

Виталий Даренский

**СТРАТЕГИЯ РАДИКАЛЬНОГО «ОСТРАНЕНИЯ»
(ПОЧЕМУ ТОЛСТОЙ «НЕ ПОНЯЛ» ШЕКСПИРА?)**

*К 100-летию статьи Л. Толстого
«О Шекспире и о драме»*

Процессы, именуемые термином «понимание», при внимательном рассмотрении обнаруживают свой внутренне парадоксальный смысл. Действительно, «понимание» означает, что понимаемое (предмет), с одной стороны, становится частью сознания понимающего (субъекта), – на что указывает даже этимология самого термина («по-нять» значит буквально «вобрать в себя»); с другой стороны, подлинным пониманием считается только такое, которое воспринимает предмет таким, каким он есть сам по себе, без искажений его восприятия, привносимых субъектом (т. е. «объективно»). В строго логическом смысле названные аспекты смысла термина «понимание» являются взаимоисключающими – но любая попытка устранить один из них устранил и сам феномен понимания как такового! Исходя из этого парадокса, можно сказать, что главным, «вечным» вопросом философской герменевтики является вопрос о том, что же такое само понимание? Ее предельная, а потому никогда до конца не достижимая задача – понять само понимание. Сформулированный здесь парадокс самым непосредственным образом демонстрирует тот факт, что в проблеме понимания как такового особым образом «сворачивается» вся традиционная философская проблематика, вопрошающая о «конечных смыслах мироздания» (М. К. Мамардашвили), поскольку последние существуют постольку, поскольку могут быть поняты.

Всякий конкретный предмет понимания и каждая особая стратегия интерпретации в той или иной степени соотносимы с этой предельной задачей осмысления феномена понимания как такового. Но наиболее интересны в этом отношении своеобразные «экстремальные» ситуации, в которых упраздняются привычные способы понимания той или иной предметности, происходит радикальное «остранение» как этих привычных способов, так и самой предметности, словно увиденной впервые. «Остранение» может проникать до самых первичных уровней восприятия, о чем свидетельствует, в частности, опыт художественной литературы. Термин «остранение» был предложен В. Шкловским именно на литературном материале в 1917 г. в статье «Искусство как прием» для обозначения приема, формирующего новое видение предмета изображения в искусстве, вырывающего этот предмет из привычного контекста его узнавания и делающего обычное, привычное «странным». «Для того чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством, – писал В.

Шкловский. – Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен... Прием остранения у Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее как в первый раз виденную, а случай как в первый раз происшедший» [13, с. 13–15].

Искусство создает специальные изобразительно-выразительные приемы, культивирующие, специально усиливающие и утончающие остранение, однако этот модус восприятия мира и любой предметности в нем сам по себе не является исключительно художественным – он коренится в самой жизни и выражает особое экзистенциальное состояние человека. Например, в рассказе В. Набокова «Ужас» можно найти феноменологию того внутреннего состояния человека, которое соответствует «остраненному» взгляду на мир: «Когда я вышел на улицу, я внезапно увидел мир таким, каков он есть на самом деле... увидел дома, деревья, автомобили, людей, – душа моя внезапно отказалась воспринимать их как нечто привычное, человеческое. Моя связь с миром порвалась, я был сам по себе, и мир был сам по себе, – и в этом мире смысла не было... остался только бессмысленный облик... Я понял, как страшно человеческое лицо... Охваченный ужасом, я искал какой-нибудь точки опоры, исходной мысли, чтобы, начав с нее, построит снова простой, естественный, привычный мир, который мы знаем» [9, с. 267]. Для состояния, описанного Набоковым (естественно, оно не обязательно должно приобретать столь радикальное проявление, сохраняя свою сущность), термин «остранение» весьма подходит, приобретая при этом экзистенциально-феноменологический смысл. В этом смысле данный термин осмыслен в работах В. С. Библера в связи с концептуализацией особого модуса бытия культуры, которое этот автор обозначал метафорой «мир впервые».

