

# ПРОБЛЕМА ЧЕЛОВЕКА В ДРАМАТУРГИИ Л.Н. ТОЛСТОГО И КИНЕМАТОГРАФЕ А.Н. СОКУРОВА И Л. ФОН ТРИЕРА

С.А. Шульц

**Аннотация.** Обсуждается проблема преемственности между драматургией Л.Н. Толстого и кинематографом А.Н. Сокурова и Л. фон Триера. В центре внимания – вопрос о человеке. У названных авторов часто «мещанская трагедия» соединяется с духовной драмой, что было характерно для жанра модернистской «новой драмы» рубежа XIX–XX вв. Теперь «старый» синтез раскрывается по-новому – на территории уже другого, хотя весьма родственного, вида искусства – кинематографического. Изображение внутренних трансформаций личности, текучести и процессуальности человеческого сознания, часто ситуаций его «разорванности», происходит у всех названных авторов на фоне обычной социально-бытовой среды. Толстой, Сокуров, фон Триер поднимают историософские и социософские аспекты проблемы человека на фоне осмысления движущейся, незавершенной и незавершимой жизни. Общее у Сокурова и фон Триера: одинаковое внимание к метафизике, одинаковый интерес к скрытым глубинам человека, нередкий пафос мрачности и разочарования и др. Датский кинорежиссер высказывался о примечательном интересе к творчеству А.А. Тарковского, воздействие которого, равно как и Толстого и Пазолини, весьма заметно в ряде фильмов фон Триера и Сокурова. Герои рассматриваемых авторов изображены тесно «сцепленными» (по формулировке Дильтея) с исторической жизнью в ее кризисных эпизодах.

**Ключевые слова:** Л.Н. Толстой, А.Н. Сокуров, Л. фон Триер, драма, кино, человек.

# THE PROBLEM OF A MAN IN L.N. TOLSTOY'S DRAMA AND A.N. SOKUROV'S AND L. VON TRIER'S MOVIES

S.A. Shul'ts

**Abstract.** The problem of continuity in Tolstoy's drama and cinematography A.N. Sokurov and L. von Trier is discussed. The focus is on the idea of a man. In the works of these authors the "philistine tragedy" is often combined with a drama of spirit, which was typical for the genre of the modernist "new drama" in the turn of XIX–XX centuries. Now the "old" synthesis is revealed in a new way – on the territory of another, although very related, kind of art – the cinematic one. The image of the internal transformations of personality, fluidity and processuality of the human consciousness, often in situations of "disintegration", occur in the context of the everyday social milieu in the works of all above named authors. Tolstoy, Sokurov, and von Trier raise the historiosophic and sociospheric aspects of the humanity problem with the backdrop of a moving, unfinished and unfinalized life. The moments of Sokurov's and Von Trier's closeness are as follows: the same attention to metaphysics, the same interest in the hidden depths of man, the frequent pathos of gloominess and disappointment, etc. The Danish film director expressed his remarkable interest in the work of A.A. Tarkovsky, whose influence, as well as Tolstoy's and Pasolini's, is very recognizable in a number of films by von Trier and Sokurov. The heroes of the film-makers are depicted as closely "linked" (according to Dilthey's formulation) with history in the episodes of its crisis.

**Keywords:** L.N. Tolstoy, A.N. Sokurov, L. von Trier, drama, movie, man.

Существуют многосторонние смысловые и поэтологические переключки между театром Л.Н. Толстого и кинематографом второй половины XX – начала XXI вв. Речь идет о фильмах И. Бергмана («Лицо», «Голос», «Осенняя соната», «Сцены из частной жизни», «Фанни и Александр» и др.), П.П. Пазолини («Евангелие от Матфея», «Теорема»), А.А. Тарковского («Ностальгия», «Жертвоприношение»), В.М. Шукшина («Калина красная»), А.Н. Сокурова («Телец» и др.), Л. фон Триера («Рассекая волны», «Идиоты», «Танцующая в темноте», «Догвилль», «трилогия» «Меланхолия», «Антихрист», «Нимфоманка»).

