
	<i>(потаенные уголки)</i>
<i>It measures like the Sea</i>	<i>Оно соразмерно морю</i>
<i>In mighty – unremitting Bass</i>	<i>В мощном беспрестанном гуле</i>
<i>And Blue Monotony» [13, с. 436].</i>	<i>и <u>Голубой монотонности</u>» (подчеркнуто мною).</i>

Сравнение строится на 2-х уровнях: звуковом и цветовом. Эта монотонность передается и в стихотворении № 703 1863 года:

*«Blue is Blue – the World through –
Amber – Amber – Dew – Dew» [13, с. 346].*

Во всех приведенных стихотворных строках один ритмический рисунок:

1. «Blue – to Blue» –
2. «Blue is Blue» –
3. «too Blue»

Это ритм голубой монотонности: «Blue Monotony».

В следующем стихотворении (№ 723, 1863) в основу сравнения положен ритм, ровная пульсация:

*«The Ocean's Heart too smooth – too Blue –
To break for You –» [13, с. 355].*

Вновь прилагательное «Blue» поэтесса выделяет как значимое наряду с другими значимыми словами:

«Сердце Океана» и «Вы».

«Сердце Океана слишком уравновешенное – слишком голубое –

Чтобы разорваться, разбиться для тебя (нарушить однообразие)».

Как уже нами упоминалось, Дикинсон отдает предпочтение идиоматическим выражениям, содержащим цветковые прилагательные. В письме к Остину Дикинсон от 19 июня 1853 года она восклицает:

«I don't know why exactly, but things look blue, today, and I hardly know what to do...» [14, с. 255] – «Я не знаю, почему точно, но дела плохи сегодня, и я вряд ли знаю, что делать» (идиоматическое выражение «things look blue»).

«Today has been a fair day, very still and blue» [14, с. 310].

(Письмо к Сьюзен Гилберт (Дикинсон), 27 ноября–3 декабря 1854).

Дикинсон использует идиоматическое выражение «blue day».

«Голубой» в качестве метафорического эпитета достаточно часто встречается в поэзии и письмах Эмили Дикинсон. Иногда появляются неожиданные метафоры. Так, в стихотворении № 214 – «Molten Blue» – описание расплавленной, пылающей синевы построено по принципу оксюморона, так как традиционно синева ассоциируется с прохладой. Она относится к небу:

<i>«Inebriate of Air- am I-</i>	<i>«Я- дебошир воздуха-»</i>
<i>And Debauchee of Dew-</i>	<i>У меня от росы- запой</i>
<i>-Ruling- thro endless summer days-</i>	<i>В салунах расплавленной синевы-</i>
<i>From inns of Molten Blue» [13, с. 99]</i>	<i>На каждом углу другой» [21, с. 27].</i>

(Перевод В. Марковой)

Таким образом, поэтессе удается удивительно точно передать ощущение летнего дня: сочетание жары и прозрачной синевы воздуха. «Расплавленная синева» – самый лучший вариант перевода.

Переводчик Мизрахи по-своему передает данную метафору: «Синее Олово летних деньков»:

«Пьянею от Воздуха, сводит с ума-
В оправе Росистой трава.
От Синего Олова летних деньков
Кругом идет голова» [18, с. 21].

Сочетание «Синее Олово» ни о чем не говорит. Олово не ассоциируется с жарой, а вызывает ощущение холода. И уже полностью отказывается от попытки передать двойственность («жара и синева воздуха») переводчик С. Степанов:

*«Росой и воздухом пьяна,
И запахом травы,
Гуляю я по погребам
Разлитой синевы» (подчеркнуто мною) [19, с. 339].*

Романтическую поэтизацию, окрыленность символизирует Синяя Птица. С одной стороны, это романтический образ, символизирующий счастье, синяя птица счастья. С другой – маленькая певчая птица с синей окраской спины, обитавшая в Новой Англии в период жизни поэтессы. Для Дикинсон она является предвестницей весны:

«Infinite March is here, and I «hered» a bluebird» [14, с. 523]

(Письмо к Луизе и Фрэнсис Норкросс, начало марта 1874)

«Spring, and not a Blue Bird» [14, с. 689]

(Письмо к Миссис Холанд, начало весны, 1881).

«... an approaching
spring- for the ear of the Heart
hears Blue Bird already- those
enthraling signals-» [14, с. 764]

(Письмо к Джеймсу Кларку, середина марта, 1883)

Пение этой птицы поднимает нам настроение, подобно другу:

*«First at the March-competing with the Wind-
Her panting note exalts us-like a friend-» [13, с. 598]*

(Стихотв. № 1395, 1877)

Когда она ангелоподобно поёт, все краски «танцуют» на деревьях:

*«The Bluebirds are singing cherubically,
and all the Colors «we know or think»
are prancing in the trees-» [13, с. 845]*

(Письмо к Марте Дикинсон, октябрь 1884)

Глава 2. Белый. White

Цветовое прилагательное «белый», благодаря богатству переносных и символических значений, активно используется в художественной литературе. Белый цвет способен передавать противоречивые человеческие представления о жизни и смерти. Подтверждение этому находим в различных религиях, литературе. В религии – это символ невинности, чистоты, святости, целомудренности. По мнению психологов, белый – это «*tabula rasa*, чистый лист, разрешение проблем и новое начало, новая страница жизни» [116, с. 82].

Все нюансы семантики прилагательного «белый» – номинативные, метафорические и символические – нашли отражение в поэзии и эпистолярном наследии Эмили Дикинсон в соответствии с авторским мироощущением поэтессы, в исторических и философских планах, с одной стороны, и психологическом – с другой.

Специфика отношения Дикинсон к природе во многом обусловлена влиянием трансцендентализма. Трансценденталисты обожествляли природу, наделяли ее духовной силой, писали о слиянии с природой, о том, что это необходимо и благотворно для развития личности.

Поэтесса использует богатую палитру природных красок. Белизну она берет у снега. И выражение «белый как снег» использует в описании предметов, понятий, вещей, которые никак не связаны со снегом: «*a little shell of a snail, so whitened by the snow*» [14, с. 203]. В данном случае речь идет о раковине улитки, цвет которой сравнивается с белым цветом снега.

*«A little snow was here and there
Disseminated in her Hair-
Since she and I had met and played
Decade had gathered to Decade» [13, с. 614].*

«Снег в волосах» в стихотворении означает седину. Эмили Дикинсон описывает встречу со знакомой, которую не видела много лет, заменяя эпитет «белый» описанием природного явления.

Рассматривая человека как часть природы, Дикинсон одевает его в платье из самого чистого снега (речь идет о достойном человеке):

*«Why, I have lost, the people know
Who dressed in frocks of purest snow» [13, с. 51].*

Она подчеркивает духовное единение человека с природой. И, наоборот, при описании природы использует прием олицетворения (одевает холмы в одежду, которую носит человек, природа, таким образом, представляется одухотворенной): «Hills take off their purple frocks, and dress in long white night-gowns» [14, с. 370]. Прилагательное «white» приобретает метафорический смысл: описание снега вводится как образ «белой сорочки». Природа одушевляется, и смена времен года уподобляется смене одежды.

Цветобозначение «белый» часто используется в сочетании с существительными, обозначающими предметы одежды в прямом и переносном смыслах. С одной стороны, мы встречаем традиционное сочетание белого с предметами одежды: белая шляпа («white hat»), белое платье («white dress», «white frock»), но из биографических фактов мы знаем, что Эмили Дикинсон сама была «женщиной в белом», и это становится ее образом. В 1851 году Дикинсон была на концерте колоратурного сопрано из Швеции Дженни Линд (свидетельством может служить её письмо брату Остину от 22 июня 1851 года) [14, с. 215]. Дженни была одета в белое платье. С этого времени Эмили Дикинсон стала отдавать предпочтение белому цвету, в том числе и в одежде. Таким образом, белый цвет, видимо, становится для поэтессы символом искусства, избранности. В данном случае белый цвет проецируется на состояние человека. Белая одежда – символ художественного дара. Символом вдохновения служит метафора «white wings» – белые крылья. Еще одно переносное значение: в контексте писем и стихов «white» становится синонимом «saint» – святой. Словосочетание «white hands» используется в значении «чистые», «невинные», «целомудренные», «святые руки».

Эмили Дикинсон часто использует прилагательное «белый» в значении «радостный», «светлый», связывая его с образом дома, цвет которому дала природа:

«...my House, which Nature painted White» [14, с. 699]

«White House the Earth» [13, с. 593].

В то же время у Дикинсон можно встретить использование белого цвета при описании болезненного состояния человека, когда слово «белый» приобретает смысловой оттенок хрупкости, напоминая сравнение с мотыльком-однодневкой.

Прилагательное «white» приобретает философский смысл применительно к теме смерти. Умерший облекается в белые одеяния. Стихотворение 1861 года: «the dead shall go in white» [13, с. 102].

Подобная идея повторяется в письме к Неизвестному адресату того же года: «...– We can take the chances for Heaven-what would you do with me if I came in white» [14, с. 375]. В стихотворении 1863 года прилагательное «белый» употребляется в нем дважды: «white- unto the White Creator» [13, с. 348]. В белом перейти на небо к белому (светлому) создателю.

Таким образом, смерть у Эмили Дикинсон ассоциируется не с мраком, а со светом. Светлое восприятие смерти связано с переходом в иную, более высокую стадию существования. И в стихах, и в письмах белый иногда заменяется цветом алебаstra, что, в свою очередь, вызывает визуальную ассоциацию с кладбищем.

К семантическому ряду белого цвета, которые могут быть рассмотрены в качестве контекстуальных синонимов, относятся прилагательные «blond» и «fair». «Blond» используется не только в прямом смысле: цвет волос (белокурый), – но и приобретает дополнительное значение: «светлый», «благословенный», «благословение бога» – «God's little Blond Blessing» [14, с. 633]. То же самое относится и к прилагательному «fair». Прямой смысл – белокурый (цвет волос) – и несколько переносных значений: «светлое чередование» – «fair rotation»; «смена времен года»; «fair expectation» – «светлые ожидания»; «Fair

judgment» – «справедливое наказание, суд (божий)». Для обозначения оттенков: «светлая зелень» – «fair Verdure».

