

[Архів подій](#)[Оголошення](#)[Посилання](#)[Гостьова книга](#)[Меценати проекту](#)

1 користувач(ів) активно
(1 користувач(ів) переглядають Новини)
© 2007-2017 shakespeare.zp.ua

Категорія: **Критика**1133  12.01.2018

М.Г.СОКОЛЯНСКИЙ. О ШЕКСПИРОВСКИХ МОТИВАХ И РЕМИНИСЦЕНЦИЯХ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»

М.Г.СОКОЛЯНСКИЙ*г. Любек, ФРГ*

О ШЕКСПИРОВСКИХ МОТИВАХ И РЕМИНИСЦЕНЦИЯХ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»

Заинтересованное обращение к творчеству крупнейших писателей и поэтов западного мира было характерно для большинства талантливых мастеров русской литературы, начиная, по крайней мере, со второй половины XVIII века. Целью такого обращения могло быть не только прикосновение к неиссякаемому источнику вдохновения, но и поиск выразительных характеров или фабульных ситуаций для иного, более привычного контекста и самобытной интерпретации, творческое освоение известных (подчас вековых) тем, мотивов, наконец, целенаправленное использование цитат и реминисценций для передачи собственных чувств и размышлений. Следует признать, что поэзия т. н. *Серебряного века* в этом отношении не представляет собою исключения из общего правила.

Притом заметим, что для русских поэтов изучаемой эпохи наследие великого английского поэта и драматурга вовсе не являлось наиболее значимым и часто

используемым источником мотивов и реминисценций. В литературоведении уже отмечалось, что «русскому романтическому европеизму Серебряного века»¹ особенно близка была – по сюжетике, образности и в какой-то степени даже по эвфонии стиха – **романская** поэтическая и шире – художественная культура². Тем не менее живой интерес к произведениям Шекспира у целого ряда видных мастеров поэзии *fin de siècle* и начала XX века чётко проявился в их творчестве.

В правомерности постановки заявленной проблемы убеждает прежде всего довольно неожиданное обилие материала. К имени и творчеству Шекспира обращались – кто реже, кто чаще – многие мастера *Серебряного века*, какие бы временные рамки этому художественному явлению не устанавливать. В самом деле, для *Серебряного века* значительно труднее провести чёткие исторические границы, чем, допустим, для пресловутого «позорного десятилетия» (1907-1917). Примем во внимание концепцию М.Л.Гаспарова, чётче и обоснованнее других специалистов предложившего в своём известном труде «Поэтика «Серебряного века» пусть условные (да и как может быть иначе?), но вполне убедительные исторические рамки рассматриваемого явления: «... Поэтика «серебряного века», о которой идёт речь, – это прежде всего поэтика русского модернизма. Так принято называть три поэтических направления, объявивших о своём существовании между 1890 и 1917 гг.³: символизм, акмеизм, футуризм (если в символизме различать старшее поколение – Бальмонта и Брюсова – и младшее – Блока и Белого, – то таких направлений будет четыре...)»⁴.

Шекспировские темы и мотивы, цитаты и реминисценции можно обнаружить у литераторов, представляющих все четыре из выше названных направлений. Ни в коей мере не претендуя на полноту представляемого списка, назову хотя бы имена тех поэтов, чьи обращения к Шекспиру (в стихах, переводах или критических очерках и статьях) были наиболее частыми и художественно акцентированными: В.Брюсов, К.Бальмонт, Ф.Сологуб, М.Кузмин, Н.Минский, В.Шершеневич, Ф.Червинский, М.Волошин, В.Ходасевич, Н.Гумилёв, А.Ахматова, М.Цветаева и в наибольшей степени – А.Блок и Б.Пастернак. К ряду старших поэтов того же периода с полным правом можно добавить и имя великого князя Константина Константиновича Романова, подписывавшего свои сочинения псевдонимом «К.Р.»; он отдал много лет творческой работы переводам произведений британского драматурга на русский язык и оставил весьма любопытные переложения второй части исторической хроники «Генрих IV» (1894) и трагедии «Гамлет» (1899-1901)⁵.

