

**ШЕФ-РЕДАКТОР – ДМИТРИЙ БУРАГО
ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР – ЮРИЙ ПАВЛЕНКО**

Редакционная коллегия:

**А. АРЖАКОВСКИ (Париж), Б. ГАСПАРОВ (Нью-Йорк),
А. ГРИШУНИН (Москва), П. ГРУШКО (Москва),
Д. ЗАТОНСКИЙ (Киев), С. КРЫМСКИЙ (Киев),
И. ЛАПИНСКИЙ (Киев), Т. МАЕВСКАЯ (Киев),
М. МИЛЛЗ (Лос-Анджелес, США), П. МИХЕД (Нежин),
Д. НАЛИВАЙКО (Киев), Ю. ПАВЛЕНКО (Киев),
Ю. ПАХОМОВ (Киев), Э. СОЛОВЕЙ (Киев),
Т. СУХОДУБ (Киев), М. ФЕДОСЮК (Москва),
М. ЧЕМБЕРЖИ (Киев), В. ЧИШКО (Киев),
Е. ШИРЯЕВ (Москва)**

Литературный редактор – Е. Бураго

Ответственный секретарь – Л. Кириенко

Художественное оформление обложки – А. Хорунжий

Макет и компьютерная верстка – В. Таргонская

Корректоры – В. Захарченко, Т. Захарова

«COLLEGIUM» – научный журнал

Издание зарегистрировано

Государственным комитетом информационной политики,

телевидения и радиовещания Украины

Свидетельство: Серия Ki № 535 от 22.08.2000

Адрес редакции:

01034, г. Киев-34, а/я 48

E-mail: parad@graffiti.kiev.ua

Издательский Дом Дмитрия Бураго

Издание осуществлено при содействии

Фонда развития культуры и искусства «ПАРАД ПЛАНЕТ»

Изготовлено в РПО «Граффити групп»

01034, г. Киев, ул. Рентгена, 18

Тел./факс: 238-6447, 238-6449

E-mail: graffiti@graffiti.kiev.ua

Заказ № 709. Сдано в набор 25.05.2002

Подписано в печать 21.06.2002

Формат: 70×100 1/16. Уч.-изд. л. 17,6. Усл. печат. л. 4,5. Тираж – 500 экз.

График опубликования

© Издательский Дом Дмитрия Бураго, 2002

© Программа публицистического журнала «COLLEGIUM», 2002

COLLEGIUM

МЕЖДУНАРОДНЫЙ
НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Основан в 1993 году
Институтом
международных отношений
Киевского национального
университета
имени Тараса Шевченко

INTERNATIONAL
SCIENCES JOYRNAL

Founded in 1993
by the Institute
for International
Relations
of Taras Shevchenko
Kiev National University.

12

КИЕВ

2002

KYIV

СОДЕРЖАНИЕ

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ В ЗЕРКАЛАХ КУЛЬТУР

<i>I. V. Вайнтруб. Нетерпение сердца, или еще раз о жажде торжества справедливости</i>	6
<i>T. D. Суходуб. Человек: прельщениe утопией (аргументация «против» по Ф. М. Достоевскому)</i>	14
<i>N. A. Колосова. Диалог культур в творчестве Достоевского</i>	25
<i>B. I. Храмова. Поливариантность художественного мышления Ф. М. Достоевского</i>	37
<i>E. F. Бондарева. Категория драматургичности и романы Ф. М. Достоевского</i>	58
<i>O. A. Корниенко. «Когда люди перестанут быть толпой...»: изображение феномена массового сознания в романах Ф. М. Достоевского</i>	64
<i>Ю. В. Павленко. Историософские аспекты интуиций Ф. М. Достоевского</i>	70
<i>P. Генри. Творчество Ф. М. Достоевского и Грэма Грина. Сходство и противоречия</i>	84
<i>V. V. Федоров. «Преступление и наказание» как роман-испытание</i>	93