Белый цвет в поэзии и эпистолярном наследии Эмили Дикинсон приобретает следующие обобщенно-символические значения:

'поэтический дар'	'белая одежда'
'радостный, светлый'	'белый дом'
'дарующий надежду'	'белый день'
'святой, избранный'	'белые цветы'

Красный. Red

Прилагательное «красный», которое в поэзии и эпистолярном наследии Эмили Дикинсон используется в прямом и переносном, негативном и позитивном значениях, представлено следующими синонимами, имеющими различные оттенки: «red», «scarlet», «ruddy», «bloody», «reddish», «bleeding».

В негативном значении «red» используется при описании ада и пожара: «Red is the Fire's common tint» [14, с. 173]. Ад Эмили, естественно, не могла видеть, а свидетелем пожара была неоднократно. В 1876 году в Амхерсте произошло десять пожаров, еще один вспыхнул 4 июля 1879 года, рано утром. Поэтому в письмах Эмили Дикинсон этого периода неоднократно упоминается об этих событиях. И описание ада у нее очень похоже на картину пожара. Преисподняя сравнивается с вечно неумирающим огнем, который никакая вода не может потушить.

Особенно часто и активно красный цвет используется в поэзии. Традиционный в описании осени, он становится у поэтессы цветом крови. Эта ассоциация в стихах Эмили Дикинсон сближает природный мир с человеческим телом, что отражает ее восприятие мира и человека в нерасторжимом единстве. В стихотворении 1862 года (№ 656) Дикинсон, подобно анатому, описывает осень. Доминирующим цветом в описании является «кричащий» красный цвет, цвет крови: «the hue of it – is Blood» [13, с. 327]. («Ее оттенок – кровь»). Листья подобны кровавым шарикам.

Причем в традиционном понимании осень – это почти всегда время потерь и разлук. Цвет осенних листьев, еще ярких, но уже мертвых, символизирует пустоту, умирание. Кровь имеет негативное значение. У Эмили Дикинсон кровь – это жизненная сила, и листья (красные шарики) не символизируют умирание. Нетрадиционное использование.

Дождь у поэтессы тоже цвета крови – «Scarlet Rain» – алый. Красные лужи – «ruddy pools». Однако автор не ставит задачей показать враждебность, агрессивность природы. Все напоминает организм человека: артерии, вены, кровь, движущаяся по ним. Подобный образ повторяется в стихотворении 1864 года (№ 881) – «вены цветов» («the veins of red flowers») [13, с. 394]. В стихотворении 1859 года (№ 83) появляется образ ручья, который движется так же, как кровь поступает по человеческим артериям, поэтому используется прилагательное «bleeding» – кровоточащий [13, с. 43].

С красным цветом у Дикинсон также ассоциируется цирк. Цирк позволял ей чувствовать вкус жизни. Он приезжал в Амхерст каждое лето.

«В пятницу я смаковала жизнь», – писала она в начале мая 1866 года Элизабет Холланд. – «Это был солидный ее кусок. Цирк прошествовал мимо нашего дома – у меня все еще красно в голове». «Friday I tasted life. It was a vast morsel. A circus passed the house – still I feel the red in my mind though the drums are out» [14, с. 452].

«Красно» не только вследствие впечатления от ярких красок представления, красный цвет – это ещё и символ жизненной энергии, это пульсация жизни, жизнь в ее динамике, движении. Когда происходят какие-либо негативные явления, например, болезнь близких, этот цвет тускнеет, блекнет: «Vinnie is sick to- night, which gives the world a russet tinge, usually so red» [14, с. 312]. В данном случае красный цвет приобретает желтовато-коричневый оттенок.

«Белый» и «красный» цвета относятся к разным группам. Красный – хроматический тон. Белый – ахроматический. Эмили Дикинсон противопоставляет их. Красный цвет у нее – символ жизненной энергии, пульсация жизни, жизнь в динамике, движении. Белый – статический цвет, он ассоциируется

с состоянием покоя и равновесия. Существовая как две противоположности, они создают гармонию, баланс, вместе воплощают полноту бытия:

*«The Zeroes- taught us- Phosphorus-
We learned to like the Fire
By playing Glaciers- when a Boy
And Tinder- guessed- by power
Of Opposite- to balance Odd-
If White- a Red- must be!
Paralysis- our Primer-dumb-
Unto Vitality! » [13, с. 57].*

Зеленый. Green

Жизнеутверждающему мировосприятию Эмили Дикинсон соответствует использование зеленого цвета – цвета жизни и обновления. Он встречается у нее в идиоматических оборотах, в метафорических значениях, в конкретном значении. Дикинсон предпочитает образные выражения с цветовыми прилагательными, заменяющими оценочные. В письме к Остину Дикинсон от 5 октября 1851 года она использует фразу: «keep his memory green» [14, с. 142] вместо «keep his memory fresh» или «remember» («Не забывай его»). Для Эмили Дикинсон важным является наличие именно цветового образа, поскольку она мыслит красками. Однако само выражение не является ее собственным. Оно заимствовано из рождественской книги, опубликованной в 1848 году Чарльзом Диккенсом («The Haunted Man and the Ghost's Bargain»).

Образное выражение «Lord, keep my memory green» является последней строкой данной книги. Впервые упоминаемое выше выражение Эмили Дикинсон употребляет в письме к Абайе Рут от 29 января 1850 года: «keep your memory green» [14, с. 89]. «Lord keep all our memories green» [14, с. 89]. Оно взято в кавычки, в то время как в письме к Остину (о котором говорилось выше), кавычки отсутствуют: keep his memory green, whatever else betides! [14, с. 142] (чтобы ни случилось).

Традиционно прилагательное «зеленый» характеризует листву, но у Дикинсон она не просто зеленая, а вечнозеленая, при этом она разделяет сложное слово на два: «ever» и «green» – «вечно» и «зеленый», усиливая таким образом значение второго. Она разбивает привычные клише, возвращая словоупотреблению спонтанность. В стихотворении 1851 года (№ 2) Дикинсон пишет об идеальном для нее мире, в который приглашает своего брата Остина, где вечно зеленая листва и сад ярче, и где нет мороза: «here is a little forest who leaf is ever green» (подчеркнуто мною), here is a brighter garden, where not a frost has been...» [13, с. 4]. В данном случае зеленый – радостный цвет, цвет молодости, цвет, принадлежащий живой природе, идеальный цвет, бессмертный, поскольку нет мороза, а мороз у поэтессы ассоциируется со смертью. Это стихотворение впервые появляется в письме к Остину от 17 октября 1851 года, и Дикинсон не выделяет его стихотворной строкой:

«Don't think that the sky will frown so the day when you come home! She will smile and look happy, and be full of sunshine then- and ever should she frown upon her child returning, there is another sky ever serene and fair, and there is another sunshine, tho' it be darkness there- never mind silent fields- here is a little forest who leaf is (ever green), here is a brighter garden, where not a frost has been, in its unfading flowers I hear the bright bee hum, prithee, my Brother. into my garden come!»
(подчеркнуто мною)

Your very aff Sister [14, с. 149]

С зеленым цветом Эмили Дикинсон связывает образ идеального места для влюбленных, которое называет «greenwood»:

«And seize the one thou lovest, nor care for space, or time! Then bear her to the greenwood, and build for her a bower, ...»

(Стихотв. № 1, Valenteen week, 1850) [13, с. 4]

«Возлюбленную, что милей всего, перенеси в зеленый лес,

Забыв о времени с пространством!

И строй жилище там для вас двоих».

«Green» у Дикинсон является источником жизни, чревом матери-земли:

«In Ovens green
Our Mother bakes,
By Fires of the Sun» [13, с. 512].

(Стихотв. № 1143, 1869)

Все зеленое у нее живое. Деревья, кустарники – зеленый народ: «Her (Nature's) Green People» [13, с. 148].

(Стихотв. № 314, 1862).

В письме к Луизе Норкросс в начале 1865 года на «зеленых щеках» ее растений улыбка, потому что она за ними тщательно ухаживала, заботилась о них. В данном случае Дикинсон использует прием олицетворения: «For the first few weeks I did nothing but comfort my plants, till now their small green cheeks are covered with smiles» [14, с. 439].

В стихах Эмили Дикинсон наблюдается следующая тенденция: она пишет с большой буквы значимые слова, преимущественно существительные. В один ряд с ними попадают цветочные прилагательные. В частности, «зеленый» – само существо природы – она обозначает с большой буквы. Зеленый цвет является для нее настолько значимым, что она переносит его на всю природу, передавая, таким образом, движение, жизнь. Дикинсон прибегает к метонимическому переносу цвета с реального предмета на все явление:

«The Grass so little has to do-
A sphere of simple Green-
with only Butterflies to broad
And Bees to extertain-» [13, с. 157]

«Как маю у травы забот
Любой бы благом счел
За летом Бабочек следить
Внимать гуденью Пчел-» [16, с. 157]

(Стихотв. № 333, 1862, перевод А. Гаврилова)

Причем поэтесса не зеленый цвет делает атрибутом травы, а траву делает атрибутом зеленого. Не «green grass», а «the grass... – a sphere of... green».

В стихотворении № 1593 (1883 года) рождается новый, нетрадиционный образ зеленого ветра. Дикинсон вводит выражение «a Green Chill» – «зеленая прохлада», в котором реализуется переносное, психологическое и оце-

ночное значение свежести и которое построено по принципу контраста: «a Green Chill upon the Heat» [13, с. 660] – «прохлада в жаркий день». Дуновение ветра в жару создает ощущение движения, динамики жизни, и сам ветер изображается в виде изумрудного (устойчивый заменитель зеленого) привидения, духа: «an Emerald Ghost». Почему зеленый ветер? Потому что он прошелся по траве (трава зеленая), к земле ее примял:

*«There came a Wind like a Bugle-
It quivered through the Grass
And a Green Chill upon the Heat
So ominous did pass
We barred the Windows and the Doors
As from an Emerald Ghost-...» [13, с. 660]*

Так происходит перенос цветовой характеристики с травы на ветер.