В названных фильмах часто «мещанская трагедия» соединяется с духовной драмой, что было характерно для жанра модернистской «новой драмы» рубежа XIX–XX вв. (об этой ее специфике см.: [Берковский, 1962; Шульц, 2002]). Теперь «старый» синтез раскрывается по-новому – на территории уже другого, хотя весьма родственного, вида искусства – кинематографического.

Изображение внутренних трансформаций личности, текучести и процессуальности человеческого сознания, часто ситуаций его «разорванности» происходит у всех названных авторов на фоне обычной социально-бытовой среды, что созвучно многим толстовским произведениям.

Поскольку вопрос об отношении к театру Л.Н. Толстого кинорежиссеров А.А. Тарковского, П.П. Пазолини, В.М. Шукшина уже освещался автором этих строк [Шульц, 2002; 2012], сейчас будут затронуты отдельные аспекты, связанные с преемственностью преимущественно в освещении проблемы человека между Л.Н. Толстым и А.Н. Сокуровым и Л. фон Триером. Кинофильмы двух последних обнаруживают общность художественного стиля, понятого мировоззренчески; общий им стиль – модернизм/неомодернизм, изображающий жизнь через «срезы», «пласты» индивидуальных сознаний, т. е. жизнь в субъективном (не субъективистском!) восприятии, что подготовлено также Толстым.

Программность категории жизни в художественном сознании Толстого хрестоматийно известна. Необходимо в связи с этим вспомнить также специальную философско-публицистическую работу Толстого «О жизни», отчасти перекликающуюся с идеями западноевропейской «философии жизни», особенно с В. Дильтейем. На близость ряда построений Толстого и Дильтея обращал внимание В.В. Биbihин [Биbihин, 2002].

Дильтей указывал: «Граница поэзии заключается в том, что здесь не существует метода понимания жизни. Явления жизни не упорядочены в некую взаимосвязь. Сила поэзии заключается в непосредственном отношении события к жизни, поэтому она становится непосредственным выражением жизни; вместе с тем поэзия – это свободное творчество, которое придает зримое событийное выражение значимости [жизни]». И далее: «Царство жизни, понятое как объективация жизни во времени, как организация жизни в соответствии с отношениями времени и действия, является историей. Она – то целое, которое никогда не завершаемо» [Дильтей, 1995, с. 137].

Принципиально также, что у Дильтея везде речь идет о «выражении» художником жизни, исторического мира, но не «социальной действительности». Художник имеет дело с онтологическим и онтическим. Толстой, а также Сокуров, фон Триер – именно такие авторы, для них социальная оболочка не закрывает метафизической сути вещей.

Толстой фиксирует глубокую кризисность исторической жизни на том этапе ее развития, к которому он сам принадлежит. Этот этап уже будто бы не дается художественному выражению «непосредственно», без «метода». Кризисность и современна Толстому, но и является всегдашним качеством исторического мира и «сцепленного», «сплетенного» с ним, согласно Дильтею [Роди, 2002, с. 13], индивида.

В рамках положений Дильтея понятие метода в искусстве отрицается или, во всяком случае, оно экстраполируется на кризисные состояния жизни, исторического бытия и, соответственно, искусства – допускаясь только в такой связи. Толстой здесь созвучен Дильтею – писатель четко осознавал относительность понятия метода в искусстве, отстаивая принципы непосредственности и стихийности творчества.

Вместе с тем в построении своих поздних произведений, особенно драматургии, обращаясь именно к кризисности исторического мира и сплетенных с ним форм искусства в целом, Толстой использовал также в значительной мере рефлексивно-рационалистические элементы, т. е. элементы некоего «метода». «Метод» в искусстве – если признавать его наличие в принципе – гораздо шире элементов «рациональности», и в таком своем аспекте не препятствует органицизму «выражения» жизни в дильтеевском значении.

