

Поэтологические штудии

Александр Марков

Кривулин и Дашевский в споре о новом Энее Бродского

Alexander Markov

Krivulin and Dashevsky in a Dispute about Brodsky's New Aeneas

Александр Марков (Российский государственный гуманитарный университет, кафедра кино и современного искусства; доктор филологических наук) markovius@gmail.com.

Ключевые слова: переводоведение, эссеистика, жертва, империя, глобальный мир, Бродский, Кривулин, Дашевский

УДК 82.01+82.4

Реконструируется спор о всемирном значении английского языка как нового основания поэтического вдохновения, в котором приняли участие Бродский, Кривулин и Дашевский. Ключевым моментом спора стала миссия Энея, сменившего родной язык на латинский, и судьба Дидоны, верной порядку разговора с возлюбленным. Анализируя стихотворение Бродского «Дидона и Эней», Дашевский, рассуждая о судьбе и жертве, показал, что Бродский видит в Дидоне союзницу, и его англоязычная эссеистика не тождественна смене языка Энеем. Кривулин упрекал Дашевского в неточностях перевода эссе Бродского об Исаее Берлине, и Дашевский скрыто ответил на упреки, предложив свое осмысление фигуры Берлина как Энея XX века.

Alexander Markov (Dr. habil.; Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities) markovius@gmail.com.

Key words: translation studies, essays, sacrifice, empire, global world, Brodsky, Krivulin, Dashevsky

UDC 82.01+82.4

I reconstruct a controversy about the global significance of the English language as a new basis for poetic inspiration, in which Brodsky, Krivulin and Dashevsky took part. The key point was the mission of Aeneas, who changed his native language to Latin, and the fate of Dido, faithful to the order of conversation with her lover. Analyzing Brodsky's poem *Dido and Aeneas*, Dashevsky, analysing Virgil's notion of victim, proved that Brodsky had seen Dido as an ally, and that his English-language essays were not the same case that change of language by Aeneas. Krivulin reproached Dashevsky for assumed inaccuracies in the translation of Brodsky's essay about Isaiah Berlin, and Dashevsky implicitly responded to the reproaches, proposing original interpretation of the figure of Berlin as new Aeneas.

В статье о Бродском-эссеисте, впервые опубликованной в 1995 году и составившей двенадцатую главу книги «Охота на мамонта» [Кривулин 1998: 200–217], В. Кривулин поставил целью рассмотреть, насколько переход на английский

язык сделал портреты предшественников и современников в этих эссе автопортретами, — учитывая, что чужой язык позволяет отстраниться от эмоций, в том числе от смущения, а значит, и совершить некоторый радикальный жест по отношению к читателю, напомнив о себе как о носителе высокой миссии поэта. Настоящей концентрации такой подход достиг в позднейшем выступлении В. Кривулина [Кривулин 1999], где он, как и в статье, упрекает русских переводчиков Бродского за натужность и рассматривает провокационный стиль эссе Бродского, с сочетанием интимных подробностей и высоких слов, как жест, преодолевающий границы языков и напоминающий носителям других языков, забывших о поэзии за житейской суетой, что настоящая поэзия не просто получила всемирное признание, но стала сенсационной и скандальной, опередив любые ожидания простого и не знающего языков читателя.

В более раннем тексте Кривулин рассматривает Бродского еще не как репортера из мира великой поэзии, а как почтительного ученика великих, таких как Исайя Берлин, правда, замечая, что из-за смены языка и желания судить как англоязычный автор Бродский иногда неловко занимал место героя, подменяя портрет автопортретом. Но Кривулин отмечает, как именно Бродский увидел Берлина — как нового Энея, пришедшего из мира немецкого языка в мир сначала оксфордского, а после — глобального американского английского. «Современный Рим — это Америка, нынешняя латынь — английский» [Кривулин 1998: 209]. Поэтому, согласно реконструкции Кривулина, Берлин мог и научить Бродского выносить суждения от имени цивилизации и мировой культуры, но при этом проблематизировал язык обращения ко всему миру — переход на английский язык для Бродского стал поводом думать, насколько можно сохранить прежние привычки и насколько эссеистика конструирует будущего мирового читателя поэзии. Но какова же новая латынь нового Энея — правильный аристократический английский или глобальный язык? И какова историческая перспектива нового Энея?