Изумрудный цвет мы встречаем в описании наступления осени в странном сочетании: «an emerald pathos», которое подчеркивает драматизм ситуации увядания. «Pathos» приобретает значение надрыва угасания. Сама жизнь борется, но она не может противостоять пагубной силе коварных, холодных ночей: «their tender armor insufficient for the crafty nights».

«The plants went into camp last night, their tender armor insufficient for the crafty nights. That is one of the parting acts of the year, and has an emerald pathos...» [14, с. 848] (Письмо к Марии Уитни, осень 1884).

Часто мы встречаем противопоставление зеленого белому, которое подобно оппозиции: зима – весна, жизнь – смерть.

*«This was in the White of the Year-
That was in the Green...» [13, с. 462].*

(Стихотв. № 995, 1865)

*«Видишь – белое время пришло.
Зеленое – кануло в тень» (перев. В.Марковой) [21, с. 101]*

Весна для Эмили Дикинсон – это «Experiment of Green» [13, с. 578]

(Стихотв. № 1333, 1857).

Картина природы меняется, и изумрудный цвет заменяет бриллиантовый (имеется в виду блеск снега), именно этот цвет «достает снег из полярных шкатулок»:

*«The Seasons-shift-my Picture-
Upon the Emerald Bough,
I wake- to find no- Emeralds-
Then- Diamonds- which the snow
From Polar Casket-fetched me» [13, с. 179]*

(Стихотв. № 375, 1862)

Вновь появляется противопоставление: белый – зеленый; зима – весна. Подобное противопоставление наблюдается в стихотворении Л«411, 1862 года:

*«The Color of the Grave is Green-
The Outer Grave-I mean-
The Color of the Grave is White...*

*The Color of the Grave within-
The Duplicate-I mean-
Not all the snows could make it white-
Not all the Summers- Green-...» [13, с. 195–196].*

Оставаясь противопоставленными, зеленый и белый становятся частями одного явления, символизируя его разные фазы, взаимосвязь, диалектику процесса. Зеленый цвет – травяной покров. Белый цвет – цвет савана. Смерть символизирует не только умирание, но и продолжение жизни, подобно «листьям травы» Уитмена: когда мы умрем, мы прорастем травой. Познавая мир реальный, поэтесса Эмили Дикинсон преобразовывает его в свете своего мировосприятия, своих ассоциаций, ощущений, настроения. Так же, как из живописи импрессионистов, из ее творчества исчезла не только черная краска, но и описание темных сторон жизни. И даже смерть она описывает в светлых тонах. Её мир – это мир светлый, праздничный. Все уравнилось светом, все наполнено золотым свечением (не случайно преобладающий цвет – золотой).

Дикинсон передает беглые впечатления, быстрое воспроизведение пейзажа, лишь один момент его существования. В ее картине мира доминирует кра-

сочное восприятие. Улавливается естественная вибрация цветов, сложнейшее сочетание нюансов, феерия света. Жизнь предстает живой и изменчивой, ибо изменчивость и есть жизнь:

*«The Red- Blaze- in the Morning-
The Violet- is Noon-
The Yellow- Day- is falling-
And after that- is none
«Blazing in Gold and quenching in Purple
Leaping like leopards to the Say
Then at the feet of the old Horizon
Laying her spotted Face to die...» [13, с. 104].*

*«She sweeps with many – colored Brooms-
And leaves the Shreds behind-
Oh Housewife in the Evening West-
Come back, and dust the Pond!*

*You dropped a Purple Ravelling in
You dropped an Amber thread-
And now you've littered all the East
With Duds of Emerald!» [13, с. 101].*

*«A slash of Blue-
A sweep of Gray-
Some scarlet patches on the way,
Compose an Evening Sky-
A little purple-slipped between-
Some Ruby Trousers hurried on-
A wave of Gold-
A Bank of Day-
This just makes out the Morning Sky» [13, с. 95].*

Перед нами искусство первого впечатления, эффекта, производимого реальностью, искусство не линий, а тех «масс», которые задерживаются на сетчатке глаза. Использование «сырых», свежих, сильных красок, идущих от са-

мой природы, первоначальных цветов, их соотнесение, а не смешение. Фрагментированные, изолированные, укороченные фразы уподобляются цветным мазкам. Налицо все признаки импрессионистского письма. Признаками импрессионистского стиля признано перемещение субъекта действия на второй план. Поэтесса уже не рассказывает о своем состоянии, не описывает его, не исповедуется, она начинает говорить совершенно иным поэтическим языком. Природа перестает быть объектом, относительно которого на расстоянии самоопределяется и выражает себя лирический герой. Они внезапно слились в одном образе, в одной метафоре, в некоем едином существе, которое, оставаясь природой, становится человеком. Пейзаж «очеловечивается», наделяется свойствами души, тогда как душа заимствует из внешнего мира пейзажи, способные нарисовать ее состояние. Но это не персонификация. Это принципиально иное явление. С этого момента граница субъективного и объективного перестает быть непроницаемой или труднопроходимой, начинает размываться. Обе эти сферы эволюционируют в сторону импрессионистского двуединства. Музыкальность – следствие, форма этой слитности внешнего и внутреннего во впечатлении, в ощущении, в настроении, в том общем звуковом потоке, в котором нет никакой возможности расчленить и строго классифицировать составляющие его элементы. Рисуя объективный пейзаж, она фактически изображает пейзаж своей души. Взгляд поэтессы – это взгляд извне, близкий взгляду живописца, фиксирующего очаровательную, праздничную, декоративную, внешнюю сторону жизни, набрасывающего эскизы изящным, тонким пером. Возникает степень неопределенности, размытости, которая является признаком импрессионистского образа. Эта размытость определяет и синтаксис стихотворений, всю его конструкцию, каждый элемент. На смену развернутым фразам приходят краткие фразы, которые ложатся, как мазки в живописи, как прикосновение кисти художника-импрессиониста. Фраза теряет свою самостоятельную активность, из нее уходит действие вместе со сказуемым-глаголом, кроме невыразительного, говорящего о присутствии и непереводаемого «есть». И множество существительных:

*«The Red- Blaze- in the Morning-
The Violet-is Noon-...»
«Miles of Sparks-at Evening-» [13, с. 225]*

*«A slash of Blue-
A sweep of Gray-...»
«A Wave of Gold-
A Bank of Day-...» [13. с. 95]*

Такое строение стихотворений сближает их с живописью, а порождает их «живописная» задача поэзии, «пейзаж души».

И письма Дикинсон тоже являют собой пейзаж души, зарисовку впечатлений или переживаний. Нередко прошлое восстанавливается с помощью памяти, силу которой составляет чувство, только таким путем к жизни вызывается. Письмо рождается в мгновения, когда сработала инстинктивная память. Все отложившееся в объектах являет собой не сам объект, а впечатление от него:

«I love before the hills are red – are gray – are white...» [14, с. 354].

«The skies are grey and yellow, and there's purple craft» [14, с. 334]

«Today is very beautiful – just as bright, just as blue, just as green and as white, and as crimson, as the cherry trees full in bloom, and the half opening peach blossoms, and the grass just waving, and sky and hill and cloud, can make it, if they try. How I wish you were here, Austin – you thought last Saturday beautiful – yet to this golden day, 'twas but one single gem, to whole handfuls of jewels» (подчеркнуто мною) [14, с. 248]

Заключение

Итак, проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что мир поэтической личности Эмили Дикинсон может быть полностью раскрыт только при комплексном анализе ее стихов и эпистолярный.

Внутренний мир художника – это особый мир, который находит свое внешнее выражение во всех видах деятельности. Что бы ни делала Дикинсон:

сочиняла письма, общалась с друзьями, размышляла об истории, она оставалась прежде всего поэтом. И свою собственную жизнь Эмили Дикинсон тоже воспринимает как поэтический текст. Поэзия – свойство творчества, которое пронизывает все, к чему она «прикасается», начиная с обыденных вещей до философских размышлений.

Как бы ни была Дикинсон изолирована от окружающего мира, все, что происходило вокруг, перерабатывалось в ее творческой лаборатории и накладывало отпечаток на её творчество. В первую очередь, на поэтессу, безусловно, повлияла ее эпоха. События, факты личной биографии служили материалом для художественного воображения, создания образов. Важнейшим аспектом контекста, без которого невозможно обойтись в разговоре о художнике, выступает время, взятое не просто как хронологическая «зарубка» на мертвом стволе, а во всей полноте одновременно его исторической и предельно конкретной данности. Иначе говоря, – эпоха, неповторимый облик которой рождается нерасторжимым единством места и времени.

Используемый нами комплексный подход к творчеству поэтессы позволил дать анализ её цветовой палитры.

В результате мы пришли к следующим выводам: невозможно установить, что является первичным, а что вторичным: письма или стихи. Сама поэтесса затрудняется ответить на этот вопрос. Чаще всего первичными являются письма, однако образ или мысль может возникнуть сначала в стихотворении, а уже затем в письме. Многочисленные параллели эпистолярной и поэзии Дикинсон позволяют назвать все ее творчество единым «письмом миру». Применяемый нами комплексный подход помог расшифровать многие стихи, которые были бы просто непонятны без анализа писем. Знание эпистолярного материала также является чрезвычайно важным для перевода стихов Эмили Дикинсон, так как позволяет найти более точное слово или выражение в случае неоднозначности, понять скрытый смысл, ассоциацию, подсказавшую тот или иной образ.