При всём обилии отечественной шекспироведческой литературы, история обращения поэтов рубежа XIX-XX вв. к творчеству великого британца пока ещё даже просто не описана с необходимой и желаемой полнотой⁶. Даже в фундаментальном коллективном труде «Шекспир и русская культура», изданном в 1965 г. под редакцией академика М.П.Алексеева, представлена лишь избранная, мозаичная картина. Серьёзные шаги по собиранию своеобразной антологии шекспировских стихотворений русских поэтов рубежа XIX-XX вв. были предприняты покойным Ю.Д.Левиным⁷, но эта его работа осталась, к сожалению, незавершённой⁸. Отдельные интересные сведения разбросаны по различным книгам, посвящённым творчеству нескольких русских поэтов *Серебряного века*. Что же касается создания более полной и целостной истории их обращения к Шекспиру, то эта серьёзная и важная задача даже с чисто количественной стороны⁹ представляется посильной разве что тщательному коллективному труду литературоведов грядущих поколений.

За рамками предлагаемого сообщения намеренно оставлены проза и драматургия художников *Серебряного века*. Это ограничение обусловлено прежде всего стремлением

удержаться в рамках спокойного, трезвого отношения к художественной значительности и влиятельности прозы и драматургии мастеров всех четырёх направлений, выделенных М.Л.Гаспаровым.

Нельзя без сочувственного понимания отнестись к страстному заявлению безвременно ушедшей от нас Татьяны Бек о том, что «с максимальной силой литературный кругозор и универсализм выразились в потрясающей прозе Ф.Сологуба и А.Белого, без чьих романов «Мелкий бес» и «Петербург» невозможно представить себе путь не только отечественной, но и мировой прозы...»¹⁰. Оставляя вопрос о факторах и путях развития отечественной прозы на суд видных специалистов по русской литературе прошлого столетия, рискну лишь заметить, что путь «мировой прозы» XX века, включая Вирджинию Вульф и Марселя Пруста, Джеймса Джойса и Франца Кафку, Германа Броха, Томаса Манна, Уильяма Фолкнера, Германа Гессе, Элиаса Канетти, Альбера Камю, Камило Хосе Селу, Габриэля Гарсиа Маркеса и многих-многих других крупнейших мастеров, худо-бедно, но всё же **состоялся** и помимо творческих завоеваний названных выше русских прозаиков, оставшихся, к сожалению, подавляющему большинству выдающихся западных писателей совершенно неизвестными.

Что касается драматургии, то шекспировская традиция, прямо скажем, не была животворной ни для ранней футуристской (как, впрочем, и для относительно поздней), ни даже для символистской драмы, печальную сценическую историю которой не стоит лишний раз и обсуждать. Ближе многих других соприкасавшийся с театральным процессом и отлично чувствовавший и знавший творчество Шекспира, Александр Блок в 1907 г. (всего через три года после смерти А.П.Чехова) дал нелюбимую оценку современной русской драматургии, включая, разумеется, и символистскую: «...русские драматурги не владеют настоящей техникой драмы. В их произведениях почти всегда отсутствует цельность...»¹¹. Рискую навлечь на себя гнев просвещённой аудитории, осмелюсь предположить, что Блок мог бы с полным основанием включить в ряд произведений, подпадавших под его абсолютно справедливую критику, и созданные им самим примерно в ту же пору драматургические опыты.

Итак, намеренно оставив в стороне переводы (отдельная проблема!), художественную прозу и драматургию русских модернистов, обнаруживаем в их лирической поэзии шекспировские темы, мотивы, реминисценции. У символистов и акмеистов не столь уж частые обращения к шекспировскому источнику могут иметь различный характер и проявляться по-разному. Хотелось бы обратить внимание на несколько наиболее распространённых тенденций.

Шекспировский образ, цитата или реминисценция могут выполнять не более чем **декоративную** функцию. Типичный пример встречаем в стихотворении Михаила Кузмина «Северный ветер»:

«Персидская сирень! «Двенадцатая ночь».

Желтеет кожей водораздел желаний...»

Можно, конечно, попытаться обосновать, почему русский поэт-символист в данном контексте с суггестивной целью упомянул название именно этой комедии Шекспира («Двенадцатая ночь, или что угодно»), а не какой-нибудь другой, но, наверное, есть не меньше оснований говорить о достигнутых аллитеративных созвучиях при полной смысловой **случайности** сделанного выбора.

То же впечатление **случайного** упоминания о Шекспире оставляет и очень красивая строфа В.Ходасевича:

«Минувшее – мальчик, упавший с балкона...

