

Типологические особенности поэтики отечественной интеллектуальной драмы начала XX века

Typological features of the poetics of Russian intellectual drama of the early 20th century

Кириллова А.С.

Канд. филол. наук, ведущий специалист отдела образовательных программ учебно-методического управления, ФГБОУ ВО «Рязанский государственный медицинский университет имени академика И.П. Павлова» Министерства здравоохранения Российской Федерации, г. Рязань

e-mail: evdokimova-anna@list.ru

Kirillova A.S.

Candidate of Philological Sciences, Leading Specialist of the Educational Programs Department of the Educational and Methodological Department, Ryazan State Medical University named after Academician I.P. Pavlov of the Ministry of Health of the Russian Federation, Ryazan

e-mail: evdokimova-anna@list.ru

Аннотация

В данной статье анализируется драма Л.Н. Андреева «Мысль» с точки зрения её жанровой принадлежности к отечественной интеллектуальной драме начала XX в. Автор выделяет типологические черты поэтики произведения, которые демонстрируют интеллектуальную направленность художественного текста: философская концепция драматурга, его уникальная эстетическая система, особый тип конфликта и новый тип главного героя, интертекстуальный фон пьесы и др. Тем самым в исследовании доказывается, что Л. Андреев осознанно выбрал данную жанровую стратегию с целью создать репертуар для сформулированного им в теории «театра панпсихизма», реализовать который в его планах мог бы Московский художественный театр. Однако анализ драмы «Мысль» и история её постановки в начале XX в. доказывают, что на тот период развития сценического искусства в театре ещё не было разработано адекватных средств адаптации подобного литературного материала для сцены, чтобы реализовать авторскую идею в том объеме, в котором предполагали Л. Андреев и постановщик спектакля Вл.И. Немирович-Данченко. «Мысль» опережала своё время, поэтому не была оценена по достоинству современной ей театральной общественностью.

Ключевые слова: интеллектуальная драма, интеллектуализация художественного текста, Л.Н. Андреев, драма «Мысль», Вл.И. Немирович-Данченко, Московский художественный театр.

Abstract

This article analyzes L. Andreev's drama "The Thought" from the perspective of its genre affiliation with Russian intellectual drama of the early 20th century. The author highlights typological features of the work's poetics that demonstrate the intellectual focus of the artistic text: the playwright's philosophical concept, his unique aesthetic system, a special type of conflict and a new type of protagonist, the play's intertextual background, etc. Thus, the study proves that L. Andreev consciously chose this genre strategy in order to create a repertoire for the "theatre of panpsychism" he formulated in his theory, which he planned to implement at the Moscow Art Theatre. However, an analysis of the drama "The Thought" and the history of its production in the early 20th century demonstrate that at that period in the development of the performing arts, adequate means of adapting such literary material for the stage had not yet been developed to realize the author's idea to the extent

envisioned by L. Andreev and the play's director, Vl.I. Nemirovich-Danchenko. "Mysl" was ahead of its time and therefore was not appreciated by the contemporary theatre community.

Keywords: intellectual drama, intellectualization of the artistic text, Leonid Andreyev, drama "The Thought", Vl. Nemirovich-Danchenko, Moscow Art Theatre.

Активное утверждение модернистского дискурса в зарубежной и отечественной драматургии на рубеже XIX–XX вв. спровоцировало поиски новых литературных форм. В этот период театр обрёл различные виды и способы нового художественного осмысления и выражения. Своими идейно-тематическими программами и особой эстетической концепциями обладали театр символистский, натуралистический, авангардный, эпический, абсурдистский и др. Отдельное место в этом ряду занимал интеллектуальный театр, литературной основой которого стала интеллектуальная драма.

Понятие «интеллектуальная драма» сформировалось в рамках зарубежной театральной практики в конце XIX в.: «Интеллектуальность – реально существующий художественный и жанрообразующий принцип поэтики текста, позволяющий определить интерпретационный горизонт понимания литературного произведения» [8, с. 114]. С произведений Г. Ибсена начинается тенденция к целенаправленной интеллектуализации драматургического текста. Норвежского драматурга, который сам категорически отрицал свою принадлежность к какому-либо эстетическому направлению, считают основателем интеллектуально-аналитического типа пьесы [12, с. 160]. Причиной тому стала в его произведениях заметно усиленная концентрация смысла, формирующая структуру драмы. Максимально гармоничное сочетание смысловой составляющей и фабульно-структурной стороны текста делает драматургию Ибсена самодостаточной и не требующей дополнительных средств для постижения глубокого философского авторского замысла.