Дикинсон продолжает традиции романтической литературы, которая основывается на выражении эмоционального внутреннего мира художника. Осо-

бенно показательны в этом смысле ее эпистолярные. Лирическое начало у Эмили Дикинсон полно и свободно выражается как в жанре поэзии, так и в эпистолярном жанре. Именно лирически окрашенное воображение главенствует у поэтессы не только там, где речь идет о выражении личного чувства, но и в области отвлеченной мысли. Для Эмили Дикинсон характерно внимание прежде всего к движению бытия и мышления, а не к статистическим, легко поддающимся точному измерению и подсчету подробностям того, что уже определилось, застыло и пребывает в неподвижности. Она, как поэт – романтик, чаще всего обращается к своим адресатам, подчиняясь настроению минуты, внезапно переходя от унылости к шутке, и, наоборот, отвлекаясь от первоначальной темы ради других, возникших внезапно в ее воображении и памяти. Дикинсон присущ принцип противоречивости и резких переходов от высокого к низкому и наоборот, как в письмах, так и в поэтическом творчестве. Ее письма граничат с романтической лирикой и зачастую представляют собой подлинные лирические стихотворения в прозе. Переход от прозы к стихам и от стихов к прозе совершается в них с той же непосредственностью, которая характерна в целом для эпистолярных романтиков, – это сочетание самых возвышенных поэтических аллюзий с подробностями «низменной» жизни, чувство мгновенности, быстротечности и неразрывно связанная с ним полнота ощущения данного момента, текучести, вечной изменчивости бытия.

Отталкиваясь от положений трансцендентализма, в учении которого воплотился для Дикинсон идейный опыт и мировоззренческий итог всего предшествующего литературно-философского опыта, она приходила к выводам, порой совершенно новым и неожиданным. Ее поэзия и письма проникнуты раздумьями о жизни, смерти, бессмертии, вечности, красоте, природе, искусстве, смысле человеческого существования. Новоанглийская поэтесса продолжила линию Эмерсона в создании поэзии мысли, исходя из сформулированных им эстетических принципов. Эмерсон дал направление переоценке романтического канона, по которому своими путями пошли Уитмен и Дикинсон. Каждый из них расширял возможности романтизма, логически завершая определенную его

линию. Дикинсон разрабатывает новую систему стихосложения (вслед за Уитменом). Однако она использует приближенную рифму гораздо чаще него. Для ее творчества характерны углубление психологизма, романтизм с импрессионистским мировосприятием.

Своеобразие искусства Дикинсон в импрессионистском «фотографировании» субъективных впечатлений, в их расчленении на мельчайшие составляющие величины. Рассказчик – словно «аппарат» для улавливания и фиксации таких впечатлений от непосредственно ощущаемого мира, который, в свою очередь, оборачивается к воспринимающему своей чувственной стороной.

Основными художественными функциями цветовой лексики Эмили Дикинсон являются:

- 1) усиление выразительности словесных образов и их эмоционального воздействия на читателя;
- 2) участие в выражении идейного содержания и эмоционального настроения стихотворения, а также авторских оценок, взглядов и чувств;
- 3) расширение семантической структуры словесного образа за счет ассоциативных связей сочетающегося с ним цветообозначения;
- 4) создание индивидуально-авторских поэтических образов.

Приложение № 1

Тест Люшера

Совместно с кафедрой психологии Казанского Федерального Университета мы провели тест Люшера, основанный на методе цветовых выборов. Данный тест построен на том опытном факте, что выбор цвета человеком отражает нередко его направленность на определенную деятельность, настроение, функциональное состояние, а также наиболее устойчивые черты его личности. Это так называемый «глубинный тест». Предпочтение того или иного цвета является значимым в психодиагностике, так как может многое сказать о человеке.

Характеристика цветов (по Люшеру) включает в себя четыре основных и четыре дополнительных цвета.

Основные цвета

1. Синий (символизирует спокойствие, удовлетворенность).
2. Зеленый (чувство уверенности, настойчивость, иногда упрямство).
3. Красный (символизирует силу волевого усилия, агрессивность).
4. Светло-желтый (золотой) (активность, стремление к общению, экспансивность, веселость).

При свободе от конфликта в оптимальном состоянии основные цвета должны занимать преимущественно первые пять позиций.

Дополнительные цвета:

5. Фиолетовый, 6. Коричневый, 7. Черный (0 – нулевой) символизируют негативные тенденции, тревожность, стресс, переживание, страх, огорчение и т. п. Значение этих цветов (как и основных) в наибольшей степени определяется их взаимным расположением, распределением по позициям.

Тест заключается в выборе цвета в нисходящем порядке предпочтения: сначала № 1 – цвет наиболее частотный, предпочтительный, затем № 2 – цвет на втором месте по предпочтению и так далее, с таким расчетом, что под № 8 выбирается цвет наименьшего предпочтения. Таким образом, формируется восемь позиций.

Одним из этапов теста является заполнение таблицы № 1, в верхней строке которой расположен ряд цветных квадратов (красный, желтый, зеленый, си-

ний, фиолетовый, коричневый, черный, серый). Нам необходимо выбрать наиболее предпочтительный (с точки зрения Дикинсон). Выбор определяется статистическим анализом поэзии Эмили Дикинсон (частотность употребления цветов, статистические данные, приведенные выше). Затем выбираем наиболее предпочтительный цвет из оставшихся и так далее (всего 8). Следует отметить, что за «желтый» мы условно принимаем «gold» (что соответствует Люшеру); за фиолетовый – «purple». Выбор должен быть однозначным: каждый из цветов должен в итоге занять свое место. Прежде всего, отмечаем, что мрачные, тёмные цвета (коричневый, чёрный и серый) занимают последнее место. Дикинсон их не приемлет. Аналогичным способом заполняется таблица № 2.

При этом не следует воспроизводить предыдущий выбор для правильной интерпретации результатов. Выбор в таблице № 2 определяется статистическим анализом писем Эмили Дикинсон (частотность употребления цветов и её собственные размышления о цветопредпочтении).

Таблица № 1 выглядит следующим образом:

Место цвет	красный	желтый	зеленый	синий	фиолетовый	коричневый	черный	серый
1.		gold						
2.	red							
3.					purple			
4.				blue				
5.			green					
6.						brown		
7.								grey
8.							black	

Место цвет	зеленый	серый	коричневый	красный	синий	фиолетовый	черный	желтый
1.								gold
2.					blue			
3.	green							
4.				red				
5.			brown					
6.							black	
7.						purple		
8.		grey						

Тест дает следующие результаты:

I. Действительное состояние:

1. Напряжение из-за ограничения в самостоятельных решениях.
2. Стремление к взаимопониманию, откровенному выражению мыслей.

II. Желаемое (прогнозируемое).

В графе теста отмечено ее стремление к широкой активности.

Эмили Дикинсон относится к «желтому типу поведения человека» (что подтверждается не только тестом Люшера, но и тестом Эдварда де Боно [40]). Таким образом мы видим, что данные, полученные по разным методикам, являются аналогичными, а значит, с большой степенью вероятности, объективными.

Человек, относящийся к подобному типу, нацелен вперед, устремлен в будущее, к новому, современному, развивающемуся и еще несформированному. Для него характерны поиски счастья во всех многочисленных сферах, предполагающих просвещение и способы достижения совершенства. Он остается самим собой. Его положительные аспекты – жизнеспособность, неисчерпаемые ресурсы, свобода от рамок. Это воплощение энтузиазма и оптимизма, позитивный взгляд на вещи; созидание; поиск благоприятных возможностей. Позитивизм данной личности рождается не в результате выявления ценностей, а в качестве изначальной готовности эту идею принять и отыскать в ней положительные моменты.

Мышление «желтого типа поведения человека» в определенной степени представляет собой мышление реактивное. Говоря о реактивности, предполагается, что оно призвано включаться в работу и непосредственным образом реагировать на возникновение той или иной ситуации; в данном случае – отвечать на предложенное стечение обстоятельств целенаправленным поиском позитивных моментов и тем самым уравнивать критический взгляд на вещи. Такой человек стремится провести выдвинутый план в жизнь и потому с точки зрения психологии рассматривается как конструктивный, созидательный тип.

Его образ мыслей имеет прямое отношение к предвидению. Под предвидением следует понимать нашу способность к выявлению любых перспектив – как для осмысления того, что и как следует сделать, так и для понимания шагов, которых необходимо избежать. Трудно достичь чего бы то ни было без надежды на положительный результат. Побуждение к действию и энтузиазм, рождаемый предвидением, несут в своей основе значительно больший заряд, нежели любые объективные суждения и факты. Предвосхищение дает направление, как течению наших мыслей, так и цепочке наших действий. Это одно из основных свойств мышления «желтого типа поведения личности». Это, прежде всего творческий тип, для которого необходим полет фантазии.

Иной взгляд на вещи, брошенный с позитивной точки зрения, может отличаться у подобного «типа» новизной и неординарным подходом к рассматриваемому вопросу. Ему свойственен настрой на осуществление новых идей и стремление разглядеть в предложенном плане все присущие ему положительные моменты.

Для такого образа мышления характерен самый широкий спектр позитивного восприятия, границы которого простираются от строго логического обоснования рассматриваемой идеи до недостижимых для логики высот, где парят мечты, предвидения, надежды.

Вторым по значимости является для Дикинсон голубой цвет (лазурный, синий) (Таблица № 2 по результатам писем). Если данный цвет стоит именно на этой позиции, то целью, к которой стремится человек, являются «мир и спокойствие». Такой человек обычно спокоен, потому что он хочет достичь некоторой определенной цели через свое состояние спокойствия. Синий цвет воплощает верность. Он, как ослабленная чувствительность, является предпосылкой умения сопереживать, эстетических переживаний и медитативной созерцательности. Это цвет надежды. Человек, выбирающий его, верит в лучшее будущее.