Того, что настанет, не нужно касаться...

Быть может, и правда – жила Дездемона

Вот в этом палаццо?»¹²

Понятно, что поэт шёл (или плыл) по Венеции; иных, более глубоких ассоциаций, к сожалению, четверостишие не вызывает.

Небезынтересна история создания стихотворения Максимилиана Волошина «В янтарном забытии полуденных минут...». Русский поэт был приглашён британским составителем поэтического сборника к 300-летию со дня рождения Шекспира участвовать в этой книге¹³. Названное выше стихотворение было переведено на английский язык и опубликовано под названием „Portia“¹⁴. В самом стихотворении имя Шекспира фигурирует лишь в одной строфе:

«Сменяя тишину весёлым звоном пира,

Проходишь ты, смеясь, средь перьев и мечей,

Средь скорбно-умных лиц и блещущих речей

Шутов Веласкеса и дураков Шекспира.»

Вполне закономерным выглядит изменение, внесённое Волошиным в последующие публикации. Включив стихотворение в цикл «Облики», он снял абсолютно случайное и никак не связанное с поэтическим текстом заглавие «Порция», оставив этот текст без названия.

Другую группу примеров можно составить из поэтических строк, порождённых единичными, иногда хрестоматийными параллелями с шекспировским творчеством. Так, у Гумилёва в стихотворении «Театр» воспоминание о Гамлете вызвано, быть может, лишь частотностью типового воплощения персонажа на сцене:

«Гамлет? Он должен быть бледным.

Каин? Он должен быть грубым...»

В его же сонете «Когда вступила в спальню Дездемона» развёрнута своеобразная, более чем субъективная ассоциация с финальным актом трагедии «Отелло». Сходная природа у «макбетовского» стихотворения Ходасевича «Леди долго руки мыла...» или у вариаций на темы фрагмента первой сцены пятого акта трагедии «Гамлет» в стихотворении Цветаевой «Диалог Гамлета с совестью»

Фёдор Сологуб в сонете «Мудрец мучительный Шакеспеар...» купается в мире имён шекспировских персонажей, прибегая к манерной, стилизованной транслитерации (Шакеспеар, Леар, Шейлок¹⁵ с ударением на втором слоге) с одной лишь целью – представить читателю своё собственное душевное смятение. Сходный характер носят шекспировские ассоциации и в созданных на пороге 1920-х гг. передающих глубоко личностные, интимные переживания стихах Марины Цветаевой «Офелия – в защиту королевы» и «Офелия – Гамлету». В поэтическом диптихе Анны Ахматовой «Читая

«Гамлета» ассоциации с Шекспиром порождены также сугубо автобиографическими мотивами и, по крайней мере, во второй части могут показаться достаточно не обязательными; во всяком случае, на их месте нетрудно представить себе цитаты не из Шекспира, а из других авторов.

Более редкими являются примеры глубинного, идущего от мыслительно-творческого созвучия, приобщения к шекспировским текстам. Целый ряд примеров такого осмысленного обращения находим в поэзии Александра Блока. Известен рано проявившийся интерес поэта к Шекспиру¹⁶. Ещё юношей в Шахматове играл он в любительских спектаклях по пьесам британского драматурга. Позднее, будучи уже широко известным поэтом, исполнял обязанности председателя режиссёрского управления Большого Драматического театра в Петрограде, на сцене которого шли тогда шекспировские драмы. Известно, что в октябре 1918 года поэт выступал перед группой БДТ с докладом «Тайный смысл трагедии «Отелло».

Все эти, как и некоторые другие, факты были бы не столь значительны в контексте начатого разговора, если бы не внятные отзвуки Шекспира в поэтических произведениях самого Блока. В этой связи можно назвать целый ряд блоковских стихотворений: «Я шёл во тьме к заботам и веселью...», «Есть в дикой роще...», «Песня Офелии», «О, как безумно за окном», цикл «Пузыри земли» и, конечно же, знаменитое стихотворение «Я – Гамлет...»:

«Я – Гамлет. Холодеет кровь,

Когда плетёт коварство сети.

И в сердце – первая любовь

Жива – к единственной на свете.

Тебя, Офелию мою.

Увёл далёко жизни холод,

И гибну, принц, в родном краю –

Клинком отравленным заколот.»