CONTENTS

F. M. DOSTOYEVSKY IN THE MIRRORS OF CULTURES

<i>I. V. Vaintrub. The impatience of heart or once more about the thirst for the predominance of justice</i>	6
<i>T. D. Sukhodub. The person: the state of being attracted by Utopia (arguments «against» according to F. M. Dostoyevsky)</i>	14
<i>N. A. Kolosova. The dialogue of cultures in the creative heritage of Dostoyevsky</i>	25
<i>V. I. Kramova. Polyvariant phenomenon of F. M. Dostoyevsky's artistic thinking</i>	37
<i>Ye. Ye. Bondareva. Dramatic category and the novels by F. M. Dostoyevsky</i>	58
<i>O. A. Kornienko. «When people stop being a crowd...»: the presentation of the phenomenon of mass consciousness in the novels by F. M. Dostoyevsky</i>	64
<i>Yu. V. Pavlenko. Historiophilic aspects of F. M. Dostoyevsky's intuition</i>	70
<i>P. Henry. The creative heritage of F. M. Dostoyevsky and Graham Greene Similarities and contradictions</i>	84
<i>V. V. Fedorov. «Crime and punishment» as a novel-assay</i>	93

шего времени. Эта логика предполагает соответствующий эпохальный стиль мышления, в основе которого – совокупность известных категориальных структур. В их числе – категориальная структура, объединяющая категории необходимости, случайности, возможности, действительности и задающая вероятностный, поливариантный характер эстетического освоения мира.

С одной стороны, вероятностный подход в творчестве Достоевского определяется оригинальной художественной («неевклидовской») концепцией пространства – времени писателя. Согласно ей, психологическое время как время исполнения собственного «Я», человеческого осуществления жизни стянуто в «точки-события», «о которых грезит сердце», в которых разрешается кризисная ситуация, обличающаяся метаморфозой, преодолением запретной черты, обновлением либо гибелью. Разрушение евклидова пространственно-временного порядка, в котором традиционно протекала классическая эволюция душевного мира героев, исключает причинно-следственное объяснение духовно-практического начала и поступков действующих лиц.

С другой стороны, отказ Достоевского от классической причинности обусловлен как принципиальной неопределимостью героя и неисчерпаемостью потенциала его волеизъявления и самовыражения, так и расщепленностью его сознания, в котором звучат различные голоса, противостоящие друг другу в безысходном внутреннем диалоге.

Однако непредопределенность развития сюжета относительна. За узором случайных происшествий художественно воссозданной действительности скрыта весьма прочная канва повествования – необходимая тенденция человеческой самореализации, определяющая самоту в границах вариабельного спектра потенциально возможного. Центральный стержень романов Достоевского – космические коллизии морального, философского, психологического плана, решение которых, в конечном счете, обусловлено мировоззренческой идеей либо чувством, обретшими характер страсти.

Е. Е. Бондарева

КАТЕГОРИЯ ДРАМАТУРГИЧНОСТИ И РОМАНЫ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Всякий, кто понимает разницу между хорошей и дурной трагедией, понимает и в эпосе, ибо то, что есть в эпическом произведении, есть и в трагедии.

Аристотель

В классической культурной традиции жанровое взаимодействие романа и драмы было весьма продуктивным. Органическое единение этической прозы и драмы рассматривается литературоведами как одна из специфических черт русской словесности. Во взаимодействии этих жанров И. Л. Вишневская [см.: 6] выделяет две основных тенденций:

1) устремлённость русской классической драмы к роману (масштабность социальных обобщений; эпический охват различных слоёв общества; глубинное и спокойное бытописательство, за которым всегда стоит острая гражданская мысль; философские искания; погружение в микроанализ человеческой души и т. д.);

2) устремлённость русского классического романа к драме (острые конфликтные ситуации; взрывчатая сила мгновенного обличения зла; открытые столкновения и обнажённые противоречия; стремительные диалоги и исповедальные монологи; афористичность и, наконец, катарсис).

Взаимопроникновение романа и драмы на жанровом уровне привело к «романизации» драмы (в русской традиции – у А. Островского, А. Чехова, в европейской – у Ибсена, Гауптмана, Метерлинка) и «драматизации» романа (у И. Тургенева, Л. Толстого, а в наибольшей степени – у Ф. Достоевского).