Сам Ибсен не считал своё творчество тенденциозным и идеологическим. Как он признавался, его «драма идей» – это, прежде всего, история индивида. Драматург изображает своего героя максимально подробно, «до последней пуговицы», а его судьба уже вершится как бы независимо от воли автора [7, с. 732]. Однако сами тексты свидетельствуют об обратном: у пьес довольно жёсткая конструкция, которая базируется на большом количестве подробных ремарок и различных художественных деталей, не предполагающих режиссерской интерпретации. Чёткие границы, выставленные автором, внутри которых должно осуществляться сценическое воплощение пьесы в стиле определённого театрального направления, делали инсценирование интеллектуальной драмы довольно сложным процессом и не всегда оправданным. Так, например, драма Ибсена «Привидения», которую еще при жизни драматурга пытались поставить и в натуралистической манере, и в символистской, не смогла своей сценической версией удовлетворить ни самого Ибсена, ни театральную общественность [6, с. 9]. Оказалось, что интеллектуальные пьесы норвежского драматурга не укладываются в рамки имевшихся на тот момент видов практической режиссуры. Поэтому в конце XIX в. их было принято считать слишком сложными для современного театра.

Сложность интеллектуальной драмы для сцены рубежа XIX–XX вв. была связана не только с масштабом художественных обобщений и с глубиной философско-психологического посыла произведения, но и с поиском театрального осмысления других её типологических черт: литературная интертекстуальность, установка на превалирование рационального зрительского восприятия над эмоциональным, акцент не на действие, а на диалоги (беседы, острые дискуссии), открытый финал как вариант интеллектуальной игры со зрителем [9, с. 69–70]. Режиссёры по-разному пытались решить проблему адекватной сценической адаптации таких пьес, и российский театр также был активно вовлечён в этот процесс.

Отечественная интеллектуальная драматургия в начале XX в. представлена, в первую очередь, творчеством таких авторов, как Л. Андреев, Н. Евреинов [11], чуть позже А. Введенский. Московский художественный театр одним из первых решился на сценическое воплощение новой драматургической формы: так, Вл.И. Немирович-Данченко, уже имевший

опыт создания спектаклей по пьесам Л. Андреева, в 1914 г. поставил его новую драму «Мысль». Эта пьеса была написана драматургом в 1913 г. по мотивам своего одноимённого рассказа, изданного десятилетием ранее. Андреев считал «Мысль» самостоятельным сочинением, а не просто адаптированным для сцены сюжетом о докторе Керженцеве [1, с. 227]. Для автора было важно, чтобы пьеса давала более объективную точку зрения на трагедию Керженцева, нежели предшествующее прозаическое произведение, речь в котором ведётся от лица главного героя.

В драме рассказывается о психологическом эксперименте, который доктор медицины Антон Игнатьевич Керженцев решил устроить на глазах своего близкого окружения. Объектом этого эксперимента он сделал себя. Холостой и одинокий Керженцев, отринув принципы морали, задумал убить своего друга Савелова, знаменитого писателя, мужа своей давней возлюбленной – Татьяны Николаевны. Антон Игнатьевич, притворившись или действительно находясь в состоянии умопомешательства, насмерть ударил своего соперника пресс-папье по голове, после чего убийцу помещают в психиатрическую больницу. Татьяна Николаевна считает себя отчасти виноватой в случившейся трагедии, так как вовремя не прекратила общение с Керженцевым, не смогла убедить мужа отказаться от дома этого опасного человека. Она была убеждена, что Антон Игнатьевич болен, но другие его знакомые имели разные мнения на этот счет. Керженцев, заигравшись в свой эксперимент, сам до конца не понимал: действительно ли у него есть серьёзные проблемы с психикой или он смог только силой мысли внушить себе болезнь.

Драма «Мысль» представляет собой яркий пример произведения с уклоном на интеллектуализацию художественного текста. В поэтике пьесы легко угадываются черты интеллектуальной драмы, свойственные рубежу XIX–XX вв.