Совершенно очевидно, что в этом восьмистишии, отмеченном строго лаконичным подбором средств поэтической выразительности, поэт намеренно, романтически сузил *вселенскую* трагедию шекспировского героя, придав ей характер глубоко личной, лирической драмы, но переключка с одной из многих граней гамлетовской трагедии здесь, безусловно, присутствует.

Блоковская традиция глубинного освоения шекспировского наследия получила замечательное продолжение в творчестве Бориса Пастернака как переводчика, поэта и критика. Ограничиваюсь лишь кратким упоминанием об этом потому, что жизненный и творческий путь Пастернака, начавшийся в рамках изучаемого периода, затем выходит довольно далеко за хронологические рамки *Серебряного века*, и потому ещё, что эта объёмная проблема уже получила некоторое освещение в специальной литературе о творчестве поэта.

При выяснении художественного значения обращений к Шекспиру русских лириков-модернистов едва ли не всякое широкое обобщение грозит обернуться тривиальностью и более того – стиранием важных граней между очень уж разными авторами и

произведениями. По-видимому, более плодотворным окажется тщательное исследование – в заданном аспекте – творчества **отдельных** поэтов, а то и **отдельных** поэтических текстов. В отношении некоторых мастеров поэзии *Серебряного века* такая задача уже ставилась и наверняка исследования подобного рода получат необходимое продолжение.

Между тем можно предположить, что не менее интересно и продуктивно было бы развернуть вектор раздумий на заданную тему едва ли не на 180 градусов и сделать попытку определить значение творческих обращений русских модернистов к шекспировской драматургии и поэзии для общего характера непростой рецепции творчества Шекспира отечественной культурой XX века.

Принято говорить и писать о том, как быстро и прочно установился культ Шекспира в русской словесности и насколько органичным было усвоение шекспировского наследия отечественной литературой и театром. Подобные утверждения особых сомнений не вызывают и сегодня, если выставить на обозрение только одну сторону медали и оставить без всякого внимания другую. Возникший ещё в эпоху романтизма в России культ Шекспира как поэта и драматурга способствовал, несомненно, обогащению русской поэтической и театральной культуры; достаточно оценить, настолько интенсивно шёл процесс переводов произведений великого британца на русский язык, как много театральных трупп активно обращались к его драмам, как «система отца нашего Шекспира» воздействовала на развитие русской драматургии и т. д. и т. п. При этом на протяжении всего XIX века культ этот трансформировался лишь частично на театральной сцене и в меньшей степени в литературных переводах, да и то – в зависимости от насущных потребностей драматического театра.

В.Г.Белинский со свойственным ему тонким пониманием драматургии и театрального искусства чутко уловил природу столкновения разных манер воплощения шекспировских образов на русской (московской и петербургской) сцене своего времени, противопоставив игру Мочалова исполнительской манере Каратыгина. Однако же таких полемических столкновений, таких эстетических сломов в интерпретации Шекспира русская культура XIX в. знала, а тем более заметила совсем немного. С течением времени ушла в прошлое пора господства «романтического европеизма» в отечественной культуре, а некоторые принципы восприятия и воссоздания произведений Шекспира в России оставались застывшими и неизменными.

Романтически инфантильные переростки Ромео и Джульетта, меланхолический принц Гамлет в чёрной блузе, с цепью на шее и книгой в руке, с хрестоматийной экзальтацией произносящий свой знаменитый монолог из третьего акта, громогласный атлет-декламатор Отелло с перемазанным (pardon! – загримированным) лицом и сверкающими глазными белками – все они ничтоже сумняшеся продолжали традиционно царить на русской сцене. Нужно было обладать чеховским чувством юмора, чтобы вдоволь поиронизировать, а то и открыто поиздеваться над аффектацией русских провинциальных актёров, игравших Шекспира уже не в пору Каратыгина, а в конце XIX века¹⁷.