В настоящей статье ставится задача рассмотреть «остранение» как особый герменевтический феномен, наименее исследованный среди различных способов понимающего восприятия действительности. Действительно, можно говорить об особой стратегии радикального «остранения» в интерпретации тех или иных культурных феноменов – в тех случаях, когда интерпретатором радикально проблематизируется их общепринятое, «привычное» содержание, вплоть до полного отрицания самого его наличия. Главный вопрос состоит в том, в каких случаях такая стратегия имеет культурно конструктивный, а в каких – исключительно деструктивный смысл?

Среди конкретных исторических примеров стратегий радикального «остранения» нами выбран пример интерпретации Л. Толстым творчества

Шекспира, содержащийся в его статье «О Шекспире и о драме» (1906). «Скандалность» этой интерпретации, отрицающей в творчестве Шекспира какую-либо художественную ценность, а также обвиняющей его в пропаганде безнравственности, общеизвестна, но до сих пор не осмыслена. Характерно, что большинство исследователей творчества Л. Толстого фактически уклоняются от серьезного обсуждения названной статьи, не говоря уже о специальном исследовании этого «скандального» феномена. Например, в 864-страничной книге В. Шкловского «Толстой» из серии ЖЗЛ о нем вообще не упомянуто. Правда, в статье «Несколько слов о новом у Шекспира» В. Шкловский все-таки дал свое объяснение: по его мнению, у Толстого «другая поэтика, и он меньше нас может оценить другую поэтику, потому что его собственная поэтика создана им самим» [14, с. 155]. Традиционное же мнение состоит в том, что Толстой в поздний период творчества находился во власти созданной им идеологии и поэтому не мог судить о творчестве Шекспира объективно. В таком объяснении есть доля истины, однако оно нисколько не снимает проблему, поскольку Толстой в своей интерпретации в первую очередь исходил из критериев художественности, которые не всегда однозначно связаны с какой-либо идеологией, и в принципе являются общепризнанными. В частности, Л. Толстой называет следующие критерии оценки художественного произведения: 1) важность его содержания для жизни; 2) внешняя красота, достигаемая художественной техникой; 3) искренность и глубина передаваемых чувств. Исходя из этих критериев, Толстой делает вывод о Шекспире: «несомненно то, что он не был художником и произведения его не суть художественные произведения» [12, с. 293]. Как видим, исток «скандальной» интерпретации отнюдь не в особенностях критериев, которые в целом тривиальны, а в особом способе прочтения. Тем самым, главный вопрос здесь в том, *как* читает Л. Толстой Шекспира, и *почему* он прочитал его именно так, а не иначе?

Рассматривая фабулу нескольких наиболее известных произведений Шекспира, Толстой везде приходит к одному и тому же выводу: 1) «Лица Шекспира постоянно делают и говорят то, что им не только не свойственно, но и ни для чего не нужно... У Шекспира все преувеличено: преувеличены поступки, преувеличены последствия их, преувеличены речи действующих лиц, и потому на каждом шагу нарушается возможность художественного впечатления» [12, с. 293]; 2) столь же противоестественен и даже уродлив, по его мнению, и сам язык Шекспира. Вместе с тем, Толстой находит особое мастерство «в умении Шекспира вести сцены, в которых выражается движение чувств» [12, с. 291], которым он и объясняет некоторую увлекательность его произведений, особенно при хорошей игре актеров. Главную же причину славы Шекспира Толстой усматривает в манипуляции массовым сознанием людей, которая, в свою очередь, стала

возможна вследствие утраты современным искусством и «образованным сословием», которое его воспринимает, высших религиозных целей и содержания жизни. Тем самым, интерпретация Толстого по-своему логична и последовательна, и ключ к разгадке ее «скандальности» следует искать в ответе на вопрос: почему, т. е. *вследствие каких глубинных презумпций мировосприятия* художественный мир Шекспира казался Л. Толстому противоестественным, а поэтому антихудожественным и безнравственным?