Дефиниции «трагедия» и «драма» применительно к творчеству Ф. М. Достоевского находим уже в 40-е годы XIX столетия у В. Белинского и А. Григорьева. Русским литературно-критическим сознанием XX века эта проблема зафиксирована как одна из методологически значимых не только для понимания самого Достоевского, но и для осмыслиения закономерностей русского литературно-театрального развития в целом. У истоков постижения этой проблемы в начале XX столетия стоят Вяч. Иванов («Достоевский и роман-трагедия», 1911 [1]) и М. Волошин («Братья Карамазовы» в постановке Московского Художественного театра», 1910 [7]; «Русская трагедия возникает из Достоевского», 1913 [9]). Эти работы послужили базисом дальнейших научных поисков в заданном направлении (Вас. Сахновский «Достоевский и театр», 1922 [23]; Л. Гроссман «Путь Достоевского», 1924 [14]; «Поэтика Достоевского», 1925 [13]; «Достоевский и театрализация романа», 1927 [12]; Б. Грифцов «Теория романа», 1927 [11]; А. Луначарский «О «многоголосности» Достоевского», 1929 [20]; М. Бахтин «Проблемы творчества Достоевского», 1929 [2], в более поздней редакции – «Проблемы поэтики Достоевского», 1963–1979 [1]; Г. Фридлендер «Романы Достоевского», 1964 [25]; В. Диепров «Драма в романе», 1978 [16]; «Идеи, страсти, поступки: Из художественного опыта Достоевского», 1978 [15]; Е. Иванченкова «Синтаксис художественной прозы Достоевского», 1979 [18]; Б. Любимов «Эпос Достоевского и проблемы его сценичности», 1983 [21] и мн. др.). Особое место в приведенном выше списке занимают фундаментальная работа М. М. Бахтина [1] и его статья о Достоевском [4].

В драматургическом искусстве отчётливо проявляется наличие измерений иного мира, противопоставленного миру реальному либо соотнесённого с ним так или иначе. Естественно, что и романные, и лирические конструкции, в которых, например, показан поток сознания автора или персонажа, тоже допускают существование иных измерений, но они не погружают читателя в эти измерения, как это делает драма, а проводят его мимо них, как зрителя или экскурсанта. Особняком в этом отношении в истории прозы стоит Достоевский. В своей романistique он осваивает именно драматургические принципы ведения романной интриги, что не ускользнуло от внимания М. Волошина и М. Бахтина.

Литературного критика и искусствоведа М. А. Волошина и литературоведа-теоретика М. М. Бахтина объединяет глобальность культуроносительских интересов. Их исследовательские концепции отличает всеобъемлющий философско-культурологический подход к рассматриваемым узколитературным явлениям, введение этих явлений в широчайший научный контекст. Волошиным и Бахтиным многие вопросы освещаются на стыке эстетики, поэтики и литературной критики. Интересно и то, что обоих учёных – при том, что их титанические фигуры выделялись на фоне исследователей-современников, – отечественное литературоведение признало *post factum*, спустя десятилетия: к Бахтину признание пришло со второй половины 70-х годов XIX века, а к Волошину – с переизданием «Ликов творчества» (1988 г.).

Наследие Волошина и Бахтина даёт основания говорить о поразительной общности отдельных их научных интересов. Среди них один из самых стойких – инте-

рес к французской культуре. Максимилиан Волошин воспринимается его современниками как мост «между демократической Францией... и – нашей левой общественностью» (А. Белый). Он «так и жил, с головой, обёрнутой на Париж» (М. Цветаева) [см.: 19; 537], и 132 (!) статьи посвятил французской культуре. Роль этой же культуры в доренессансном, ренессансном и современном мире исследует Михаил Бахтин в своей фундаментальной работе о Рабле [3]. Как Волошина, так и Бахтина волнуют проблемы литературной критики и литературного воздействия (Волошин – «Демонизм машин» [8], Бахтин – «Искусство и ответственность» [4]), эстетические аспекты культуры начала XX века (Волошин – «Эрос» Вяч. Иванова» [8], Бахтин – «Из лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов» [4]).

Думается, что проблема соприкосновения литературно-критических миров М. А. Волошина и М. М. Бахтина может стать предметом развернутого, обстоятельного исследования. Чтобы аргументировать это предположение, попробуем концептивно развернуть лишь один аспект заявленной проблемы – «вживание» Бахтина и Волошина в романный мир Ф. М. Достоевского, воспринимаемый сквозь призму трагедии.