Постулируемая философская концепция автора. Как писал сам Л. Андреев, «не голод, не любовь, не честолубие: мысль – человеческая мысль, в её страданиях, радостях и борьбе – вот кто истинный герой современной жизни, а стало быть, вот кому и первенство в драме» [1, с. 230]. Интеллектуальной базой для пьесы «Мысль» послужила философия Ф. Ницше, а в частности, его идея о сверхчеловеке. В начале XX в. эта популярная концепция не нуждалась в пояснении широкому кругу образованных лиц. Керженцев своим дерзким опытом пытается доказать в первую очередь себе, что только благодаря своему свободному уму он может подняться на следующую ступень эволюции, на которой находится радикальный эгоцентрик-творец, решающий судьбу всего человечества. Образ орангутанга Джайпура, подопытного существа в кабинете Керженцева, может быть отсылкой к цитате из «Так говорил Заратустра»: «Некогда были вы обезьяной, и даже теперь ещё человек больше обезьяны, чем иная из обезьян. Даже мудрейший среди вас есть только разлад и помесь растения и призрака» [10, с. 13]. Также общественности хорошо были известны факты о последних годах жизни немецкого философа, который находился на лечении в психиатрической клинике с диагнозом слабоумие.

Помимо развенчания философии Ницше, Андреев актуализирует проблему, связанную с падением нравственных ценностей, начало которому задаёт тенденция к крайне индивидуалистическому мировоззрению современного человека. Керженцев осознанно выбирает одиночество: «У меня нет друзей, и я их не хочу <...> У меня есть мысль, Крафт, у меня есть – вот это! Мне никого не надо» [2, с. 90]. В уединении он считает себя вполне самодостаточным и имеющим право презирать других. Он насмехается над своим счастливым соперником Савеловым и оставляет нелицеприятные комментарии по поводу его творчества. Но суть ненависти Керженцева кроется не столько в ревности, сколько в уязвлённом самолюбии: ведь Татьяна рассказала своему мужу о том, как она отвергла предложение руки и сердца молодого доктора. Амбициозный Керженцев, привыкший быть во всём лучшим, не готов простить свидетелей своего унижения. Поэтому любовная коллизия в этой пьесе всего лишь элемент введения второстепенных лиц, отношение к которым дополнительно характеризует главного героя. Убийство Савелова является не следствием состояния аффекта, а продуманным действием. Керженцев за несколько дней до преступления осознанно

взвешивал в руке пресс-папье (будущее орудие убийства), с помощью которого он устанавливает по своей теории рациональную справедливость: все слабые и недостойные не должны затмевать собой более умных и достойных, т.е. свободных от норм морали и мук совести. Керженцев, представитель поколения начала нового столетия, эгоцентричный, не умеющий любить, не признающий свои ошибки и не способный к раскаянию одинокий человек, который не осознаёт ценность жизни другого. Подобный тип личности уже в исторических реалиях проявит себя во всех трагических событиях страшного своей античеловечностью XX в.

Эстетическая система. Л. Андреев в период своего активного литературного творчества позиционировал себя реформатором драмы: его целью было привести театр в соответствие с запросами современного зрителя, обогатить тематически, философско-психологически углубить художественный материал, а также выявить сценические формы, адекватные новому содержанию. Для определения своей эстетической концепции по модернизации театрального искусства Андреев ввёл понятие «панпсихический театр» и «панпсихическая драматургия», которое впервые появилось в серии его эссе «Письма о театре» (1912–1913 гг.) [1]. Главным тезисом «Писем» стало утверждение Андреева о том, что особенность современной эпохи лишила человека внешнего динамизма жизни, но заставила обратить личность на саму себя, сконцентрироваться на психологизме. В области искусства драма становится тем самым наиболее подходящим инструментом для осознания и постижения многосложности существования, многогранности человеческой природы. Для драматурга «панпсихическое» очень тесно связано с понятием «интуиция», которая для Андреева становится способом познания мира и чувством, свойственным всем людям и объединяющим их под своим началом. В современной научной трактовке «панпсихизм» в литературе характеризуется как художественное направление, объединяющее символистские, экспрессионистские, реалистические (иногда натуралистические) и фантазмагорические тенденции.

В пьесе «Мысль» примером обладательницы высокой степени интуиции была сиделка Маша – антагонист Керженцева. Её мировоззрение, основанное на сердечном милосердии, признании своей слабости перед волей Бога, противопоставлено сухому рассудку Керженцева. Маша ухаживает за душевнобольными, находит для каждого слова утешения: «Я людям не судья. Мне-то легко сказать: грех, вертанула языком, вот и готово, а для вас это будет наказание... Нет, пусть другие наказывают, кому охота, а я никого наказывать не могу» [2, с. 125]. Благодаря тем силам, которые она черпает из своей душевной чистоты, а не из жестких теоретических постулатов, для неё всё в этом мире выглядит просто и понятно, так как она чувствует правду:

- *Керженцев.* Да? А скажите, Маша, но только по чистой совести, – за обман вас накажет Бог! – скажите по чистой совести: я сумасшедший или нет?
- *Маша.* Вы же сами знаете, что нет...
- *Керженцев.* Ничего я сам не знаю! Сам! Я вас спрашиваю!
- *Маша.* Конечно же не сумасшедший.
- *Керженцев.* А убил-то я? Это что же?
- *Маша.* Значит, так хотели. Была ваша воля убить, вот и убили вы [2, с. 126].