Понимание Энея как современного человека, носителя глобальной цивилизации в противовес любой локальной проблематике, появилось в русской культуре еще благодаря экспромту молодого Тютчева, поэта очень важного для самосознания Бродского и тем более Кривулина:

За нашим веком мы идем,
Как шла Креуза за Энеем:
Пройдем немного — ослабеем,
Убавим шаг — отстаем.

Тютчев открыто оспорил пушкинскую модель отношения к цивилизации — «в просвещении стать с веком наравне» (опубликованное в 1824 году стихотворение Пушкина наверняка было известно Тютчеву) и, по сути, утверждал, что поэтический ритм, поэтический ход стоп не может угнаться за современной прозаической цивилизацией, со своей уже всемирной системой ценностей и системой выражения. Кривулин выразил ту же мысль о том, что всемирный прогресс чужд поэзии на местных языках с ее вязкой образностью, усмотрев в эссеистике Бродского «пропорции царскосельской Камероновой галереи» [Там же: 202], то есть космополитический архитектурный стиль, а идеальным читателем этой эссеистики назвал «читающего американца» [Там же], что уже несколько проблематизирует глобальный проект — все же дружившие с Брод-

ским читающие американцы, как Сьюзен Сонтаг, обычно были критиками привычного американизма и ревнителями изобретаемого ими нового аристократизма. Но образ Камероновой галереи сразу вызывает в уме стройный космополитический речевой стиль, в духе иронического вольтерьянства — вспомним, что главным украшением ее во времена Екатерины было изваяние Вольтера.

Кривулин в своей книге эссе с самого начала отождествил Ахматову с одним из ее лирических зеркал, Дидоной, говоря о «стареющей Дидоне русского модерна» [Там же: 27], тем самым позволив считать Исаию Берлина, невольно отчасти спровоцировавшего послевоенные гонения на Ахматову, новым Энеем. Но Энеем в чем-то оказывается и Бродский, прежде всего в обращении с языком Манделъштама. Если сам Манделъштам был как бы на стороне Дидоны, настаивая в 1930-е годы на непереводаемости настоящей поэзии и невозможности «уйти из русской речи», то Бродский, наоборот, поставил целью обеспечить правильный перевод Манделъштама на английский. Поэтому Бродский бранил плохие переводы Манделъштама на английский как отказ от вселенской миссии, «расхищение англоязычной культуры, упадок ее мерил, уклонение от духовного вызова» — и Кривулин, процитировав эти слова Бродского не в собственном переводе, а в имеющемся переводе Дмитрия Чекалова, как бы занимает ироническую дистанцию по отношению к позиции Бродского, опасаясь ее не эстетически, а идеологически — как что-то близкое консерватизму Константина Леонтьева [Там же: 203]. Однако принятие духовных вызовов (вызовов богов), спасение родных пенатов от расхищения и морально высокая планка для себя и для других — это кратчайшая характеристика героя Вергилия, если мы захотим пересказать «Энеиду» в двух словах, а вовсе не Леонтьева.

Следует заметить, что сам Кривулин и дальше полемизировал и с этой позицией Бродского, и с убеждением позднего Манделъштама в непереводаемости поэзии экспрессионизма, прецедент которой Манделъштам увидел, как мы все помним, в «Комедии» Данте. Так, в стихотворении «Японский переводчик» (2000) мученичество переводчика, вынужденного переводить Манделъштама и не умеющего создать правильный перевод, утверждает непереводаемость поэзии еще радикальнее, чем это делал Манделъштам. Его «поэт, зашитый в кожаный мешок» явно полемичен по отношению к манделъштамовскому «язык пространства, сжатого до точки» — Манделъштам, слушавший радио и много работавший на радио, все же рассматривал это средство информации как способное вещать поверх языкового разделения, обладающее собственной экспрессией. Тогда как для Кривулина непереводаемость абсолютна, и культурная амбиция Бродского добиться качественного Манделъштама на английском языке (хотя сам он переводить его не собирался) явно означает сложность его собственной позиции: став Энеем, он хочет все же быть не на стороне победителя, а на стороне Манделъштама как жертвы, на стороне Ахматовой, на стороне прошлого, откуда и неожиданная аналогия с Константином Леонтьевым.