В одной из работ Максимилиан Волошин ссылается на слова Белинского молодому Достоевскому: «Да понимаете ли вы сами, *что* вы написали?» [8; 112] – как на классическую формулу, свидетельствующую, что творческий акт понимания в первую очередь принадлежит не автору, но читателю, не реципиенту, но рециципиенту. Именно *о таком акте понимания* Волошиным и Бахтиным романной структуры Достоевского мы ведём речь. Примечательно, что во взглядах на этот аспект – тогда ещё малоразработанный, находящийся в теоретическом зародыше, – оба учёных (очевидно, независимо друг от друга) обнаруживают много созвучного, общего. Мы выделили несколько типологически мотивированных критериев, чтобы это проиллюстрировать.

1. Сама проблема неоспоримого наличия «драматического» (Бахтин) – «трагического» (Волошин) в романах Ф. М. Достоевского.

Исследователь В. Днепров полемизировал с М. Бахтиным о наличии-отсутствии у Достоевского драматической фабулы [см. 16; 323–350]. Отрицая существование последней в рассматриваемых произведениях, Бахтин искал драматическое у Достоевского за пределами собственно фабулы, отмечал у романиста «глубокую тягу к драматической форме», организацию смыслового материала в виде драматического экстенсивного (синхронного) сопоставления, пространственную ориентацию художественного мира (Достоевский) в противовес временной (Гёте) [1; 33]. «Даже внутренние противоречия и внутренние этапы развития одного человека он [Достоевский] драматизирует в пространстве, заставляя героя беседовать со своим двойником, с чёртом, со своим alter ego, со своей карикатурой» [1; 34]. Согласимся, что Бахтин обнаруживает у Достоевского не собственно драматическую фабулу, а многомерные проявления драматического как эстетической категории:

- а) стремление «из каждого противоречия внутри одного человека» сделать «двух людей, чтобы драматизировать это противоречие» [1; 33];
- б) внешнее «пристрастие Достоевского к массовым сценам», умение «сосредоточить в одном мире возможно большее количественное многообразие» [1; 33];
- в) следование в романе драматическому принципу единства времени: «Динамика и быстрота здесь... не тождество времени, а преодоление его, ибо быстрота – единственный способ преодолеть время во времени» [1; 34].

Сравним у М. Волошина:

- а) «нервность диалога» [9; 364];
- б) «грозовая сгущенность», «сосредоточенная сила» [9; 364];
- в) «физически ощущаемый полёт времени», «нарастание событий вокруг одного дня, одного часа» – и в итоге – «в Достоевском русская трагедия уже включена целиком, и нужен только удар творческой молнии, чтобы она родилась для театра». Рядом с Ф. Достоевским другим обетованием трагедии Волошин видит Льва Толстого: «Не столько, быть может, своими произведениями, сколько своею собственной судьбой, своюю коллизией между искусством и моральным подвигом, своим отношением к тайне зла Толстой является символическим прообразом грядущей русской трагедии» [9; 364].

2. Миф как первооснова трагедии.

Утверждая, что трагедия возникает на почве эпически разработанной мифологии («трагедия, как высшая форма искусства, не строит, а венчает. Она возникает на почве эпически разработанного мифа» [9; 363]), Максимилиан Волошин приходит к восприятию Достоевского и Толстого как творцов русского трагического мифа, обращая наше внимание на то, что ни один, ни другой романисты не творили театра, а создавали тот трагический миф, который станет базой для создания трагедии: «Судьба Карамазовых будет нашей историей Атридов, троянский цикл мы найдём в «Войне и мире», Федру – в «Анне Карениной», Орестею – в «Преступлении и наказании» и подобие Фиванских легенд – в «Бесах» и т. д. [8; 702].

Точка зрения на «Легенду о великом инквизиторе» как на отечественный миф характерна и для М. Бахтина. Кроме того, им отмечены «мировой, можно сказать, вселенский характер конфликта у Достоевского. «Конфликт последних проблем». Безграничность контактов со всем и вся в мире» [4; 326]. Миф, по мнению Бахтина, у Достоевского становится компонентом поэтики, что подтверждают попытки учёного раскрыть хронотопическое значение отдельных символически детерминированных слов (порог, дверь, лестница и т. д.) как сугубо мифопoэтический их смысл.

3. Взаимное тяготение жанров: *роман ↔ драма*.