Таким образом, Маша – это художественное воплощение философской сути теории панпсихизма Л. Андреева.

Несмотря на то, что драма написана, казалось бы, в сугубо реалистической манере, за интеллектуально-содержательную составляющую пьесы отвечают черты «театра панпсихизма»: углубленный психологизм и попытка вызвать не только эмоциональные, но и интеллектуальные переживания у зрителя.

Примечательно, что с самого начала главные персонажи уже находятся в состоянии повышенной возбудимости, неуравновешенности, тревоги, о чём сами и сообщают. Так, писатель Савелов переживает творческий кризис: «Мне надо не писать, – понимаешь, Таньхен? – а самому что-то делать, двигаться, махать руками, совершать какие-то действия. Действовать! В конце концов, это просто невыносимо: быть только зеркалом, висеть на стене

своего кабинета и только отражать <...> Я ненавижу тот мирок, который живёт во мне, вот тут, в голове, – мир моих образов, моего опыта, моих чувств. К чёрту!» [2, с. 95]. Татьяна Николаевна находится в состоянии разочарования в семейной жизни: «И вы думаете, что я так уж счастлива... какое там! Мне с Алексеем очень трудно, это правда. И он сам вовсе не так счастлив, я же знаю!» [2, с. 101]. Керженцев уже задумал свой эксперимент, и ему не терпится поделиться своим замыслом: «Мне захотелось... у меня так сложилось... одним словом, я хочу узнать крепость своей мысли, измерить её силу. Понимаете, Крафт: лошадь узнаешь только тогда, когда проедешь на ней! (*Смеется*)» [2, с. 91]. Так герои на протяжении пьесы много рассуждают о собственных чувствах, о неудовлетворённости жизнью.

Попытка вызвать интеллектуальное сопереживание у зрителей происходит благодаря **острым дискуссиям**, которые являются важнейшим структурным элементом интеллектуальной драмы. Это должна быть не просто беседа, а горячая полемика, где каждый из собеседников довольно убедительно отстаивает свою точку зрения. В пьесе «Мысль» такой интеллектуальной дискуссией стал диалог между Керженцевым и Савеловым, который закончился убийством последнего. Беседа о том, что же такое свобода личности, перерастает во взаимные обвинения:

– *Савелов.* <...> В чём же твоя свобода, мой одинокий друг?

– *Керженцев.* А в том... А в том, мой друг, что я стою над той жизнью, в которой вы копошитесь и ползаете! А в том, мой друг, что вместо жалких страстей, которым вы подчиняетесь, как холопы, я избрал своим другом царственную человеческую мысль! Да, барон! Да, я неприступен в своем замке – и нет той силы, которая бы не разбилась вот об эти стены! [2, с. 112].

Важно отметить, что дискуссия является основополагающим элементом не только с точки зрения структуры пьесы, но и её идейно-содержательной составляющей: это и внутритекстовый диалог со зрителем, и полемика автора с философией Ницше, и разговор Керженцева с самим собой. Оказавшись в одиночестве в своём кабинете после совершенного убийства, молодой доктор говорит о себе в третьем лице и будто слышит чужой голос: «А весьма возможно, – что – доктор Керженцев действительно сумасшедший. – Он думал, – что он притворяется, а он действительно - сумасшедший. И сейчас сумасшедший. (*Ещё мгновение неподвижности. Открывает глаза и смотрит с ужасом.*) Кто это сказал? (*Молчит и смотрит с ужасом.*) Кто? (*Шепчет.*) Кто сказал? Кто? Кто? О, боже мой!» [2, с. 117].

Таким образом, элемент дискуссии в «Мысли» составляет не только композиционную основу текста, но и демонстрирует разнообразие взглядов на философскую проблему, создаёт «внутреннее» общение между собой действующих лиц, раскрывает психологическое состояние главного героя и даёт возможность читателям/зрителям разгадать истинные мотивы убийства.