Обращенное к современности как часть «модернистского проекта» [Шульц, 2016] кино с его неизбежными техническими сторонами невозможно без моментов рационалистического начала, но последнее не закрывает путь к созданию интуитивно-метафизически осмысленной художественной реальности.

А.Н. Сокуров в фильме «Телец» (по сценарию Ю.Н. Арабова), посвященном дню предсмертной болезни Ленина, создает сюжетную ситуацию анти-Лира, анти-Сарынцева, анти-Аггея, что подразумевает полемику авторов фильма с «Королем Лиром» У. Шекспира, героем пьесы Толстого «И свет во тьме светит» Сарынцевым и героем драматической переработки Толстым легенды о гордом Аггее. Вождь мирового пролетариата, всегда отвергавший в человеке и мире всякую метафизику и любые духовные запросы, накануне смерти оказывается в ситуации, отчасти напоминающей коллизию «Смерти Ивана Ильича».

Недаром же «маленькая фотография» Толстого находится на туалетном столике в комнате одной из приближенных к вождю персон: «На ней был изображен мощный седобородый стрик в крестьянской рубахе. Он смотрел в упор пронзительным взглядом, заложив правую руку за веревочку, которой была подпоясана рубаха. Этот старик сделал в своей жизни много и написал много, поэтому имел право так

пронзительно смотреть. Женщина, встретившись с его взыскующим глазом, покачала слегка головой, как бы оправдываясь в чем-то. На это старик вытащил руку из-под пояса и спрятал ее за спину» [Арабов, 2006, с. 255].

Налицо мифопоэтический мотив оживающего изображения, напоминающий также об оживающей статуе Командора, готового отомстить недостойному Дон Жуану – убийце, не нашедшему своего единственного и ответственного места в бытии.

Толстой не назван в сценарии по фамилии, чем создается многозначительная фигура умолчания. Неназванный, но абсолютно узнаваемый Толстой-«Командор» в приведенном эпизоде, по существу, отказывается признавать вождя, как бы тот ни клялся в своих давних статьях в почтении к писателю. То, что Толстой в сценарии «спрятал ее (руку. – С.Ш.) за спину», говорит не только о его нежелании здороваться с неподобающей персоной, но и, вместе с тем, об отсутствии у него каких-то «силовых» намерений, о его отказе от внешнего действия.

Согласно парадоксальному и провокативному замечанию В.В. Бибихина, «если бы Толстому удалась мученическая смерть, большевикам некуда было бы прийти, их место было бы уже занято» [Бибихин, 2012, с. 355].

Сокуров/Арабов в параллель к «Смерти Ивана Ильича» создают, можно сказать, «Смерть Владимира Ильича». Если Иван Ильич принципиально подавался в частном, «человеческом, слишком человеческом» (Ницше) облике, то Ленин с неизбежностью показан как исторический деятель, фигура вроде бы иного масштаба. Пытаясь оправдаться перед лицом неминуемой кончины, Ленин в фильме станет апеллировать к истории, в которой он якобы будет жив. Вместе с тем авторы открывают в Ленине элементы его приватной ипостаси, показывая его среди близких – жены и сестры, сталкивая их позиции со взглядом сторонних людей – челяди, «товарищей по партии». На деле же внутренний масштаб толстовского Ивана Ильича оказывается более значительным, чем Владимира Ильича.

В целом авторы «Тельца» исследуют в пунктирно, но очевидно намеченном ими контексте судеб страны, скрытую «социософию революции» (о термине см.: [Смирнов, 2004]) на примере изображения последних дней человека, так и не увидевшего в финале своей жизни, в отличие от Ивана Ильича, «свет».

Кромешное темное сознание умирающего вождя-материалиста смутно выражается в его растерянных репликах и диалогах с Крупской, с врачебными светилами его времени и с «товарищами по партии», на фоне жизни, идущей мимо него и своим чередом, жизни, которую он же полностью разрушил, пытаясь подчинить себе, и в которой он уже ничего не понимает. Да и понимал ли когда хоть что-то?