Сама Ахматова, как все помнят, отождествила себя с Дидоной в стихотворении «Последняя роза» с эпиграфом из Бродского — в логике этого стихотворения Дидона оказывается одним из образов повторяющегося рока, наступающих очередной раз мучений, тогда как роза Бродского — это единственный предмет, позволяющий примириться с этим мучением. Но Кривулин называет Энеем не самого Бродского, а Исаию Берлина, учеником и интерпретатором которого и оказался Бродский. Для Бродского, утверждает Кривулин в своем эссе, Исайя Берлин материализовался как личность из книг и «из устных пре-

даний, бытовавших в кругу Ахматовой, где юный Иосиф впервые услышал о “британском Энее”, чье появление в 1946 г. в роли секретаря английского посольства роковым образом отразилось на литературной судьбе его “петербургской Дидоны”» [Там же: 212—213]. Однако далее Кривулин дает очень важную отсылку к стихотворению «Дидона и Эней» (1969), говоря, что Бродский изображает Берлина с помощью анималистических аллегорий, в духе басен Просвещения (вероятно, имеется в виду Лафонтен), и это изображение передает «превосходство книги, упорядоченного мира идей над хаосом чувственной, предметной реальности» [Там же: 213]. Но именно так предстает Эней в стихотворении Бродского: он заглядывает за горизонт, смотрит на любую чувственную реальность предельно отстраненно, и анималистические аллегории применены и к Дидоне (рыба), и отчасти к Энею (раковина губ), хотя в последнем случае аллегория растворена в конструктивном и почти архитектурном понимании раковины.

В стихотворении Бродского Дидона, возлюбленная, заменяет законную жену, Креусу, и тоже не может угнаться за прогрессивным и просвещенным Энеем. При этом в эссе Бродского Берлин не просто стоит на стороне жертвы, но готов сам стать жертвой: Кривулин цитирует продолжение анималистической аллегории — его лицо «было лицом потенциальной жертвы» [Там же: 213—214]. Заметим, что сама аллегория, помесь тетерева и спаниеля, объединяет охотника и жертву в один узел, который мы и должны сейчас распутать, учитывая и имперские коннотации образа: «Опыт царственного, имперского старения Ахматовой, чья тень соединяет старика Берлина и юношу Бродского, вдруг блекнет перед лицом иного образа старости — аристократического дряхления человека, сознательно избравшего для жизни страну, где уважение к свободе личности обогащено уважением к традиции» [Там же: 214].

Кривулин настаивал на том, что Бродский — культурный имперец, что больше всего проявилось в раннем англоязычном эссе Бродского о Платонове, где Бродский принизил всех писателей-современников Платонова от Бабеля до Булгакова [Там же: 208] с целью объявить Платонова своеобразным императором. То есть сначала для Бродского, по реконструкции Кривулина, имперство может состояться в локальном мире Трои или Карфагена, а потом уже стать частью глобального англоязычного мира. Но все меняет эссе о Берлине, где Бродский увидел себя, согласно Кривулину, глазами свободного космополита Берлина, и любые его эгоцентрические притязания оказались подорванными и потребовали перевода «из прямой речи в косвенную» [Там же: 211]. Такая прямая речь, как манифест о Платонове, оказалась теперь невозможна, а можно стало только оговаривать, что в конце концов лишь Берлин, как настоящий Эней, определит, какой мысли быть, а какой — нет в английском языке. Здесь же Кривулин цитирует слова Бродского как пример такого перевода из прямой речи в косвенную, перевода, который делает Бродского не Энеем, а лишь учеником Энея, сближая его с Дидоной и любой другой жертвой: «Ниже следующее... всего лишь дань простака вышестоящему уму, у которого он целые годы учился тонкости мысли, но, похоже, так и не выучился...» Эней, может быть, и считает себя простаком, но никогда не назовет себя так. Тем самым Бродский, в отличие от Берлина, опять ближе к Дидоне, чем Энею.

Замечательно, что эта мысль о переводимости как основном пафосе Бродского, в противоположность непередаваемости как экспрессионизма Мандельштама, так и остроумного космополитизма Берлина, привела Кривулина даже

к одной гиперкоррекции: он называет перевод на русский обратным переводом, хотя Бродский сразу писал по-английски. Переводом Кривулин доволен не был, говоря о «довольно-таки неуклюжем обратном переводе (Г. Дашевский) с английского на русский» [Там же]. Дашевский, по мысли Кривулина, передавая иронию с некоторой эмфазой, сделал переводимое непереводимым: в его переводе «комизм этой фразы усиливается, канцеляризмы проступают рельефнее и вызывают недоумение» [Там же]. Иначе говоря, в таком переводе Бродский оказывается скорее космополитическим бюрократам, чем апологетом переводимости, умеющим щедро встать на сторону жертвы.