Новый тип конфликта и новый тип героя. С одной стороны, конфликт в пьесе «Мысль» обусловлен, прежде всего, социально-культурной обстановкой России рубежа XIX–XX вв. Драма злободневна в контексте своего времени, т.е. тех общественных установок, взглядов, уровня развития естественных наук и психологии, которые были распространены в массовом сознании. Данный тип конфликта можно назвать новым, так как трактовка современной философской концепции Ницше актуализировала пьесу.

С другой – внутренний конфликт главного героя пьесы выглядит как вечная борьба сознательного и бессознательного, когда, по словам А.С. Грибоедова, «ум с сердцем не в ладу». Керженцев пытается, прежде всего, себе доказать жизнеспособность собственной теории: «В своей претензии на совершенное господство разум распространяет свою власть на то, что ему априори не подконтрольно, что является силой ему противоположной, но не менее могущественной» [4, с. 165].

Внутренний конфликт определяет особый тип главного героя. В интеллектуальной драме большое значение имеет **уровень интеллекта** ключевого персонажа. Керженцев действительно хорошо образован, при этом он лишён целого ряда других человеческих

качеств: у него нет чувства юмора (Савелов говорил, что в шутках Керженцева всегда было что-то неприятное), отсутствует эмпатия (его несколько не беспокоит смерть подопытного орангутанга), к нему не приходит раскаяние (его не волнует сам факт убийства друга), он лишён привязанности к кому-либо (Керженцев говорил, что не уважал своего отца, не имел друзей, даже в своем профессиональном сообществе его считали странным человеком и не верили в его психическое заболевание). Весь свой внутренний мир молодой доктор наполнил единственной теорией о превосходстве разума над всем – над моралью, над людьми и животными, над законом, над искусством. По поводу последнего Керженцев говорил, что настоящее искусство может быть только в повседневности, а умение играть на публику ценно лишь в обстоятельствах реальной жизни. Савелов и коллеги молодого доктора отмечали у Керженцева выдающиеся актёрские способности. Он и сам на это не раз указывал. Особенность данного типа героя заключается в том, что одаренный, но лишённый каких-либо гуманистических принципов человек представляет страшную опасность и для окружающих, и для себя, но, даже убедившись в ошибочности своих взглядов, он не видит корень этого зла в себе самом.

Реминисцентное содержание. Исследователь Е.В. Булышева выделяет целый ряд литературных персонажей, с которыми образ Керженцева имеет типологическую близость: Раскольников в «Преступлении и наказании» и Кириллов в «Бесах» Ф.М. Достоевского, Сальери в «Маленьких трагедиях» А.С. Пушкина, доктор Рагин в «Палате №6» А.П. Чехова [4]. Ассоциативное поле, которое организует вокруг себя главный герой «Мысли», характеризует его с самых разных сторон.

Так, Родион Раскольников, озадаченный идеями об уникальной личности, которой позволено больше, чем остальным, в итоге отказывается от своей теории и встает на путь искупления собственных грехов. Но Керженцев только разочаровывается в своей гипотезе и не раскаивается в совершённом, тем самым пьеса наводит читателя на мысль, что у человека начала XX в. меньше шансов спасти свою душу, так как он себе такой задачи даже не ставит.

Алексей Кириллов, исповедующий идею о богочеловеке, через самоубийство пытается доказать состоятельность своих убеждений: человек свободен от страха смерти и волен сам творить свою судьбу. Керженцев в этом смысле пошел дальше, продемонстрировав, что свободен от всех моральных принципов и волен творить судьбу не только свою, но и других.

Сопоставление Сальери – Керженцев возникает в контексте отношений молодого доктора со своим другом Савеловым. По масштабу личности писатель Савелов не равен Моцарту, но зависть к достижениям на профессиональном поприще, успеху среди женщин порождает у Керженцева, как и у Сальери, один и тот же вопрос: за что «гуляке праздному» такие блага, где справедливость? Но у Андреева взаимная неприязнь друзей не становится центральным конфликтом пьесы, зависть здесь не ключевой мотив преступления. Такое сильное чувство, как ревность к чужому благополучию стало побочным для холодного и рассудочного желания убить, чтобы ощутить эволюционное превосходство.

Доктор Андрей Рагин, как и Керженцев, в итоге попадает в палату психиатрической клиники в качестве пациента. Прежние равнодушие и отсутствие сострадания Рагина к окружающим сменяется желанием бороться с несправедливостью светлыми и добрыми созиданиями, а не карательными мерами. Рагин осознал свои ошибки поздно, а Керженцев осознал только свой эгоистический страх остаться одному в целом мире.