В сценарии «Тельца» Ю.Н. Арабов моделирует ситуацию философско-психологического проникновения «внутрь» сознания Ленина: «Мне стало интересно, что видит спящий во сне. Полушария мозга вплотную приблизились к моим глазам, я пересек их и ушел в тревожную глубину...

Какой-то казенный полутемный коридор, лишенный цвета, бесконечно длинный. Гул неопределенных голосов. Шаркающие сапоги по тусклому паркету. Много сапог. И голоса. Непонятно, что говорят» [Арабов, 2006, с. 255].

Ленин едва ли осмысленно наблюдает вокруг «гул неопределенных голосов», «шаркающие сапоги», и – торжество бюрократической машинерии: когда Крупская слышит звонок Политбюро по вертушке, то бросает коляску с умирающим катиться к обрыву и бежит к телефону (символическое значение этого эпизода справедливо отмечалось критиками).

Хотя никто из «близких» внешне не отказывается от Ленина, как отказываются от Лира (за исключением младшей дочери) или Сарынцева, вождь лишен финального лировского прозрения сути вещей, сарынцевского размаха внутренней реальности, аггевского пиршества духа и тела в качестве итога жизненного пути.

Постоянно сумеречный, нарочито смазанный, нарочито нечеткий фон времени и пространства всех событий фильма соответствует тем сумеркам разума, сознания, в которых пребывает бывший диктатор-материалист, «трогательно» навещаемый диктатором будущим (ср. эпизоды визитов Сталина). Постановка Сокурова еще жестче по отношению к протагонисту и другим героям фильма, чем задано в сценарии Арабова.

Л. фон Триер – художник, родственный по своему типу Сокурову. Моменты, их сближающие: одинаковое внимание к метафизике, одинаковый интерес к скрытым глубинам человека, нередкий пафос мрачности и разочарования и др.

Датский кинорежиссер высказывался о примечательном интересе к творчеству А.А. Тарковского, воздействие которого, равно как и Толстого и Пазолини, весьма заметно в ряде фильмов фон Триера, прежде всего через глубокую духовно-философскую проблематику. (Все названные имена близки также и А.Н. Сокурову).

От более ранних и более оптимистичных в отношении природы человека кинокартин («Рассекая волны», «Танцующая в темноте») фон Триер движется к фильмам амбивалентным, двусмысленным («Идиоты», «Догвилль» и его продолжение), а затем уже к откровенно мрачным социально и персонологически (поздняя «трилогия»: «Меланхолия», «Антихрист», «Нимфоманка»).

В «Идиотах» перед зрителем персонажи, отстаивающие свободу «искреннего самовыражения» (подобно Протасову из толстовского «Живого трупа»), они не боятся «дурачиться» и даже бросают вызов социуму. Однако их «искренность» распространена в основном на плотскую сферу, что резко сужает их «бунт», оставляя их в других жизненных плоскостях вполне рутинными людьми. В «Идиотах» сходятся триеровские крайние «продолжения» фигуры «непосредственного» Протасова и одновременно Никиты Чиликина из толстовской «Власти тьмы» (в плотском его измерении, когда тот нарушает христианские заповеди).

В сюжетной ситуации «Догвилля» порядочные и добродушные, на первый взгляд, обитатели заштатного американского городка первой трети XX века превращают в ад жизнь оказавшейся здесь героини с ее личной подорожной «чужака». Финал фильма – утверждение словно «неизбежной» и даже, согласно тенденции фон Триера, закономерной мести героини, расстреливающей своих то ли спасителей, то ли обидчиков. Заостренное изображение столкновения людей, нарочито отказывающихся понимать друг друга, хотя самих по себе совсем не злых, напоминает о пьесе «И свет во тьме светит».