Тезис В. Шкловского о том, что в основе неприятия Л. Толстым творчества Шекспира лежит принципиальное отличие их поэтик, сам по себе бесспорен, однако требует конкретизации. На наш взгляд, эта конкретизация может состоять в следующем. Во-первых, если в основе поэтики Толстого лежало остранение всего естественного и привычного строя человеческой жизни с целью обнаружения ее скрытой, внутренней правды и неправды; то в основе поэтики Шекспира, как раз наоборот, лежало переживание иллюзорности всего, признаваемого людьми естественным, чрезвычайной странности и в этом смысле отнюдь не «естественности» той самой «внутренней правды» мира, которая Толстому представлялась простой и общепонятной (вследствие чего она затем вполне логично стала его квазирелигиозным учением). Во-вторых, в основе этих принципиально разных поэтик лежали прямо противоположные мировоззренческие модели: для Л. Толстого мир – это благолепный Космос, движимый силами вечной справедливости, неизбежно побеждающей всякую неправду; мир Шекспира – всегда «*is out of joint*», это игральное неукротимых и непредсказуемых сил человеческого «Я», которое может прерываться лишь их гибелью. Если о романах Л. Толстого Н. Бердяев отмечал свое впечатление, что они столь целостно и гармонично охватывают все бытие, будто «сама душа мира их написала»; то «гора трупов, которой кончается каждая трагедия Шекспира, есть ужасающий символ полной безысходности и гибели титанической эстетики Возрождения» (А. Ф. Лосев) [8, с. 604].

Таким образом, реакция Л. Толстого на художественный мир Шекспира вполне понятна в своих предпосылках: это принципиальное отличие их поэтик, основанное, в свою очередь, на противоположности их мировоззренческих доминант. Однако остается вопрос: оправдывается ли этим *ценностное* суждение Толстого о Шекспире? Ведь, например, Толстой мог бы ограничиться лишь тем, что сказать о своем неприятии Шекспира и назвать соответствующие аргументы – но лишь в качестве частной точки зрения, не претендующей на общепринятость? Но Толстой сознательно стремится поколебать именно общепринятое мнение о Шекспире – именно таков пафос и смысл всей его статьи. Возвращаясь к исходной, более общей постановке вопроса, исследуем, в каком отношении радикальное

остранение Шекспира Толстым может быть культурно конструктивным (в том числе, и для более глубокого понимания нами Шекспира и самого Толстого)?

Этот вопрос затрагивает уже уровень онтологии искусства: а именно, каковы границы вариативности принципов поэтики и приемов построения художественной формы, настолько ли они широки, что различные принципы могут уже «не видеть» друг друга и поэтому вполне искренне отказывать друг другу в художественности? Если это так, то критика Л. Толстого, при всей своей «скандальности» окажется глубоко конструктивной.

Принципиальное отличие поэтик и мировоззренческих доминант Шекспира и Толстого становилось предметом специального осмысления, в частности, у Вяч. Иванова, который предложил дихотомическую следующую типологию типов творчества: «Разоблачители изображают жизнь, отвлекая существенные для их целей признаки от случайных, и потому упрощают жизнь, – упрощают по существу, несмотря на все осложнение ее прагматизма. Они ясны для всех; в разоблачении торжествует именно ясность. Разоблачая «правду», скрытую под «маской», они часто оказываются моралистами или рационалистами. На их творчестве покоится все так называемое «классическое» в искусстве. Они верят в противоположность «маски» и «правды», и никогда не безумствуют: не принимают всей действительности за маску и всех масок за правду. Таков у греков творец «Эдипа-Царя»; у испанцев Сервантес; Лев Толстой – у нас.

Облачители родились из духа Дионисова. Они любят в маске символ – тело тайны и знают, что «правда» ее неуловима, как тень Элизия, если разрушат ее живой покров. Они чтут маску, как аполлонийскую завесу божественной пощады. Им нужна она, как тому, кто молил не будить уснувших бурь, потому что под ними шевелится хаос. Они не улегчают изображаемой жизни, – напротив, сгущают и уплотняют ее: она вся для них знаменательна. Они заводят в темный лес, как Достоевский, и часто не умеют вывести из него заблудившихся. Им нечего обнаруживать; маске они могут противопоставить только другую маску, другое превращение. Развязка в их произведениях или трагична, или вовсе отсутствует... Таков загадыватель загадок и тайновидец форм – Гете; таковы не знающие одной «правды» Эсхил и Шекспир» [5, с. 76–77].