Открытый финал. Л. Андреев в традициях жанра интеллектуальной драмы оставляет финал своей пьесы открытым. Для читателя/зрителя остаётся не очевидным истинное психическое состояние Керженцева. Хотя, как мы отмечали выше, в тексте есть некоторые детали, по которым можно догадаться: Керженцев притворяется помешанным убийцей или он больной человек?

Интересно, что Л. Андреев не смог пояснить актёру Московского художественного театра Л.М. Леонидову, как ему играть Керженцева: как сумасшедшего учёного или как прагматичного преступника? Андреев, в отличие от Ибсена, который в своих произведениях не давал возможности по-разному интерпретировать финал и не приветствовал какого-либо

вмешательства в авторский замысел, оставил за артистом право трактовать образ доктора по своему усмотрению. Кстати, игра Леонидова в этом спектакле была высоко оценена театральной общественностью, которая отмечала, что актёр сумел убедительно показать незаурядность доктора и убедительно изобразить припадки сумасшествия своего персонажа [5, с. 120].

Однако, несмотря на блестящее исполнение главной роли и слаженную работу труппы, пьеса оказалась слишком интеллектуально сложной, «не подъёмной» для театра [3, с. 223]. Публика восприняла драму «Мысль» привычным для неё способом — сугубо эмоционально, без серьёзных умственных усилий, что для автора и режиссёра было равно провалу. Хотя критики и рецензенты оценили этот спектакль в целом положительно, результат постановки не оправдал возложенных на неё надежд, так как зритель, вопреки желанию Андреева и Немировича-Данченко, пошёл не тем путем, который для него наметили авторы спектакля.

Литература

1. Андреев Л.Н. Письма о театре [Текст] / Л. Андреев // Альманах изд-ва «Шиповник». – СПб., 1914. – Кн. 22. – с. 225-290.
2. Андреев Л.Н. Собрание сочинений [Текст]. В 6 т. Т. 5: Рассказы и пьесы 1914–1915 / Л.Н. Андреев. – М.: Художественная литература, 1995. – 509 с.
3. Беззубов В.И. Леонид Андреев и традиции русского реализма [Текст] / В.И. Беззубов. – Таллинн: Ээсти раамат, 1984. – 335 с.
4. Булышева Е.В. «Театр панпсихизма» Леонида Андреева [Текст] : дисс. ... канд. иск. / Е.В. Булышева. – СПб, 2016. – 252 с.
5. Булышева Е.В. Пьеса Л.Н. Андреева «Мысль» в Московском Художественном театре [Текст] / Е.В. Булышева // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2016. – №1 (26). – С. 118–121.
6. Гительман Л.И. Из истории французской режиссуры [Текст] / Л.И. Гительман. – Л., 1976. – Вып.1. – 84 с.
7. Ибсен Г. Полное собрание сочинений Генрика Ибсена: с критико-биографическим очерком и предисловиями к пьесам, составленными А. и П. Ганзен и с приложением портрета Г. Ибсена [Текст]. В 4 т. Т. 4 / Г. Ибсен. – СПб., 1909. Т. 4. – 829 с.
8. Котомцев Д.О. «Смерть Ильи Ильича» М.Ю. Угарова как интеллектуальная драма [Текст] / Д.О. Котомцев // Научная молодежь: приоритеты мировой науки в XXI веке: сб. статей / под общ. ред. Л.В. Дзюбы, Н.И. Пантыкиной. – Луганск: Луганский государственный педагогический университет, 2024. – С. 114–117.
9. Мармазова Л.Л. Эволюция художественного интеллектуализма [Текст] // Литературоведческий сборник. – 2006. – № 26/27. – С. 59–76.
10. Ницше Ф. Полное собрание сочинений [Текст]. В 13 т. Т.4. / Ф. Ницше; пер. с нем. Ю.М. Антоновского. – М.: Культурная революция, 2007. – 432.
11. Шевченко Е.С. Интеллектуальная драма Николая Евреинова [Текст] / Е.С. Шевченко // Вестник Самарского государственного университета. – 2015. – № 7 (129). – С. 77–81.
12. Юрьев А.А. Хенрик Ибсен: начало новой драмы в отражениях европейского режиссерского театра рубежа XIX–XX веков // Новая драма рубежа XIX – XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения: сб. статей / ред.-сост. А.А. Юрьев. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. гос. акад. театрального искусства, 2014. – С.159–171.