На самом деле, конечно, *following* и *superior* оригинала — довольно нейтральные слова. Но Кривулин всем содержанием своего эссе настаивал, что Бродский никогда до конца не усвоил английский оксфордский язык, не стал вполне собеседником Берлина и смог стать не всемирным Энеем, в отличие от Берлина, ушедшего не только из Риги, но и из Оксфорда в мир глобального интеллектуализма, а лишь локальным американским. Дидона стала рыбой, героиней басни, но и Эней Бродского стал героем басни, того же самого басенного сюжета стихотворения, кем-то близким ей, а не величественному герою Вергилия. Дашевский, по мнению Кривулина, приписывая Бродскому бюрократическую галантность, пытается сделать его слишком оторванным от мира с его жертвами человеком, не признать охотником-жертвой, а отвести ему то место, которое уже занял Берлин.

Заметим, что окончательная передача миссии Энея от Бродского к Берлину происходит в самом финале эссе, где Кривулин вспоминает, как Бродский, говоря о Берлине с Оденем, сказал, что по-русски тот говорит с благородным старопетербургским акцентом, причем не просто быстро, а даже быстрее, чем носители языка. Но эта похвала, по Кривулину, оказывается невольным отречением от Ахматовой, которая говорила «с плавным, неторопливым темпом речи» [Там же: 217]. Получается, что Бродский как бы навязал Берлину отречение от Дидоны-Ахматовой, которая с медленным темпом речи никогда за ним не утонит, и сам выступил как локальный Эней, как человек, переводящий содержания на язык привычных собеседнику понятий, а не выполняющий всемирно-историческую миссию среди вышестоящих и нижестоящих, которую ему попытался приписать своим мнимо неуклюжим переводом Дашевский. Настоящий Эней — это не переводчик, а приобретатель нового языка, с новыми непереводимыми всемирными понятиями, тогда как Бродский и в эссе сохраняет определенную стилистическую окраску и субъективную капризность — вот основная скрытая мысль всех прозаических текстов Кривулина о Бродском.

В 2009 году по просьбе Анны Наринской, передавшей желание своей дочери [Наринская 2020], Дашевский разобрал стихотворение Бродского «Дидона и Эней» в частном письме [Дашевский 2016]. Мы предполагаем, что в этом разборе Дашевский ответил Кривулину: дело не в том, что Бродский как апологет переводимости не может стать Энеем, и поэтому вынужден быть вместе с Дидоной, а в том, что у Бродского Дидона должна быть вместе с Энеем. Дашевский разобрал вопрос, почему, вопреки тексту Вергилия, где умирающая на костре Дидона обещает отмщение Карфагена Риму в лице Ганнибала, Дидона у Бродского морально встает на сторону Рима и «пророчества Катона».

Дашевский отвечал на упрек Кривулина и показал, что имперство Бродского вовсе не было последовательным: это имперство не языка, а судьбы.

Язык скорее распределяет роли, чем вытаскивает человека в исполнение его предназначения, и Эней не просто сменил язык, а изменил само распределение ролей, каким-то образом сделав при этом невозможным выполнение Дидоной своей. Следовательно, Дидона — не Ахматова: ведь хотя Ахматова и примеряла на себя роль Дидоны, но в мире Энея, как его изобразил не только Вергилий, но и Бродский, нет возможности примерять роли, а только — исполнять миссию, сыграть свою роль или не сыграть.

Эней Бродского, по Дашевскому, отличается от Энея Вергилия лишь тем, что Бродский знает о бессмертии Рима как бессмертии слова и культуры, тогда как Эней в «Энеиде» об этом не знает, он только учреждает это бессмертие как проекцию собственного избранничества. Поэтому Эней Бродского должен любить патетический язык, язык уже состоявшейся римской славы и язык жертвенности. Так и поступает Дидона, по Дашевскому, своей жертвой внося вклад в становление этой славы.