Типология Вяч. Иванова, как и всякая другая, несет в себе элементы мифологизации и упрощения реальности, тем не менее, для исследуемой здесь проблемы она весьма плодотворна. В частности, становится понятно, как может «разоблачитель» (Толстой) оценивать «облачителя» (Шекспира) в том случае, если принципы поэтики последнего для первого полностью неприемлемы. Действительно, в этом случае и должен выноситься «приговор» об отсутствии художественной ценности, а также обвинение в «безнравственности». Почему же чаще всего «разоблачители» и

«облачители», тем не менее, понимают и ценят друг друга? Это происходит потому, что существует общий тезаурус «художественного языка» в каждом виде и жанре искусства, благодаря которому авторы с самыми различными творческими принципами, субъективно даже не испытывая взаимной симпатии, тем не менее не могут не видеть объективной значимости контroversивных художественных миров. Случай Л. Толстого в отношении к Шекспиру действительно имеет «экстремальный», предельный характер, спровоцированный различными факторами – и не только идеологическими, как обычно считается, но в первую очередь эстетическими.

Обобщая сказанное выше, суть этой эстетической контroversии можно сформулировать так. Если для Л. Толстого любое жизненное явление эстетически ценно и нравственно оправдано ровно настолько, насколько оно подчинено мировому ладу – неизменным законам воспроизводства Жизни и порядку Вселенной; то для Шекспира, как раз наоборот, всякое явление ценно своей самочинностью и самооценностью, способностью преодолевать любые привычные законы миропорядка. Такое мировидение и основанная на нем поэтика, очевидно, внутренне амбивалентна – и если акцентировать ту ее деструктивную сторону, о которой писал Лосев, то Л. Толстой оказывается полностью прав. Однако, с другой стороны, полностью правы и почитатели подлинного гения Шекспира. В основе этого почитания лежит главная особенность поэтики Шекспира, о которой в свое время писал С.-Т. Кольридж: «Шекспир обладал особым даром придавать особое достоинство и страстность любым объектам изображения. Они застают нас врасплох, выплескиваются в формах самой жизни, сильной и страстной» [6, с. 108]. И это происходит именно вследствие эстетической акцентуации самочинности и самооценности любых жизненных явлений. Соответственно, Толстым этот принцип неизбежно воспринимается как тотальная несуразность всего изображаемого, поскольку оно, действительно, не подчинено привычному порядку бытия, но преодолевает его в своей самочинности и самооценности. Эта самочинность, действительно, неизбежно заканчивается «горами трупов», и неизменные законы миропорядка восстановлены.

Основной принцип художественного мировидения и поэтики Шекспира объективно ставит его в центр особого «западного канона» художественного творчества, выражающего опыт бытия человека в секулярном, т. е. как внешне, так и внутренне обезбоженном мире. Сам автор концепции «западного канона», включающей в себя и названный тезис о Шекспире, Гарольд Блум прямо говорит: «Шекспир и есть мирской канон или даже мирская библия; его предтечи и наследники в равной мере только им одним определяются... потому что без Шекспира нет узнаваемых личностей в нас самих» [2, с. 80, 97]. Речь идет о том, что опыт секулярного

бытия после Нового времени стал универсальным общечеловеческим опытом, без преодоления которого уже невозможны и альтернативные типы культуры – и в этом смысле Шекспир отныне «каноничен» для всего человечества. Впрочем, более глубокое рассуждение на эту тему можно найти в «Основных проблемах театра» Ф. А. Степуна. «Трагедии Софокла и Кальдерона одинаково внедрены в объективную религиозность мифа, – отмечает Степун, – Софокл и Кальдерон одинаково хорошо в лицо знают абсолютное, хотя для Софокла абсолютное – рок, а для Кальдерона – Провидение. Совсем иное дело Шекспир. В основе его творчества не лежит никакого религиозно-живого мифа. Структурные формы его трагедии – вольноотпущенные рабы мертвого мифа и вольные граждане будущей автономной эстетики... В его творениях роль судьбы берут на себя характеры героев... В этой онтологической безысходности... последняя причина того, почему концепции его трагедий, как то отметил Вячеслав Иванов, так часто завершаются прорывом в безумие... Шекспир – родоначальник современной трагедии. Порванная в его творениях связь между трагическим чувством жизни и религиозной объективностью мифа не была восстановлена никем из его преемников» [11, с. 190–191].