Толстовский Сарынцев формулировал свое кредо в категориях религиозно-философского делания: «Ну, что же я могу делать в этой жизни иного, как только то, чего требует от меня высший судья в моей душе, совесть, Бог. И совесть, Бог требует, чтоб я считал всех равными, всех любил, всем служил» [Толстой, 1928–1958, т. 31, с. 134]. Действия, поступки Сарынцева – прежде всего в его объемном внутреннем мире, проецирующемся на внешнюю реальность и заметно перекрывающемся ее в качестве несоизмеримо менее богатой по содержанию.

В связи с коллизиями «Догвилля» ср. также дневниковую запись Толстого от 27 апреля 1889 г.: «Дома толпа праздная, жрущая и притворяющаяся. И все хорошие люди. <...> Как разрушить? Кто разрушит?» [Толстой, 1928–1958, т. 50, с. 75].

Главная героиня «Догвилля» в итоге именно «разрушает» «толпу <...> притворяющуюся» «хороших людей» – слова Толстого здесь вполне уместны. Но, в противоположность толстовским идеям непротивления злу насилием, разрушение неожиданно приобретает в фильме физический, буквальный характер. Хотя добро и зло в «Догвилле» постоянно меняются местами, взаимооборачиваются, зритель всё же неизменно сохраняет вполне четкие (хотя парадоксальные) критерии различения того и другого по отношению к происходящему – ср. заповедь апостола Иоанна Богослова (1Ин 4: 1–2).

Ключевой сюжетный мотив расстроившейся скандальной свадьбы в «Меланхолии» отсылает к эпизодам «Власти тьмы». Накануне во всех аспектах выгодной предстоящей женитьбы Никиты Чиликина на Анисье – и после всех совершенных им злодейств – герой признается: «Скучно мне, <...> так скучно, не глядели б мои глаза. Вылез из-за стола и ушел, от людей ушел, только бы не видеть никого» [Толстой, 1928–1958, т. 26, с. 229].

Однако сознательно отказаться от предстоящего события Никита пока не готов: «Мое житье!.. Только свадьбу тревожить не хочется, а вот взял бы веревку, вот эту <...>, да на перемете вот на этом перекинул бы. Да петлю расправил бы хорошенько, да влез на перемет, да головой туда. Вот моя жизнь какая!» [Толстой, 1928–1958, т. 26, с. 229–230].

Тем не менее сложная работа внутри Никиты приводит к тому, что в момент самой свадьбы протагонист прилюдно признается в своих преступлениях, срывая «праздник». Аким оценивает происходящее не в категориях скандала, а исходя из

скрытого метафизического смысла происходящего: «Тут, тае, Божье дело идет» [Толстой, 1928–1958, т. 26, с. 241].

Скрытый сложный смысл – и за внешним антуражем скандала расстроившейся свадьбы в «Меланхолии», хотя он не артикулирован прямо, не выявлен до конца, чем моделируется ощущение загадки; может быть, фигуры умолчания. В отличие от Никиты, героиня «Меланхолии» не совершала до изображенного в фильме скандала каких-то непосредственных злодейств, которые дали бы ей повод пересмотреть свое отношение к событию свадьбы (во всяком случае, зрителю об этом ничего не известно). Однако скрытое духовное беспокойство героини, ее нежелание мириться с навязываемыми ей фальшивым обществом правилами существования очевидно; всё это движет ее поступками.

Триеровская героиня поступает на свой субъективистский лад перед лицом всеобщей лицемерной «маскарадности». В связи с этим возможны интертекстуальные параллели также к «Маскараду» Лермонтова и особенно к гоголевской «Женитьбе», завершающейся прыжком жениха Подколесина в окно.

Фон Триер вписывает развитие действия «Меланхолии» в рамки целого космического хронотопа, где имеет значение расположение и передвижение небесных светил, что напоминает уже об античной или ренессансной (Шекспир) модели мира.