Как и Кривулин, Дашевский увидел в стихотворении Бродского биографическую подоплеку, но на этот раз никак не связанную не только с Ахматовой, но и с Берлином: «...может быть, он хотел сказать Марине Басмановой — твои картины (Карфаген) тебя не переживут, в отличие от моих бессмертных стихов (Рим)» [Наринская 2016]. Иначе говоря, Бродский, да, ощущает себя римлянином и Энеем, но в свете уже состоявшейся римской славы, в том числе состоявшейся на английском языке. Тогда «пророчество», согласно Дашевскому, становится пустой жанровой формой, в которую можно поставить вместо слов Дидоны слова Катона, сказанные на правильной и при этом официальной латыни, вполне различающей вышестоящих и нижестоящих.

Как пишет Дашевский о слове «пророчество»: «...но, может быть, Бродский поставил именно это слово, чтобы показать, что слова Катона поставлены вместо пророчества Дидоны» [Там же]. Таким образом, мир бюрократического перераспределения обязанностей, как бы отвечает Дашевский Кривулину, и является нормальным миром Бродского, миром общей судьбы, а не частным гротеском сочувствия жертвам. Наоборот, жертва у Бродского должна догонять победителя, потому что победитель знает, как в своем новом языке распределить смерть и бессмертие, славу и бесславие, аллегорическое и буквальное, все инсигнии и регалии, определяющие социальные отношения.

Согласно Дашевскому, если для Вергилия Дидона — царица, всегда ведущая себя царственно по отношению к Энею и его спутникам, то для Бродского Дидона в присутствии Энея перестает быть царицей, становится просто женщиной и возвращает себе царственное достоинство, лишь когда восходит на костер — тогда все повинуются ее безумным приказам принести дрова и поджечь, и тем самым она возвращает себе достоинство суверена. Пока она не стала героиней энеевской латыни, тем самым догнав цивилизацию, она — анонимная «она», «по контрасту с Энеем мир о ней не знает», и «пока что ее подвиги и царственность никак не называются», «пока Эней не уехал, Дидона — не царица, а просто женщина... а ее мир — не основанный ею Карфаген, а комната, в которой она хочет удержать Энея» [Там же].

Итак, согласно Дашевскому, в фокусе внимания Бродского Эней-путешественник, создавший язык Рима как язык распределения роковых ролей, а не Эней-троянец или римлянин. И судьба Дидоны, и судьба Карфагена в пророчестве Катона — только частные проявления общей судьбы, назначенной миру. Можно назвать это эффектом языка, но Дашевский понимает всемир-

ный язык иначе, чем Бродский и Кривулин, — не как соответствие вечности, делающее вечным своего адепта и временными все видимые им вещи, а как уже начавшийся вихрь сбывающихся пророчеств, в том числе о том, что окажется вечным, а что — временным.

Дашевский несколько раз подчеркнул, что мы видим Энея «глазами Дидоны», которая сосредоточивается на одежде своего героя, напоминающей ей море. Дашевский считает Дидону единственным производителем метафор: «Эней держит в руке бокал, но не подносит ко рту и не пьет, поэтому линия между вином и пустой верхней частью (“горизонт”) неподвижна. Здесь продолжается превращение большого буквального мира Энея в малый метафорический мир Дидоны: для Дидоны горизонт — в бокале в руке Энея, как море — в его тунике» [Там же]. Даже сравнение губ Энея с раковиной в стихотворении Дашевский объявил принадлежащим Дидоне, которая ищет глазами знакомый предмет в своей комнате — это никак не следует из стихотворения, но передает противопоставление несовместимости всемирной миссии Энея и привязанности Дидоны ко всему родному и домашнему.

В желании Дашевского видеть тонущую раковину лица в доме Дидоны звучит отзвук эссе Кривулина, цитирующего Бродского в переводе Дашевского: «...из кожи и красного дерева раковина клубной библиотеки» (*leather and mahogany, sink the club library*) [Кривулин 1998: 212]. Для Кривулина это означало, что сам Бродский как бы признал себя книгой в библиотеке Берлина [Там же: 215], то есть стал жертвенным, как Дидона, оставшаяся только в памяти людской, перешел на сторону Дидоны. Но для Дашевского нет вообще памяти людской, есть конкретная память Вергилия, для которого Дидона устремлена в будущее Рима в силу самой логики истории. Только для Вергилия эта устремленность поддерживается распределением пророчеств, а для Бродского — собственной способностью Энея угадывать чужое отчаяние, отчаяние жертвы победительницы.