Герои Шекспира как «вольные граждане автономной эстетики» несут в себе особую утонченность индивидуальных характеров, которые живут исключительно по своим внутренним законам. Отсюда та их особенность, о которой писал А. С. Пушкин: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей... обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры... Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов» [10, с. 180, 221]. Яркости и многогранности страстей героев Шекспира отдавал должное и Толстой, впрочем, не считая это особой художественной ценностью, но лишь своего рода «техническим» навыком. Зато ярких характеров, в отличие от страстей, Толстой у Шекспира вовсе не обнаружил, поскольку неестественные, по его мнению, действия героев у Шекспира как раз свидетельствуют об отсутствии у них характеров. Это объясняется, опять-таки, принципиальным различием представлений о том, что вообще является естественным, а что нет.

Рассмотренная контroversия принципов поэтики и мировоззренческих презумпций, вполне объясняющая «скандальность» отношения Л. Толстого к творчеству Шекспира, могла бы быть итогом нашего анализа. Однако трудно не задаться вопросом, где же все-таки, на какой глубине лежит скрытая общность художественных миров двух гениев, которой не может не быть в силу общности законов искусства как особого способа видения мира? Часто исследователи искали и находили,

например, «гамлетизм» во многих героях Л. Толстого (Андрее Болконском, Левине и др.); актер Михоэлс усматривал в судьбе самого Толстого – судьбу короля Лира (см.: [14, с. 156]). Все эти наблюдения ценны и справедливы, но есть общность и самого глубинного, «эзотерического» уровня. А именно, эта общность состоит в единой для Шекспира и Л. Толстого интенции на катарсическое преодоление всякого самочинного бытия, пытающегося разрушить законы мироздания: только у первого она выражена более наглядно в «горах трупов», а у второго – в более утонченных формах нравственной рефлексии и самоотречения. Важнейший аспект неприятия Толстым художественных методов Шекспира – стадийно-исторический: Шекспир жил в начале «титанизма Возрождения» и показал его неизбежный конец в формах его апофеоза; Л. Толстой жил в эпоху, когда этот апофеоз в форме всемирных войн и нравственного разложения становился осязателен во всем своем катастрофизме (отсюда Война и Мир как предельные мировоззренческие и художественные символы), – и поэтому шекспировская образность стала уже восприниматься не как предупреждение, а как скучная обыденность. Нужна была новая образность саморазоблачения порока и нравственного возрождения, гениально созданная Л. Толстым. Именно в этом контексте толстовское неприятие Шекспира понятно как нравственный акт.

Следует отметить, что острое неприятие Шекспира, честно и ярко выраженное Толстым, отнюдь не было чем-то новым: есть многие свидетельства достаточной распространенности такого отношения среди публики в Европе и России задолго до этого. Например, немецкий романтик Л. Тик писал в письме к В.-Г. Вакенродеру о чтении Шекспира с одним из их друзей: «Когда я прочел ему вслух «Сон в летнюю ночь» Шекспира, он сказал, что это *дурацкая сказка*. Я хотел ему объяснить «Бурю»... он часто делал мне такие ребяческие возражения, такие истинно дурацкие реплики, что я по-настоящему рассердился» [3, с. 208]. Ф. М. Достоевский также отмечал с долей иронии, что «ныне слова... «Я нарочно прочел всего Шекспира, и, признаюсь, ровно ничего не нашел в нем особенного» – слова эти ныне могут быть даже приняты не только за признак глубокого ума, но даже за что-то доблестное, почти за нравственный подвиг» [4, с. 292]. Тем самым, статья Толстого в первую очередь должна рассматриваться как проявление масштаба его творческой личности, способной смело выражать те культурные интенции, которые требуют для этого особой искренности и силы духа, поскольку здесь очень легко впасть в вульгаризацию (как в цитированных примерах).