Красный цвет (занимающий второе место в таблице №1) – живой цвет, который ассоциируется с огнем. Человек, выбирающий этот цвет, хочет быть

духовно и физически ценным, дойти до расцвета. Красный цвет является выражением жизненной силы, нервной и гуморальной деятельности, и поэтому он имеет значение желания. Красный – это стремление получать результаты, добиваться успеха. Это жадное желание иметь все то, что придает глубину бытию и полноту переживаниям. Это импульс, все формы жизненной энергии и силы, от сексуальной потенции до революционных преобразований. Ему соответствует сенсорное ощущение жажды, его эмоциональное содержание – желание.

Зеленый значим тогда, когда он не занимает 2-ю, 3-ю или 4-ю позицию. Поскольку в тесте, применительно к Эмили Дикинсон, он занимает 3 и 5 позицию, мы его не рассматриваем.

Хотя фиолетовый («ригрле») цвет занимает по статистике не первое место в цветовой палитре Эмили Дикинсон, однако наиболее значимые образы написаны ею именно в данном цвете. По мнению Люшера, эмоционально зрелый человек с устойчивой психикой скорее отдает предпочтение одному из основных цветов, а не фиолетовому. Психически и эмоционально незрелый, с другой стороны, может предпочесть последний. Лица с гомосексуальными наклонностями склонны к предпочтению фиолетового цвета, возможно, в связи с неустойчивостью, проявляющейся в слабой сексуальной дифференцированности. Предпочтение фиолетового среди детей говорит о том обстоятельстве, что для них мир все еще остается «волшебным местом». Эмоциональные страхи взрослых людей приводят их к тому, что они выстраивают вокруг себя свой «сказочный мир», в котором пытаются спрятаться. На наш взгляд, это относится и к Эмили Дикинсон. Для нее характерно детское восприятие жизни, мир фантазий, стремление к любви, к радости, удовольствиям, неприятие равнодушия. Она отгораживается от внешнего мира и создает свой мир, более светлый, яркий.

Уход в мечту – это попытка обрести иллюзию гармонии и стабильности.

Для таких людей характерно желание всеми силами держаться за свою «инакость», обрекая себя на одиночество, непонятность, а порой прямую кон-

фронтацию с окружающими. Всех их характеризует стремление утвердиться в том мире, который они сами для себя создают.

Приложение № 2

В данном исследовании мы опираемся на методику, основанную на соответствии визуальных художественных образов личностной направленности живописцев, считая, что живописный и словесный образ имеют одну природу. Проблема данного исследования: поиск вероятностных соответствий между личностными конструктами субъекта живописного творчества и создаваемыми им визуальными художественными образами. Актуальность исследования определила необходимость изучения творчества в контексте целостности личности художника и его творений, которые образуют нерасторжимое эстетическое и психологическое единство.

Используя классификацию Б. Мейлаха [91], мы пришли к выводу, что Эмили Дикинсон, являясь художником-романтиком, относится к субъективно-экспрессивному типу художественного мышления. Б. Мейлах предлагает три типа художественного мышления, которые лежат в основе его классификации.

1. Художественно-аналитический, предполагающий единство «идеи» и «образа», аналитического и конкретно-чувственных элементов творчества. Этот тип Б. Мейлах демонстрирует на примере реалистического искусства.

2. Субъективно-экспрессивный, при котором чувственная и эмоциональная окраска изображения преобладает над относительно слабой аналитической тенденцией. Частным случаем такого типа могут служить, по мнению Б. Мейлаха, художники-романтики.

3. Рационалистический характеризуется перевесом «идеи» над «образом» и свойственен классицизму. Итак, каждому типу личностной направленности живописца соответствует выбор направления творчества. В своей классификации Мейлах рассматривает реализм, классицизм и романтизм.

Другой исследователь, М.Я. Разногорская, за основу берет творчество импрессионистов, абстракционистов, реалистов и сюрреалистов. По ее мнению:

«эмоциональной направленности соответствует направление импрессионизма, рациональной – абстракционизма, созерцательной – реализма, преобразовательной – сюрреализма» [101]. В монографии мы говорим об импрессионистских тенденциях в творчестве Дикинсон, следовательно, согласно классификации Разногорской, ее творчество относится к эмоциональной направленности. Тип образов – эмоциональные ощущения, образы всего волнующего, энергии (солнце, звезды, огонь, лучи света), конкретных впечатлений (пейзаж, явления природы, морская стихия, дождь, ветер).

Творчество импрессионистов, с точки зрения Разногорской, ближе к правополушарному типу, так как выражает эмоциональные впечатления. Она же пишет об определенных представлениях семантического потенциала основных пространственных характеристик, выраженных в изображении визуально. Согласно этим представлениям, вертикаль понимается как символ активности, действующего элемента, мужского начала. Горизонталь – символ земной поверхности, пассивности, женского начала. Квадрат – символ материального мира, соответствие четырем сторонам света, может трактоваться как стабильность. Все круглое исторически приписывалось солнцу, надежде и счастью, творческому началу, символизировало колесо, означающее вечное движение. В период античности бог солнца Аполлон традиционно считался покровителем искусств, поэтому исторически все круглое символизирует творческое начало. Если условно принимать творчество Дикинсон за живопись, для нее характерны горизонтальные и круглые линии.

В процессе психологического анализа визуальной продукции автор сделал предположение о соотношении определенных художественных образов с определенными акцептуациями характера. На наш взгляд, для Дикинсон характерно сочетание акцептуаций. Например, тревожная акцептуация, связанная с пугливостью, неуверенностью в себе, проявляется в наличии головных уборов – как некая защита от внешнего воздействия. Эмили Дикинсон не только делает акцент на головных уборах при описании внешности людей (для нее важен цвет, форма), но и используя прием олицетворения, одевает в шляпы явления

природы (например, горы Альпы: «whose bonnets» [13]). Гипертимная акцептуация, которая предполагает жизнерадостность и оптимизм, выражается в наличии образов цветов, спелых плодов. Возбудимая акцептуация находит свое закономерное выражение в образах войны, смерти. В некоторых художественных образах это проявляется через изображение результатов агрессии – кладбищ, трупов, изуродованных людей. Дикинсон интересуется физической стороной смерти (например, описание мертвого тела Фрезера Стернса). Возбудимая акцептуация также проявляется у нее через изображение мертвого в пейзажах (зимнее время года, замерзшие цветы). Однако у Эмили Дикинсон нет ярко выраженной агрессии, ярости и гнева. В художественных образах экзальтированная акцептуация проявляется прежде всего в образе входа (у Дикинсон это ворота, арка, дверь), который символически изображает переход одних эмоций в другие (у Дикинсон – переход в иную жизнь). Больше всего Дикинсон можно охарактеризовать как эмотивный тип с альтруистическими высокими эмоциями. Они любят природу, людей, духовны и серьезны, гуманны по своей сути. Что касается чистого выражения эмотивности – оно включает изображение объектов во всей полноте их целостности, в расцвете – это люди и природа в различных сочетаниях. Эмотивным типам соответствует красивый пейзаж. Они изображают все живое в расцвете.

Список литературы

1. *Dickinson E.* Acts of light: Poems / E. Dickinson. – Boston: New York, 1980. – 166 p.
2. *Dickinson E.* Bolts of melody. New poems / E. Dickinson. – New York, 1945. – 352 p.
3. *Dickinson E.* The complete poems: with an introduction by her niece Martha Dickinson Bianchi / E. Dickinson. – Boston: Brown and co, 1926. – 330 p.
4. *Dickinson E.* The complete poems / E. Dickinson. – London: Faber and Faber, 1975. – 770 p.
5. *Dickinson E.* Emily Dickinson face to face: Unpublished Letters with notes and reminiscences / E. Dickinson. – Cambridge: The Riverside Press, 1932. – 624 p.
6. *Dickinson E.* Further poems of Emily Dickinson / E. Dickinson. – Boston: Brown and co, 1929. – 210 p.
7. *Dickinson E.* Selected Poems. E. Dickinson. – New York: Random House Value Publishing, 1993. – 255 p.
8. *Dickinson E.* Letters of Emily Dickinson / E. Dickinson. – New York: Grosset and Dunlap, 1962. – 708 p.
9. *Dickinson E.* The manuscript books of Emily Dickinson / E. Dickinson. – Cambridge, London: The Belknap press of Harvard University Press, 1981. – Vol. 1, 2.
10. *Dickinson E.* Poems of Emily Dickinson/ E. Dickinson. – Norwalk (Connecticut): The Easton Press, 1980. – 284 p.
11. *Dickinson E.* Poems: I-st and 2-d series / E. Dickinson. – Cleveland, New York: The world public co, 1948. – 256 p.
12. *Dickinson E.* Poems / E. Dickinson. – New York: Dell, 1960. – 160 p.
13. *Dickinson E.* The poems of Emily Dickinson / E. Dickinson. – Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1955. – Vol. 1, 2, 3.
14. *Dickinson E.* The Letters of Emily Dickinson / E. Dickinson. – Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1958. – Vol. 1, 2, 3.

15. *Dickinson E.* Selected poems: Ed. by Conrad Aiken / E. Dickinson. – London: Cape, 1924. – 272 p.
16. *Гаврилов А.* Эмили Дикиисои. Стихотворения / А. Гаврилов. – М.: Радуга, 2001. – 441с.
17. *Дикинсон Е.*, Что за риск письмо! Письма американской поэтессы к Т.У. Хиггинсону / Е. Дикинсон / Коммент., пер. А. Гаврилова // Вопросы литературы. – 1990. – № 7. – С. 202–232.
18. *Дикинсон Е.* Это письмо мое миру. Стихи и письма Эмили Дикинсон / Е. Дикинсон / Пер. и сост. И. Мизрахи. – СПб., 1998. – 105 с.
19. *Дикинсон Е.* Стихотворения / Е. Дикинсон / Сост. А. Глебовской, С. Степанова. – СПб.: Symposium, 2000. – 339 с.
20. *Зенкевич М.* Из американских поэтов. Эмили Дикинсон / М. Зенкевич. – М.: Гослитиздат, 1946. – 136 с.
21. *М. Зенкевич.* – М.: Гослитиздат, 1946. – 136 с.
22. *Маркова В.* Эмили Дикинсон. Стихотворения / В. Маркова. – М.: Худ. лит., 1981. – 102 с.
23. *Абрамова Г.С.* Графика в психологическом консультировании / Г.С. Абрамова. – М.: ПЕРСЭ, 2001. – 142 с.
24. *Абрамова Г.С.* Практическая психология / Г.С. Абрамова. – Екатеринбург, 1999. – 512 с.
25. *Авдеев Б.* Концепция цвета Эзры Паунда в контексте «идеограмматического метода поэта» / Б. Авдеев // Молодые филологи Беларуси. – Минск, 1997. – С. 64–72.
26. *Авраменко С.Р.* Слова, обозначающие цвет, как выражение прагматической интенции автора: На материале трилогии Дж. Лпдайка / С.Р. Авраменко. – Львов: Львов, гос. ун-т им. И. Франко, 1988. – 11 с.
27. *Алексеев М.П.* Письма И.С. Тургенева // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. Письма в 13т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1961. – Т.1. – С. 15.