Главное, Дашевский понял «минуту / отчаяния» в стихотворении Бродского не как отчаяние Дидоны (из-за того, что Эней увидел попутный ветер и собрался отплывать), а как отчаяние Энея, который заметил слезы Дидоны! Подразумевается, что через окно он не мог видеть, попутный ли подул ветер, но отчаяние Дидоны было написано на ее лице. «Он скрывает это чувство [отчаяние] от Дидоны и притворяется равнодушным, чтобы не подавать ей ложных надежд — как и ведет себя в таких ситуациях джентльмен» [Наринская 2016]. Дидона-жертва своей жертвенностью напрогочила Энею всемирную славу, как и Ахматова — джентльмену Исае Берлину как защитнику демократии во всем мире.

Произведенная Дидоной метафора одежды-моря, согласно Дашевскому, представляла собой загадку, разгадка которой — в самом ответственном действии Энея, который смотрит в окно, видит (судя по всему) море и будущее Рима, всемирную империю. Но у Бродского не сказано, что в окне Эней видел именно море, если только мы не будем исходить из поэтики экфрасиса, вроде бы не применимой к этому стихотворению. Тем не менее Дашевский уверен, что «мир» и «море», появившись в роковой речи Дидоны, и образуют горизонт видения Энея — он осмысленно и ответственно ведет себя только тогда, когда, глядя в окно, видит именно это.

Предполагаемая оптика Энея подтверждается для Дашевского выражением «греческая туника» — с одной стороны, это означает: не местная, не узна-

ваемая для Дидоны местная одежда, а иностранная, «лейбловая», в чем сразу читается мироощущение Бродского и его поколения и одновременно рисовка Энея-Бродского: Бродский, рисуясь «в своем новом французском плаще», в «заграничной одежде», одновременно рисует Энея. И при этом Дашевский тут же замечает, что мы видим Энея «глазами Дидоны, но не проникаем в его мысли», иначе говоря, Эней, как подвластный судьбе, оказывается некоторой фигурой, которую произвела метафоризирующая способность Дидоны, а вовсе не носителем того общего языка, который мог бы заставить Дидону признать свое отставание от современности. Бродский тогда предстает не учеником Берлина, который, не став вполне Энеем, должен в чем-то посочувствовать Дидоне, а Энеем в той мере, в какой его видит так его Дидона, — а Ахматова ли это, Басманова, Дидона как персонаж Вергилия или как персонаж общей культурной памяти — зависит от конкретного произведения.

Библиография / References

- [Дашевский 2016] — *Дашевский Г.* [Разбор стихотворения И. Бродского «Дидона и Эней»] // [Фейсбук-постинг А. Наринской.] 2016. 25 февраля (<https://www.facebook.com/anna.narinskaya/posts/1227020737312047> (дата обращения: 01.10.2020)).
- (*Dashevsky G.* [Razbor stikhotvoreniya I. Brodskogo "Didona i Eney"] // [Facebook post by A. Narinskaya.] 2016. February 25. (<https://www.facebook.com/anna.narinskaya/posts/1227020737312047> (accessed: 01.10.2020)).)
- [Кривулин 1998] — *Кривулин В.* Охота на монтажа. СПб.: Блиц, 1998.
- (*Krivulin V.* Okhota na mamonta. Saint Petersburg, 1998.)
- [Кривулин 1999] — *Кривулин В.* Завещание в занавешанном зеркале // Русский журнал. 1999. 1 февраля (<http://old.russ.ru/journal/krug/99-02-01/krivul.htm> (дата обращения: 01.10.2020)).
- (*Krivulin V.* Zaveshchanie v zanaveshannom zerkale // Russkiy zhurnal. 1999. February 1 (<http://old.russ.ru/journal/krug/99-02-01/krivul.htm> (accessed: 01.10.2020)).)
- [Наринская 2020] — *Наринская А.* Дашевский и карантин // Colta.ru. 2020. 24 марта. (<https://www.colta.ru/articles/literature/23879-dashevskiy-i-karantin> (дата обращения: 01.10.2020)).
- (*Narinskaya A.* Dashevskiy i karantin // Colta.ru. 2020. March 24 (<https://www.colta.ru/articles/literature/23879-dashevskiy-i-karantin> (accessed: 01.10.2020)).)