М. Волошиным отмечены и одна грань этого процесса – «романизация» драмы, «стремление театра превратиться в повесть, в картину, в пейзаж» (речь о русском бытовом театре, о драматургии Тургенева и Чехова) [8; 701], и другая – «драматизация» романа: «где же театру было искать русской трагедии, того трагического пафоса, которым трепещет вся русская жизнь?» – «Не в театре, а в романе: в Достоевском, в Толстом, в Сологубе» [8; 701]. Бахтин же акцентирует в основном на метаморфозах драматургического характера внутри самого романа: «Распад эпической целостности образа человека. Субъективность, несовпадение с самим собою. Раздвоение» [4; 343].

4. Трагедия и катастрофа.

Термины «трагедия» и «катастрофа» в трактовках Бахтина и Волошина синонимичны. «Славянская душа, – читаем у Волошина, – *трагична* в своей сущности. Сравните её с душою других европейских рас: она отличается от них и глубиною своих эмоций, и напряжённостью совести, и остротой трагических противоречий. Она *катастрофична*» [9; 363]. Проблему трагедии как катастрофы Волошин разрешает на примере «Братьев Карамазовых»: «Вернёмся к элементам трагедии, заключённым в «Братьях Карамазовых». Здесь намечена драматическая трилогия, определяемая судьбою Дмитрия, Ивана и Алёши... Схема этой трагической трилогии

такова: во главе угла стоит сам отец лжи – Фёдор Павлович Карамазов. Он играет роль превней Ананке, потому что трагизм жизни всех трёх братьев в том, что они *Карамазовы*, а коллизия в том, что то зло, которое они должны были преодолеть и истребить в самих себе, является их отцом. На всех путях, уводящих их от карамазовской плоти к духу, стоит отцеубийство» [7; 367]. Акцент, сделанный Волошиным, как бы возвращает нас в поле традиционного мифологического сюжета отцеубийства (вспомним древнегреческие сюжеты об Уране, Кроносе, Зевсе, Эдипе) как чисто ритуального действия, имеющего во все не профаний, а глубоко сакральный смысл. Сравним у Бахтина: «Проблема *катастрофы*. Катастрофа не есть завершение, это кульминация в столкновении и борьбе двух точек зрения (равноправных сознаний с их мирами). Катастрофа... раскрывает их неразрешимость в земных условиях... Катастрофа противоположна триумфу. По существу, она лишена и элементов катарсиса» [4; 342].

Здесь уместно апеллировать к работе сербского теоретика драмы Ж. Видовича «Трагедия и Литургия», в которой настоящая трагедия рассматривается как процесс искупления человеческой вины. Анализируя древнегреческие трагедии, базирующиеся на мифологической сюжетике, Ж. Видович предлагает своё определение жанра: «Трагедия есть... общеноарное торжество [прославление] или, что то же самое, преображение страдания в прославление и праздник. Без такого преображения страдание было бы именно злом, в то время как трагедия есть преображение, которым достигается победа над злом (через жертву), и прославление этой победы!» [5; 210]. Причём прославляется именно жертва, которая страдала, прославляется за то, «что своим страданием победила зло и страдала вместо нас, взяла на себя нашу вину, заплатила за наши Грехи» [5; 202]. Принципиально, что в драматургической теории Видовича трагическая пьеса не является трагедией в жанровом смысле, а только частью трагедии, соотнесенной с определённым звеном ритуального цикла. Жанру трагедии отвечает лишь мистериальная в сущности своей трагическая трилогия (драматическая тетralогия: трагическая трилогия + эпилог). Цельность кругового пути трагического акта в пьесах часто нарушается фрагментарно поданным страданием. Фатальной неразрешимостью этого страдания нивелируются и сам факт страдания, и статус духовной силы и волевой активности страдающей личности. То, что мы с жанровой точки зрения привыкли называть трагедией, то есть отдельно взятое драматическое произведение, в основу которого положено страдание, Ж. Видович определяет как «драму страсти», разграничивая понятия «страсти» и «трагичности». Только философская целостность трагедии способна воссоздать её обрядовую, литургическую сущность очищающего и возышающего священодейства. Подобные утверждения Ж. Видовича созвучны трактовке трагедии у Й. Хейзинги: «Трагедия в её первоистоках точно так же была не сознательным литературным воплощением того или иного варианта человеческой судьбы, но священной игрой; не сценической литературой, но богослужением, разыгрывающимся на сцене» [26; 91]. Теория Видовича расставляет новые акценты и в изучении драматургических особенностей романистики Ф. Достоевского, ибо романы Достоевского сербский исследователь рассматривает как трагическую трилогию, как замкнутый, т. е. полный трилогийный цикл: «...весьма важно, что роман Достоевского «Братья Карамазовы» возрождает трагедийное сознание и трилогийный характер трагедии; и завершается Эпилогом» [5; 203]. Это уже вообщем качественно новый уровень филологического абстрагирования, на котором «драматургичность» прозы Ф. Достоевского предложено осмыслить не с позиций её театральности, не в категориях поэтики и стилистики, а в фундаментальных структурных измерениях драмы как священодейства. Отрадно сознавать, что у истоков подобного подхода стоят работы о Достоевском, принадлежащие М. Волошину и М. Бахтину.