28. *Алимпиева Р.В.* Семантическая значимость слова, структуры и лексико-семантической группы / Р.В. Алимпиева. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. – 176 с.
29. *Алимпиева Р.В.* Художественно-изобразительная роль алого цвета в поэзии С. Есенина / Р.В. Алимпиева // Ученые записки Калининградского ун-та. – Калининград, 1968. – Вып. 1. – С. 123–148.
30. Американская литература: проблемы романтизма и реализма. – Краснодар, 1973. – 176 с.
31. Американская литература: проблемы развития методов и жанров: Сб. науч. трудов. – Краснодар, 1990. – 134 с. Американские поэты в переводе М. Зенкевича. – М.: Художественная литература, 1969. – 285 с.
32. Американская поэзия в русских переводах, XIX–XX вв. – М.: Радуга, 1983. – 667 с.
33. Американский романтизм и современность. – М.: Наука, 1968. – 584 с.
34. *Ананьев Б.Г.* О проблемах современного человекознания / Б.Г. Ананьев. – М.: Наука, 1977. – 352 с.
35. *Артемьева Е.Л.* Основы психологии субъективной семантики / Е.Л. Артемьева. – М.: Наука, 1999. – 350 с.
36. *Ахманова О.Е.* Словарь лингвистических терминов / О.Е. Ахманова. – М.: Сов. энцикл., 1966. – 386 с.
37. *Бекова С.В.* К проблеме идеологического словаря писателя (семантико-стилистический анализ групп слов со значением цвета у А.М. Горького): Автореф. дис. канд. филол. наук / С.В. Бекова. – Л., 1973. – 24 с.
38. *Бобыль С.В.* Семантико-стилистические свойства русских цветообозначений: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / С.В. Бобыль, – Днепропетровск, 1984. – 21 с.
39. *Бонецкая Н.К.* Флоренский и Гете / Н.К. Бонецкая // Полигнозис. – М., 2000. – № 3. – С. 113–119.
40. *Боно Э.* Шесть шляп мышления / Э. Боно. – Санкт-Петербург: Паблишинг, 1997. – 243 с.

41. *Ванслов В.В.* Эстетика романтизма/ В.В. Ванслов. – М.: Искусство, 1966. – 401 с.
42. *Бенедиктова Т.Д.* Эмили Дикинсон // Т.Д. Бенедиктова. Обретение голоса. – М., 1994. – С. 114–119.
43. *Бенедиктова Т.Д.* Поэзия американского романтизма: Своеобразие метода: Дис. ... канд. филол. наук / Т.Д. Бенедиктова. – М.: МГУ, 1990. – 406 с.
44. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – Л.: ХЛ, 1940. – 125 с.
45. *Виноградов В.В.* Стилистика, теория поэтической речи, поэтика / В.В. Виноградов. – М., 1963. – 255 с.
46. *Виноградова С.Г.* Бунтарство Э. Дикинсон: К проблеме: вера и безверие в поэзии Э. Дикинсон / С.Г. Виноградова // Филологические этюды: сборник науч. ст. молодых ученых. – Саратов, 2000. – Вып. 3. – С. 57–60.
47. *Гаман Р.* Импрессионизм в искусстве и в жизни/ Р.Гаман. – М.: ИЗОГИЗ, 1935. – 179 с.
48. *Гюго В.* Собр. соч.: в 15 т. / В. Гюго. – М.: Гослитиздат, 1953. – Т. 1. – 595 с.
49. *Долинин А.С.* Письма Ф.М. Достоевского // Достоевский Ф.М. Письма: в 4 т. М.–Л.: Гос. изд-во, 1928. Т. 1. – С. 1–36.
50. *Донецких Л.А.* Реализация эстетических возможностей имен прилагательных в тексте художественных произведений: автореф. дис. ... докт. филол. наук / А.А. Донецких. – Л., 1981. – 36 с.
51. *Дьяконова Н.Я.* Байрон-поэт и Байрон-прозаик / Н.Я. Дьяконова // Вестник Ленинградского ун-та, № 20. – История, язык, лит-ра. Выпуск 4, октябрь, 1970. – Изд-во Лен. ун-та. – С. 75–86.
52. *Дьяконова Н.* Поэзия и перевод. Аркадий Гаврилов – истолкователь Эмили Дикинсон / Н. Дьяконова // Нева. – Спб, 2002. – № 5. – С. 200–202.
53. *Дремов А.К.* Художественный образ / А.К. Дремов. – М.: Сов. писатель, 1961. – 406 с.

54. *Елистратова Л.В.* Эпистолярная проза романтиков // Л.В. Елистратова. Европейский романтизм. – М.: Наука, 1973. – С. 314–335.
55. *Жданова Л.В.* Цвет в стихотворении Ли Юобо «Воспеваю хризантемы» / Л.В. Жданова // Вестн. Центра корейск. яз. и культуры. – СПб., 1997. – Вып.2. – С. 91–106.
56. *Жирмундский В.М.* Теория стиха / В.М. Жирмундский. – Л.: Сов. писатель, 1975. – 664 с.
57. *Задорнова В.Я.* Стилистика английского языка/В.Я. Задорнова. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 32с.
58. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века / под ред. В.М. Толмачева. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 436с.
59. Зарубежные писатели: Библиогр. словарь. В 2 ч./ Под ред. Н.П. Михальской. – М., 1997.
60. *Зверев А.М.* Эмили Дикинсон и проблемы позднего американского романтизма // А.М. Зверев. Романтические традиции американской литературы 19 века и современность. – М., 1982. – С. 283–289.
61. *Зверев А.М.* Литературное наследие Эмили Дикинсон. Три стихотворения / А.М. Зверев // Иностранная литература, № 5 (Май), 1994. – С. 217–219.
62. *Зубова Л.В.* Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект / Л.В. Зубова. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. –261 с.
63. *Инцкирвели Д.Д.* Поэтический путь Эмили Дикинсон: Автореф. дис. ... канд. филол. Наук / Д.Д. Инцкирвели. – Тбилиси: Издательство Тбилисского Университета, 1975. – 31с.
64. *Йоффе И.* Импрессионизм// Йоффе И. Синтетическая теория искусств. – Л., 1933. – С. 386–412.
65. История американской литературы/ Под ред. Н.И. Самохвалова. – М.: Просвещение, 1971. – 319 с.
66. История литературы США. Т. 2. Литература эпохи романтизма / Отв. ред. А.М. Зверев. – М.: Наследник, 1999. – 463 с.

67. *Калмыкова Г.А.* К проблеме цветообозначения в сказке Э.Т.А. Гофмана «Щелкунчик» Г.А. Калмыкова. – Ульяновск: Ульяновский гос. пед. ин-т им. И.Н. Ульянова, 1992. – 17с.
68. *Качаева Л.А.* Лексика цвета в произведениях А. Твардовского, М. Исаковского, А. Суркова // Проблемы теории и методики языка. – Ярославль: Изд-во ЯГУ, 1980. – С. 17–23.
69. *Качаева Л.А.* Смысловая структура слова в семантико-стилистической системе М. Горького: автореф. дис. ... докт. филол наук / Л.А. Качаева. – Горький, 1985. – 33 с.
70. *Кашкин И.А.* Для читателя-современника. Статьи и исследования. Эмили Дикинсон / И.А. Кашкин. – М.: Сов. писатель, 1977. – С. 171–176.
71. *Кашкин И.А.* Эмили Дикинсон / И.А. Кашкин. – М.: Сов. писатель, 1960. – С. 151–156.
72. *Квятковский А.П.* Поэтический словарь / А.П. Квятковский. – М.: Сов. Энциклопедия, 1966. – 375 с.
73. *Кисловская Е.Н.* К проблеме структурной организации поэтической речи. Эмили Дикинсон / Е.Н. Кисловская // Вест. Тюмен. гос. ун-та. – Тюмень, 1999. – №4 – С. 62–66.
74. *Козырева М.А.* Цветовые эпитеты и их функции в сказке Г.К. Честертона "The Coloured Lands" / М.А. Козырева // Учен. зап. Казан, гос. ун-та. – Казань, 1989. – Т. 135. – С. 252–256.
75. *Краснова Л.В.* Поэтика Александра Блока / Л.В. Краснова. – Львов: Изд-во ЛГУ, 1973. – С. 136–176.
76. *Куликова И.С.* Семантико-стилистическая характеристика атрибутивных именных словосочетаний: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / И.С. Куликова. – Л., 1966. – 21с.
77. *Куликова И.С.* Две цветные картины / И.С. Куликова // Русская речь. – 1971. – № 3. – С. 10–17.