Это не так уж далеко от заданной «опрощенной» модели миропорядка во «Власти тьмы», с ее биокосмическими ритмами народного сельскохозяйственного календаря, ритмами смены поколений; модели, при которой младший должен подчиняться старшему, каноны брака священны и т. п. Однако фон Триер полностью взрывает всякую обязательность внутри социально-исторического, приходя к «новому морализму»: морализму истины отдельного, частного, субъективного. Подобный взрыв, безусловно, подготовлен Толстым, даже если писатель не предполагал такого поворота.

«Положение человека в космосе» (М. Шелер) интересует фон Триера только в плане возможностей индивида самовыразиться здесь и сейчас, состояться в той истине, которую лично он считает важной, нужной для себя. Т.В. Адорно, хотя и несколько социологизируя, назвал мир «Короля Лира» и «Макбета» (повлиявших на театр Толстого [Шульц, 2002]), «полуматриархальным» [Адорно, 2001, с. 367]. В наблюдении Адорно – значительное зерно правды. Толстой во «Власти тьмы» показывает борьбу силы матриархальности, воплощаемой Матреной, с силой патриархальности, выражаемой Акимом. В «И свет во тьме светит» Сарынцев расценивает мир своей семьи в качестве «матриархального». «Матриархальность» для Толстого – вслед за Шекспиром – нечто негативное: и Матрена, и жена Сарынцева – негативные характеры. Та же оценка «матриархальности», словно определяющей, согласно фон Триеру, конфигурацию современного мира, – во многом и в двух последних фильмах поздней «трилогии» кинорежиссера.

Явственная преемственность между толстовской «Крейцеровой сонатой» и триеровским «Антихристом» вызвана их общим антифеминизмом и антисексизмом,



сходен даже сам мрачный пафос осмысления и представления событий, настроения безнадежности, сменяющиеся проблесками надежды на выход из тупика. Мотив музыки играет заглавную роль в обоих произведениях: в первом он «сворачивает» [Шульц, 2013], во втором выводит к спасению.

В «Нимфоманке» фон Триера вольно или невольно актуализируется второе название «Власти тьмы»: «Коготок увяз, всей птичке пропасть», но это происходит в основном уже с внеморалистических позиций. С ранних лет вступившая на путь исключительно плотского существования, героиня то пытается «излечиться», то вступает во все в новые пределы потакания «страстям». Впрочем, самих страстей у нее практически и нет, только биологические инстинкты, хотя с отдельными моментами каких-то привязанностей, чуть ли не дружб, быстро проходящих и заканчивающихся банальными предательствами то с одной, то с другой стороны.

Вновь главная героиня, как и персонажи «Идиотов», соединяет отдельные черты продолженного в полный «негатив», т. е. доведенного в своей идее до некоей отрицательной крайности, Протасова (воинствующая асоциальность и отщепенство) и вместе с тем плотского Никиты Чиликина, с резким обрывом той возможности обращения, которая в финале «Власти тьмы» была дана Толстым своему герою.

В концовке «Нимфоманки» героиня убивает своего последнего благодетеля, неожиданно пожелавшего перевести их случайный по форме, но существенный по смыслу диалог в интимную плоскость. Правда, конец сохраняет некую социально-экзистенциальную двусмысленность: именно «искренность» не позволила нимфоманке принять «соблазнение» своего последнего благодетеля.

Таким образом, Толстой, Сокуров, фон Триер поднимают историософские и социософские аспекты проблемы человека на фоне осмысления движущейся, незавершенной и незавершимой жизни. Авторы интересуют скрытый социально-исторический контекст событий, их герои изображены тесно «сцепленными» (по формулировке Дильтея) с исторической жизнью в ее кризисных эпизодах.

## ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

*Адорно Т.В.* Эстетическая теория / пер. с нем. М.: Республика, 2001. 526 с.

*Арабов Ю.Н.* Приближению к раю («Телец») // *Арабов Ю.Н.* «Солнце» и другие кино-сценарии. СПб.: Сеанс; Амфора, 2006. С. 251–302.