Отдавая должное нравственной интенции Л. Толстого, нельзя не заметить, что нравственная прозорливость Шекспира, хотя и не явлена столь ярко, но более глубока в своем «метафизическом» аспекте. Об этом писал М. Бахтин, касаясь глубинно-мифологической сюжетности

«Гамлета»: «Это сдвинутый, смещенный «Царь Эдип»... месть за отца оказалась бы на самом деле просто устранением соперника: не ты должен был убить и наследовать, а я...»; «это – надъюрисдикционное преступление всякой самоутверждающейся жизни... преступление звена в цепи поколений, враждебно отделяющегося, отрывающегося от предшествующего и последующего, мальчишески попирающего и умерщвляющего прошлое... и старчески враждебного будущему... это – глубинная трагедия самой *индивидуальной* жизни, обреченной на рождение и смерть, рождающейся из чужой смерти и своею смертью оплодотворяющей чужую жизнь» [1, с. 242, 239]. Тем самым, можно утверждать, что «метафизика» сюжета «Гамлета» сохраняет преемственность и с архаическими нравственными интуициями античной трагедии, и с по-христиански заостренным переживанием мира как *лежащего во зле*.

Вместе с тем, нельзя не отметить, что «пророческие» интенции Шекспира в саморазоблачении титанизма имеют и сторону, весьма близкую поэтике Л. Толстого. В частности, в трагедии короля Лира есть два вполне толстовских компонента: вера в существование в мире неизменной, «космической» Правды и разоблачение-самоуничтожение тех, кто ее попирает; а также путь прозрения и самоотречения, который проходят Лир и Корделия: «Лир отказывается от первоначального намерения стать независимой личностью и становится тем особым человеком, каким он захотел и в итоге сумел стать: человеком, для которого «я» и «ты» глубоко связаны и неотделимы» [7, с. 188]. Наличие таких элементов в данной ситуации, по-видимому, свидетельствует об особом аспекте феномена «двойничества» (А. Ухтомский) в интерпретации, который состоит в том, что один автор «не замечает» у другого именно то, что наиболее близко ему самому – вероятнее всего, по причине бессознательной конкуренции или «страха влияния» (Г. Блум).

Однако главный вывод из рассмотренного феномена «скандальной» критики Л. Толстого касается, во-первых, самой сущности искусства, и, во-вторых, ценности метода радикального остранения в отношении к культурным явлениям. Искусство здесь обнаруживает свой глубочайший внутренний полиморфизм, вследствие которого невозможно «абсолютное», безошибочное видение художественных ценностей, и наглядно демонстрируются пределы «самочинного» мышления, берущего на себя ответственность выносить окончательные оценки. В свою очередь, стратегия радикального остранения оказывается специфически плодотворным методом понимания, максимально способствующим критической рефлексии предельных презумпций и стереотипов нашего восприятия того или иного явления, хотя бы и ценой утраты некоторых важных его смыслов. Однако без самой способности к остранению

невозможна и существенная трансформация и развитие самого понимающего субъекта, что, в конечном счете, и является главной целью любой интерпретации.

1. Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Бахтин М. М. Эпос и роман.– СПб.: Азбука, 2000.– С. 233–285.
2. Блум Г. Элегия о Каноне // Вопросы литературы.– Январь-февраль 1999.– С. 70–97.
3. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве.– М.: Искусство, 1977.– 236 с.
4. Достоевский Ф. М. Об искусстве.– М.: Искусство, 1973.– 632 с.
5. Иванов Вяч. Споры // Иванов Вяч. Родное и вселенское.– М.: Республика, 1994.– С. 73–95.
6. Кольридж С.-Т. *Biographia literaria* // Кольридж С.-Т. Избранные труды.– М.: Искусство, 1987.– С. 38–185.
7. Костелянец Б. «Король Лир» – свобода и зло: самоочищение и пресечение зла силой // Вопросы литературы.– Март-апрель 1999.– С. 187–223.
8. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения.– М.: Мысль, 1982.– 623 с.
9. Набоков В. Ужас // Набоков В. Другие берега.– М.: Книжная палата, 1989.– С. 264–268.
10. Пушкин А. С. Мысли о литературе и искусстве.– К.: Мистецтво, 1984.– 317 с.
11. Степун Ф. А. Основные проблемы театра // Степун Ф. А. Сочинения.– М.: РОССПЭН, 2000.– С. 150–200.
12. Толстой Л. Н. О Шекспире и о драме // Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22-х тт.– Т. 15.– М.: Худ. лит., 1983.– С. 258–314.
13. Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы.– М., 1983.– С. 9–25.
14. Шкловский В. Несколько слов о новом у Шекспира // Шкловский В. Тетива. О несходстве сходного.– М.: Сов. писатель, 1970.– С. 149–156.