78. *Куликова И.С.* Эстетическое значение слова и контекст // Лингвистические основы аспекта школьной программы «Развитие речи». – Л., 1979. – С. 73–78.
79. *Ларькова С.М.* Символика цветообозначений в английской поэзии / С.М. Ларькова // Англистика. – Тверь, 1999. – С. 66–74.
80. *Лашкова Г.В.* Цветовая лексика и ее роль в создании вертикального контекста в романе М. Митчелл «Унесенные ветром» / Г.В. Лашкова // Филология. – Саратов, 1938. – Вып. 3. – С. 120–126.
81. *Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г.Э. Лессинг. – М.: Гослитиздат, 1957. – 517 с.
82. Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 610 с.
83. *Макуренкова С.А.* Об особенности метафоры цвета у Донна и Шекспира / С.А. Макуренкова // Лингвистические единицы, конструкции и текст. – Новосибирск, 1989. – С. 61–67.
84. *Малинаускенс Н.К.* Некоторые особенности системы цветообозначений в языке Гомера / Н.К. Малинаускенс // Вопросы классической филологии. – М., 1987. – Вып.9 – С. 24–39.
85. *Малинина Н.Л.* Диалектика художественного образа / Н.Л. Малинина. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1989. – 141 с.
86. *Манн Т.* Диалектика художественного образа. – М.: Сов. писатель, 1987. – 317 с.
87. *Масленникова К.И.* Стилистические функции цветового эпитета в романе В. Гюго «93-й год» / К.И. Масленникова // Вопросы романского и общего языкознания. – СПб, 1998. – С. 56–64.
88. *Миллер-Будницкая Р.З.* Символика цвета, синэстетизм в поэзии на основе лирики Л. Блока / Р.З. Миллер-Будницкая // Известия Крымского пед. ин-та, 1930. – Т. 3.

89. *Миронова Л.Н.* Проблема цвета в искусстве / Л.Н. Миронова // Современ. наука о цвете и проблемы цветового предпочтения. – М., 1989. – С. 11–13.
90. *Миронова Л.Н.* Семантика цвета / Л.Н. Миронова. – М., 1989 – С. 11–15.
91. *Мейлах Б.С.* Психология художественного творчества: предмет и пути исследования / Б.С. Мейлах // Психология процессов художественного творчества. Л.: Наука, 1980. – С. 105–121.
92. *Модзалевский Л.Б.* Письма А.С. Пушкина // А.С. Пушкин. Письма в 3 т. – Academia, 1935. – Т. 3. – С. 7–11.
93. *Моклер К.* Импрессионизм: его история, его эстетика, его мастера / К.Моклер. – М.: Б.и., 1909. – 157 с.
94. *Мустафина А.* Символика цвета в поэме Дж. Г. Байрона «Корсар» / А. Мустафина // Романтизм и его исторические судьбы: Мат-лы межд. научн. конф. – Тверь, 1998. – 4.1. – С. 107–111.
95. *Осипова Э.Ф.* Романтические традиции в творчестве Эмили Дикинсо / Э.Ф. Осипова // Американский характер: Очерки культуры США: Традиция культуре. – М., 1998. – С. 126–148.
96. *Павлычко С.Д.* Философская поэзия американского романтизма. Поэтическое творчество Ральфа Уолдо Эмерсона и Эмили Дикинсон: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Киев, 1998. – 22 с.
97. Писатели США: Краткие творческие биографии. – М., 1990. – 624 с.
98. *Поспелов Г.Н.* Проблема литературного стиля. – М.: Изд. Моск. унта, 1970. – 330 с.
99. *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. – 613с.
100. *Рабинович С.* Моя Дикинсон // Дикинсон Э. Стихотворения. – Екатеринбург, 1997. – С. 7–16.
101. *Разногорская М.Я.* Соответствие визуальных художественных образов личностной направленности живописцев: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Казань, 2003. – 20 с.

102. *Ревалд. Дж.*: История импрессионизма / пер. с англ. П.В. Мелковой. – М.: Республика, 1994. – 415 с.
103. *Сабанев Л.* Музыка речи: Эстетическое исследование / Л. Сабанев. – М., 1923. – С. 132.
104. *Самохвалова Е.Т.* Проективные методы исследования личности / Т.Е. Самохвалова. – М., 1976. – 112 с.
105. Современный словарь-справочник по литературе / Бенедиктова Т.Д., Волкова Е.В., Журавлева А.И. и др. – М.: АСТ: Олимп, 2000. – 700 с.
106. *Соловьев Вл.* Импрессионизм мысли // Вл. Соловьев. Стихотворная эстетика. Литературная критика. – М., 1990. – С. 366–372.
107. *Соловьев С.Д.* Мир образов и образ мира / С.Д. Соловьев // Вестник моек, ун-та, серия 14. – № 2. – М., 1981. – С. 12–14.
108. *Томашевский Б.В.* Стилистика / Б.В. Томашевский. – Л.: Изд-во Ленинградского Университета, 1983. – 278с.
109. *Тарасова В.К.* Поэтика Эмили Дикинсон: Лекция гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – СПб.: Образование, 1993. – 25с.
110. *Тарасова В.К.* Поэтический текст как коммуникативный поиск: Поэтика Э. Дикинсон // Прагматический аспект предложения и текста. – Л., 1990. – С. 121–130.
111. *Таубман Д.* Пауза в женской речи: Тире у Эмили Дикинсон и Марины Цветаевой // Лит. Обозрение. – М., 1992. – № 11. – С. 37–41.
112. *Философский словарь* / Под. ред. М.М. Розенталя и П.Ю. Юдина. – М.: Политиздат, 1963. – 554с.
113. *Хиггинсон Т.* Здравый смысл и женский вопрос. Соч. Т. Хиггинсона / Пер. и изд. Д.Л. Муратова / Т. Хиггинсон. – М., 1895. – 304 с.
114. *Храпченко М.Б.* Горизонты художественного образа / М.Б. Храпченко. – М.: Худ. лит-ра, 1986. – 439 с.
115. Цвет и свет в художественном произведении / Межвуз. сб. науч. тр. – Сыктывкар: Сыктывк. гос. ун-т им. 50-летия СССР, 1990. – 125 с.
116. Цвет и характер. – М.: Мол. Гвардия, 1992. – 126с.

117. Цветная музыка стиха / Журавлев А.П. Звук и смысл. Просвещение, 1981. – С. 119–135.
118. *Чегодаев А.Д.* Импрессионисты. – М., 1971. – 156 с.
119. *Шевченко Н.Г.* Цветообозначения в оригинале и переводе романа Р. Киплинга «Свет погас» // Контрастивное исследование оригинала и перевода художественного текста. – Одесса, 1986. – С. 38–44.
120. *Шишкина Т.Н.* К вопросу о ритмическом построении речи.: дис. ... канд. филол. наук / Т.Н. Шишкина. – М., 1974. – 205с.
121. *Щерба Л.В.* Опыты лингвистического толкования стихотворений // Л.В. Щерба. Избранные работы по русскому языку. – М., 1957 – С. 97–110.
122. *Эйхенбаум Б.М.* Артистизм Тургенева // Мой современник. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1929. – С. 93–100.
123. Энциклопедический словарь живописи. – М.: Терра, 1997. – 1134 с.
124. Эстетика. Словарь / под ред. А.А. Беляева. – М.: Политиздат, 1989. – 447с.
125. *Якобсон Р.* Работы по поэтике/ Сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. – М., 1987. – 460 с.
126. *Aiken C.* Emily Dickinson// E. Dickinson. A Collection of Critical Essays. – New York: Prentice – Hall, Englewood Cliffs. – 183 p.
127. An Anthology of English and American verse. – Mos.: Progress publishers, 1972. – 720 p.
128. *Anderson C.R.* Emily Dickinson's poetry. Stairway of surprise/ C.R. Anderson. – New York, 1960. – 334 p.
129. *Asselineau R.* The Transcendentalist Constant in American Literature / R. Asselineau. – New York.: University Press, 1980. – 155 p.
130. *Barker W.* Lunacy of Light: Emily Dickinson and the experience of metaphor / W. Barker. – Carbondale: Illinois Univer. Press, 1987. – 214 p.
131. *Bickman M.T.* Emily Dickinson's home. The early years as revealed in family correspondence and reminiscences / M.T. Bickman. – New York: Dover, 1967. – 600 p.

132. *Buckingham M.T.* Emily Dickinson's home. The early years as revealed in family correspondence and reminiscences/ M.T. Bingham. – New York: Dover, 1967, 600 p.
133. *Bloom H.* Map of Misreading/ H. Bloom. – New York, 1975. – 121 p.
134. *Budick K.* Emily Dickinson and the Life of Language: A study in symbolic poetics/ K. Budick. – Baton Rouge, L.: La, state U.P., 1985. – 233 p.
135. *Cameron S.* Lyric time. Dickinson and the limits of genre/ S. Cameron. – L.: Hopkins University Press, 1979. – 280p.
136. *Capps, J.L.* Emily Dickinson's reading/ J.L. Capps. – Cambr., Mass.: Harvard University Press, 1966. – 230 p.
137. *Chase R.* Emily Dickinson/ R. Chase. – New York, 1951. – 176 p.
138. *Cody G.* After great pain. The inner Life of Emily Dickinson / G. Cody. – Cambr. Mass.: Harvard University Press, 1971. – 538p.
139. *Dandurand K.* Dickinson scholarship: An annot. bibliogr./ K. Dandurand. – New York, L.: Garland, 1988. – 203 p.
140. *Delphy F.* Emily Dickinson/ F. Delphy. – Lille: Univ., 1984. – 600 p.
141. *Dickie M.* Dickinson's discontinuous Legrie self/ M. Dickie // Amer. Lit. – Durham, 1988. – Vol. 60. – № 4 – P. 537–553.
142. *Dobson J.* Dickinson and the strategies of reticence: The woman writer in nineteenth – century America/ J. Dobson. – Bloomington, Indianapolis: Ind. U.P., 1989. – 160 p.
143. *Eberwien J.D.* Dickinson: Strategies of Limitation. – Amherst*. Univ. of Mass. Press, 1987. – 308 p.
144. *Emerson R.W.* Complete Works. L., 1875. – Vol. 2. – 304 p.
145. *Farr J.* The passion of Emily Dickinson / J. Farr. – Cambr., Mass; L.: Harvard University Press, 1992. – 390p.
146. *Farland M.M.* That tritiest truth: Emily Dickinson's antisentimentality/ M.M. Farland// Nineteenth – cent. Lit. – Berkeley etc., 1998. – Vol. 53, № 3. – P. 364–389.