В меньшей степени бросалась в глаза некоторая «приглаженность» ренессансного гения в большинстве русских переводов драм и сонетов Шекспира «на язык родных осин». Несмотря на разовые попытки предложить новые переводы и на отдельные критические суждения о переводах предшественников и современников, русский поэтический модернизм в принципе **принял** и узаконил для нового века этого «приглаженного» Шекспира. На ранней стадии развития символизма в России перед

его мэтрами стояли прежде всего иные, в чём-то явно бунтарские задачи по созданию нового языка русской поэзии; в состав тех задач ещё не входил пересмотр подхода к переводам Шекспира, тем более что собственно переводческие помыслы у многих модернистов относились к разряду маргинальных. Что же касается поздней стадии, то тогда, как убедительно писал О.Мандельштам, «мишурная мантия ложного символизма совершенно вылиняла»¹⁸, а с этой «вылинявшей мишурной мантией» совсем неплохо уживался романтически тривиализированный Шекспир.

Задержавшееся восприятие Шекспира как поэта *нежного и изысканного* не в меньшей мере коснулось и русских переводов сонетов великого британца в XX веке. Известный языковед и переводчик А.М.Финкель, проанализировав ряд русских переводов 66-го сонета показал, как, например, у того же Ф.Червинского «настойчиво и систематически» Шекспир подгонялся «под некий эстетический шаблон, под условный поэтический штамп третьесортной русской поэзии» конца XIX века¹⁹. Сыгравший в своё время бесспорно значительную роль, расхваленный и премированный перевод С.Я.Маршака в глазах специалистов давно уже обнаружил ту пресловутую «приглаженность», которая стала препятствием на пути русского читателя, не владеющего английским языком, к постижению истинного стиля, а подчас и глубинного смысла шекспировской лирики.

Точно заметили в своё время авторы аналитической работы о переводах Маршака Н.Автомова и М.Гаспаров: «...Спокойный, величественный, уравновешенный и мудрый поэт русских сонетов отличается от неистового, неистощимого, блистательного и страстного поэта английских сонетов... Сонеты Шекспира в переводах Маршака – это перевод не только с языка на язык, но и со стиля на стиль...»²⁰. Трудно не согласиться с авторами в том, что в основе маршаковских переводов лежала «поэтика русского романтизма пушкинской поры»²¹. К этому можно добавить, что лексика поэзии Серебряного века – поры формирования Маршака как литератора – отнюдь не противоречила такому подходу переводчика к Шекспиру и воспроизведению его текстов на русском языке. Закостеневшая традиция не нарушалась, а закреплялась.

Из крупнейших мастеров поэтического перевода Борис Пастернак, наверное, первым остро почувствовал, что «Шекспир объединил в себе далёкие стилистические крайности», сосуществования которых вовсе не стоит бояться и избегать в переводе. Большой поэт XX века, вызвав на себя с разных сторон критический огонь за вольный отход от буквализма в переводе шекспировских произведений²², стремился по мере возможности уйти от ставшего нормативным и неприкосновенным «нежного Шекспира» (gentle Shakespeare), обнажая в языке произведений британского классика важные «творческие сгущения»²³.

Об очевидной опасности для исполнителей и неадекватности «возвышенной шекспировской речи»²⁴ без экивоков писал также замечательный театральный и кино-режиссёр Григорий Козинцев, являвшийся в то же время и тонким знатоком-исследователем шекспировских произведений. «В Гамлете не должно быть романтичности...»²⁵, – убеждённо утверждал он в пору работы над фильмом «Гамлет». Такого рода суждений Козинцев оставил немало, и что более важно – такие установки сказались на поэтике его фильмов, снятых по трагедиям «Гамлет» и «Король Лир».

Словом, в глубоких замечаниях выдающихся практиков театра и кинематографа, мастеров художественного перевода и проницательных исследователей обоснованно критикуется бросавшаяся в глаза инерция романтического и неоромантического восприятия в переводах и сценическом воплощении произведений Шекспира в России. Прощание с таковой инерцией должно было благополучно состояться, по крайней мере,

полстолетия тому назад, но этого не произошло. Думается, что понимание творчества Шекспира и существенных задач его интерпретации на русском языке поэтами *Серебряного века*, при всём неоспоримом мастерстве и глубине художественного мышления наиболее талантливых из них, совершенно независимо от субъективных устремлений авторов сыграло определённую консервативную роль в сохранении и более того – упрочении указанной инерции.