5. Диалогичность и полифоничность творчества Ф. Достоевского.

Оба термина применительно к романистике Достоевского принадлежат М. Бахтину и мотивированы им как реальность жизни, лишь объективированная (впервые в истории мировой литературы) писателем. Диалогичность трактуется Бахтиным весьма широко: «Жизнь по природе своей диалогична... Человек как целостный голос вступает в диалог. Он участвует в нём не только своими мыслями, но и своей судьбой, всей своей индивидуальностью» [4; 337]. М. Бахтин говорит о принципиальной «незавершности диалога», в том числе и у Достоевского, Волошин же – о выявлении его персонажами в диалоге «сущности своей души до конца». Там, где Бахтин ведёт речь о *полифонии*, Волошин замечает о мире романистики Достоевского: «вся ночная душа России вонит через его уста множеством голосов», резко индивидуальных, явственно прочерченных: «Ничего не видно: ни лиц, ни фигур, ни обстановки, ни пейзажа – одни голоса, спорящие, торопливые, несходные, резко индивидуальные, каждый со своим тембром, каждый выявляющий сущность своей души до конца» [9; 363].

6. Наконец, прочтение Достоевского сквозь призму собственных теоретических воззрений – характерная черта работ обоих авторов. М. М. Бахтин исследует образный мир Достоевского через концепцию *карнавализации* («Карнавальное выведение человека из обычной, нормальной колеи жизни, из «своей среды»; потеря им своего иерархического места» [4; 336]), М. А. Волошин же исходит из своего восприятия *театра как сновидения* [10]. В самом деле, о мире Достоевского он судит как о «ночной душе России». Сопоставив на текстуальном уровне позиции М. Бахтина и М. Волошина, можно говорить о близости карнавала и сна как форм метасознания.

Возможно, именно благодаря разработанному Ф. М. Достоевским принципу романной обработки драматической интриги драматичность и сценичность его романов являются особенно плодотворной полемической нишей литературоведения и теории театра. «Хрестоматийный пример, – пишет В. Скуратовский, – предельно драматизованная романистика Достоевского, его более печальные, чем все «печальные детективы», художественные протоколы человеческого ада, где одна стихия существует за счёт смерти другой. Французский писатель Андре Мальро, который знал всего Достоевского наизусть, как-то заметил, что тот «заставил спорить полушария своего мозга» [24; 23].

Данными размышлениями проблема, безусловно, не исчерпывается. Думается, что найденный ракурс сопоставления теоретических и литературно-критических воззрений Максимилиана Волошина и Михаила Бахтина может быть весьма плодотворным руслом дальнейших литературоведческих поисков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.
2. Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского – М., 1929.
3. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1989.
4. Бахтин М. Эстетика словесного творчества : Из истории эстетики и теории искусств. – М., 1979.
5. Видович Ж. Трагедия и Литургия // Современная драматургия. – 1998. – № 2.
6. Вышневская И. Драматургия верна времени. – М., 1983.
7. Волошин М. «Братья Карамазовы» в постановке Московского Художественного театра // Лики творчества. – Л., 1989.
8. Волошин М. Лики творчества. – Л., 1989.
9. Волошин М. Русская трагедия возникает из Достоевского // Лики творчества. – Л., 1989.
10. Волошин М. Театр и сновидение // Лики творчества. – Л., 1989.
11. Грифцов Б. Теория романа. – М., 1927.