147. *Feminist critics read Emily Dickinson/* Ed. introd.: S. Juhasz. – Bloomington: Ind. University Press, 1983. – 184 p.
148. *Ferlazzo P.J.* Emily Dickinson / P.J. Ferlazzo. – Boston, 1976. – 168 p.
149. *Franklin R.W.* The editing of Emily Dickinson. Reconsideration / R.W. Franklin. – Madison Univ. of Wis. Press. – 187 p.
150. *Galperin I.R.* An essay in stylistic analysis / I.R. Galperin. – 63 c.
151. *Gilbert S.M.* In my end is my beginning: The engendering of origin and elegy in Whitman and Dickinson/ S.M. Gilbert// *Dangerous crossing.* – Umea, 1999. – P. 121–135.
152. *Gelpi A.J.* Emily Dickinson. The mind of the poet / A.J. Gelpi. – Cambr., Mass., Harv. University Press. – 1965. – 201 p.
153. *Griffit K.* The Long shadow. Emily Dickinson's tragic poetry/ K. Griffit. – Princeton: N.G. University Press, 1964. – 308p.
154. *Habegger A.* The Life of Emily Dickinson/ A. Habegger. – New York, 1998. – 378p.
155. *Heiskanen – Makela S.* In the quest of Truth. Observations on the development of Emily Dickinson's poetic dialectic/ S. Heiskanen – Makela, 1970. – 238p.
156. *Hitchcock.* The Power of Christian Benevolence Illustrated in the life and labors of Mary Lyon. – New York, 1858. – 21 Op.
157. *Homans M.* Women writers and poetic identity: Dorothy Wordsworth, Emily Bronte, Emily Dickinson/ M. Homans. – Princeton: Princeton University Press, 1980. – 260p.
158. *Howe S.* My Emily Dickinson/ S. Howe. – Berk., Calif.: North Atlantic books, 1985. – 144p.
159. *Johnson G.* Emily Dickinson: Perception and the poet's guest/ G. Johnson. – Univ., Ala.: Univ. of Ala. Press, 1985. – 231 p.
160. *Keller K.* The Only Kangaroo among the Beauty: Emily Dickinson and America / K. Keller. – Baltimore; L., 1980. – P. 159, 161, 166.
161. *Knapp B.L.* Emily Dickinson/ B.L. Knapp. – New York: Continuum, 1989. – 204 p.

162. *Kher I.N.* The landscape of absence. Emily Dickinson's poetry / I.N. Kher. – N. Haven – L.: Yale University Press, 1974. – 354 p.
163. *Leyda G.* The years and hours of Emily Dickinson., N. Haven, Yale: University Press, 1960. – Vol. 1–2.
164. *Lindberg B.* The Voice of the Poet. Aspects of the Style in the Poetry of Emily Dickinson / B. Lindberg. – Uppasala: – Oslo: American Institute, University of Oslo, 1976. – 33 p.
165. *Longworth P.* The world of Emily Dickinson. – New York: Norton, 1990. – 136 p.
166. *Louis M.K.* Emily Dickinson's sacrament of starvation / M.K. Louis // Nineteenth – cent. Lit. – Berkeley, 1988. – Vol. 43. – № 3. – P. 346–360.
167. *Loving J.* Emily Dickinson: The poet on the 2nd story / J. Loving. – Cambridge: Cambridge University Press, 1986. – 128p.
168. *Lucas D.D.* Emily Dickinson and riddle / D.D. Lucas. Dekalb, 111: North III. University Press, 1979. – 151 p.
169. *Marder D.* Exiles at home: A story of Lit. in nineteenth century America. – Lanham etc.: University Press of America, 1984. – 369 p.
170. *McNeil H.* Emily Dickinson / H. McNeil. – L.: Xiragopress, 1986. – 208 p.
171. *Miller J.E.* Quests surd and absurd. Essays in American Literature / J.E. Miller. – Ch.- L.: University Press, 1967. – 271 p.
172. *Mitchell D.* Northern lights: Class, Color, Culture and Emily Dickinson. – John Hopkins University Press, 2000. – Vol. IV. – № 2. – P. 75–83.
173. *Moers E.* Literary Women / E. Moers. – Anchor books. Garden City, New York, 1977. – 102 c.
174. *Monteiro G.* The ordinary poetry of Mary E. Wilkins and Emily Dickinson. – G. Monteiro // Amer. Lit. realism: – Arlington, 2001. – Vol. 33. – № 3. – P. 252–260.
175. *Morris T.* The development of Dickinson's style / T. Morris // Amer. Lit. – Durham, 1988. – P. 26–41.

176. *Mossberg B.A.* Emily Dickinson: When a writer is a daughter / B.A. Mossberg. – Bloomington: Ind. University Press, 1982. – 214 p.
177. *Mudge J. M.* Emily Dickinson and the image of home/J.M. Mudge. – Amherst: University of Mass. Press, 1975. – 293 p.
178. *Oberhaus D.H.* Tender pioneer: Emily Dickinson's poems on the life of Christ / D.H. Oberhaus // Amer.Lit. – Durham, 1987. – Vol. 59. – № 3. – P. 341, 358.
179. *Oliver V.H.* Apocalypse of green. A study of Emily Dickinson's eschatology/ V.H. Oliver. – New York, 1989. – 252 p.
180. *Patee F.* Lenis. A history of American literature/F.Patee. – New York, 1915. – 282 p.
181. *Pollak V.* Dickinson and the Poetics of Whiteness/ V.Pollak. – John Hopkins University Press, 2000. – Vol. IX. – № 2. – P. 84–95.
182. *Pollitt J.* Emily Dickinson. The human background of her poetry / J. Pollitt. – New York: Cooper square publ., 1970. – P. 231, 350.
183. *Porter D.* Emily Dickinson: the Modern Idiom / D.Porter. – Cambridge, 1981. – 259 p.
184. *Rosenbaum R.S.* A concordance to the poems of Emily Dickinson/ R.S. Rosenbaum. – New York.: Cornell University Press, 1964. – 899 p.
185. *Salska A.* The poetry of the control consciousness. Whitman and Dickinson / A. Salska. – Lodz. Univ., 1982. – 222 p.
186. *Salter M.J.* Puns and accordions: Emily Dickinson and the unsaid / M.J. Salter // Yale rev. – New Heaven, 1990. – Vol. 79. – № 2. – P. 188–221.
187. *Sewall R.* The life of Emily Dickinson/ R. Sewall. – New York, 1980. – Vol. 1, 2.
188. *Short B.C.* Stowe, Dickinson, and the rhetoric of modernism / B.C. Short//Arisona quart. – Tucson, 1991. – Vol. 47. – № 3. – P. 1–16.
189. *St. Armand B.L.* Emily Dickinson and her culture: The soul's society/Armand St. – L.: CUP, 1984. – 368 p.
190. Stages in the mind and art of Emily Dickinson. – New York: Columbia University Press, 1968. – 302 p.

191. *Stocks K.* Emily Dickinson and the modern consciousness: A poet of our time/ K. Stocks. – New York: St. Martir's press, 1988. – 124 p.
192. *Tate A.* Emily Dickinson// E. Dickinson. A collection of critical essays. New York. – Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs, 1963. – 401 p.
193. *Taggard G.* The life and mind of Emily Dickinson/ G. Taggard. – New York: Cooper square, 1967. – 378 p.
194. *Thackrey D.E.* Emily Dickinson's approach to poetry/ D.E. Thackrey. – Lincoln: University of Nebraska, 1954. – 82 p.
195. *Todd J.E.* Emily Dickinson's use of the persona / J.E. Todd. Mouton, 1973. – 95p.
196. *Urbanowich M.* Singing off the Charnel Steps: Soldiers and Mourners in Emily Dickinson's War Poetry / M. Urbanowich. – New York: John Hopkins University Press, 2000. – Vol. IX. – № 2. – P. 64–74.
197. *Walsh J.E.* The hidden life of Emily Dickinson/ J.E. Walsh. – New York: Simon, 1971. – 287 p.
198. *Ward T.* The capsule of the mind. Chapters in the life of Emily Dickinson / T. Ward. – Cambr., Mass.: Harvard University Press, 1961. – 205 p.
199. *Weisbuch R.* Emily Dickinson's poetry / R. Weisbuch. Chi- L.: University of Ch.; L.: University; Press., 1975. – 202 p.
200. *Whicher G.F.* This was a poet. A critical biography of Emily Dickinson/ G.F. Whicher. Ann Arbor.: University of Mich. Press, 1957. – 337 p.
201. *Wolff G.G.* Emily Dickinson / G.G. Wolff. – New York: Knopf, 1986. – 641 p.
202. *Wolosky S.* Emily Dickinson: A voice of war / S. Wolosky. – New Haven: Yale University Press, 1984. – 196 p.
203. *Woodress J.* Dissertations in American Literature / J. Woodress. – Durham: Duke University Press, 1957. – 100 p.

Научное издание

Мосолкова (Костицына) Марина Германовна

**АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК:
ЦВЕТОВЫЕ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫЕ
КАК ОСОБЫЕ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ
В СТИХАХ И ПИСЬМАХ ЭМИЛИ ДИКИНСОН**

Подписано в печать 31.03.2021.
Бумага офсетная. Печать цифровая.
Формат 60x84 1/16. Гарнитура «Times New Roman». Усл. печ. л. 4,2.
Уч.-изд. л. 2,98. Тираж 100 экз. Заказ 188/3.

Отпечатано в типографии
Издательства Казанского университета

420008, г. Казань, ул. Профессора Нужина, 1/37
тел. (843) 233-73-59, 233-73-28