1. См.: Е.Н.Морозова. XVII-XVIII вв. в русском романтическом европеизме Серебряного века // Мировая культура XVII-XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. Материалы Международного симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения». Сер. „Symposium“, вып. 26. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С. 172-174
2. Этому вопросу посвящена специальная монография: В.Е.Багно. Русская поэзия *Серебряного века* и романский мир. – СПб., 2005
3. Вторую границу *Серебряного века* иногда сдвигают на несколько лет. Так, можно согласиться с теми авторами, что условно принимают август 1921 г. за своеобразную финальную черту: 7 августа умер А.Блок, а 24 августа расстреляли Н.Гумилёва
4. М.Л. Гаспаров. Поэтика «Серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века»: антология. – М., 1993. – С. 4.
5. Правда, в своём стремлении к точности и эквилинеарности К.Р. переходил с шекспировского «ямбического пентаметра» на шестистопный ямб. Художественная целесообразность такого приёма сегодня может быть оспорена. Интересно, что подобное отступление от авторского метра и ритма не осталось единственным в истории воссоздания произведений Шекспира на других языках. Сравнительно недавно появился новый перевод «Гамлета» на сербский язык, автор которого Вуядин Миланович переложил шекспировскую трагедию александрийским стихом. См.: William Shakespeare. The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. With a parallel verse translation into Serbian by Vujadin Milanovich. – Beograd, 2002
6. В этом отношении польские коллеги, например, преуспели больше. См.: Marta Gibińska. Polish Poets Read Shakespeare: Refashioning of the Tradition. – Kraków, 1999.
7. Сообщения на эту тему были сделаны Ю.Д.Левиным на Шекспировской конференции в Москве в апреле 1989 г. и на Третьих Алексеевских Чтениях в Одессе в октябре 1989 г.
8. Можно упомянуть ещё брошюру, собранную Владимирскими литературоведами: Слово и образ Шекспира в поэзии XX века // Составители: И.Приходько, А.Рябова. – Владимир (ВГПУ), 2002. Предполагаю, что это лишь начало задуманного большого труда.
9. Даже ограничившись наследием поэтов-символистов, предстоит обозреть огромное поле материала, не удовлетворяясь лишь привычной обоймой ведущих поэтов направления. Стоявший у истоков Серебряного века Владимир Соловьёв ещё в 1894 г. заметил: «Порода существ, именующихся русскими символистами, имеет главным своим признаком чрезвычайную быстроту размножения...» (В.С.Соловьёв. Философия искусства и литературная критика. – М., 1991. – С. 509).
10. Татьяна Бек. Серебряный век // Первое сентября, 1997, № 21. – С. 6.
11. А.Блок о литературе. – М., 1980. - С. 99.

12. Арион, кн. 1. – М.- Киев, 1915. – С. 29.
13. Написанное в 1913 г., стихотворение было опубликовано впервые в кн.: A Book of Homage to Shakespeare. The Golden Book of Poetry. – London; Oxford, 1916
14. Порция – героиня комедии Шекспира «Венецианский купец»
15. Последовательнее было бы использовать точную транслитерацию – Шайлок (Shylock)
16. См. подробнее: М.А.Рыбникова. А.Блок – Гамлет. – М., 1923.
17. Примером может служить хотя бы ранний рассказ писателя «Барон». См. подробнее: Марк Соколянский. Шекспировские темы и мотивы в творчестве А.П.Чехова // *Славянские чтения*. III. – Даугавпилс – Резекне, 2003. – С. 117-127.
18. О.Мандельштам. Слово и культура. – М., 1987. – С. 252.
19. См.: А.Финкель. 66-й сонет в русских переводах // *Мастерство перевода*: 1966. – М., 1968. – С. 162-181.
20. Н.Автономова, М.Гаспаров. Сонеты Шекспира – переводы Маршака // *Вопросы литературы*, 1969, № 2. – С. 111.
21. Там же, с. 110.
22. См.: М.Г.Соколянский. Перечитывая Шекспира. – Одесса, 2000. – С. 102-109.
23. Борис Пастернак. Избранное в 2-х томах. Т. 2. – М., 1985. – С. 306, 322.
24. Г.М.Козинцев. Наш современник Вильям Шекспир. Изд. 2-е. – М., 1966. – С. 294.
25. Там же, с. 267.

Попередня новина

← Павленко О.Г. ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ
СТРАТЕГІЇ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

Наступна новина

Mark SOKOLYANSKY. SHAKESPEAREAN
THEMES AND MOTIFS IN ANTON
CHEKHOV's WORKS →