*Берковский Н.Я.* Ибсен // *Берковский Н.Я.* Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 206–220.

*Бибихин В.В.* В. Дильтей и Л. Толстой // *Герменевтика. Психология. История. В. Дильтей и современная философия.* М.: Три квадрата, 2002. С. 194–203.

*Бибихин В.В.* Дневники Л. Толстого. СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 2012. 478 с.

Дильтей В. Категории жизни / пер. А.П. Огурцова // *Вопросы философии*. 1995. № 10. С. 129–143.

Роди Ф. Жизненные корни гуманитарных наук. По поводу отношения «психологии» и «герменевтики» в позднем творчестве Дильтея / пер. Н.С. Плотникова // *Герменевтика. Психология. История. В. Дильтей и современная философия*. М.: Три квадрата, 2002. С. 11–30.

Смирнов И.П. Социософия революции. СПб.: Алетейя, 2004. 368 с.

Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. М.: ГИХЛ, 1928–1958.

Шульц С.А. Историческая поэтика драматургии Л.Н. Толстого (герменевтический аспект). Ростов н/Д: Издательство РГУ, 2002. 238 с.

Шульц С.А. «Крейцера соната» Л.Н. Толстого и философия музыки // *Человек*. 2013. № 5. С. 112–123.

Шульц С.А. К феноменологии визуальности в кино // *Человек*. 2016. № 4. С. 86–99.

Шульц С.А. П.П. Пазолини и Л.Н. Толстой («Теорема» и «Смерть Ивана Ильича») // *Slavica Tergestina*. 2012. № 14. С. 244–270.

## REFERENCES

- Adorno T.V. *Jesteticheskaia teorija* [Aesthetic theory]. (per. s nem.) (translated from German). Moscow: Respublika, 2001. 526 p. (in Russian).
- Arabov Ju.N. Priblizheniju k raju («Telec») [Approaching Paradise (“Taurus”)], in: Arabov Ju.N. *“Solnce” i drugie kinoscenarii* [“The Sun” and other screenplays]. St. Petersburg: Seans; Amfora, 2006. P. 251–302 (in Russian).
- Berkovskij N.Ja. Ibsen [Ibsen], in: Berkovskij N.Ja. *Stat’i o literature* [Articles about literature]. Moscow; Leningrad, 1962. P. 206–220 (in Russian).
- Bibihin V.V. V. Dil’tej i L. Tolstoj [V. Dilthey and L. Tolstoy], in: *Germevntika. Psihologija. Istorija. V. Dil’tej i sovremennaja filosofija* [Hermeneutics. Psychology. History. V. Dilthey and modern philosophy]. Moscow: Tri kvadrata, 2002. P. 194–203 (in Russian).
- Bibihin V.V. *Dnevnik L. Tolstogo* [Diaries of L. Tolstoy]. St. Petersburg: Izd. Ivana Limbaha, 2012. 478 p. (in Russian).
- Dil’tej V. Kategorii zhizni [Categories of life] (per. A.P. Ogurcova), in: *Voprosy filosofii*. 1995. № 10. P. 129–143 (in Russian).
- Rodi F. Zhiznennye korni gumanitarnyh nauk. Po povodu otnoshenija “psihologii” i “germenevtiki” v pozdnem tvorcestve Dil’teja [Life roots of the humanities. On the relationship of “psychology” and “hermeneutics” in the late works of Dilthey] (per. N.S. Plotnikova), in: *Germevntika. Psihologija. Istorija. V. Dil’tej i sovremennaja filosofija* [Hermeneutics. Psychology. History. V. Dilthey and modern philosophy]. Moscow: Tri kvadrata, 2002. P. 11–30 (in Russian).
- Smirnov I.P. *Sociosofija revoljucii* [Sociosophy of the revolution]. St. Petersburg: Aleteija, 2004 (in Russian).

Tolstoj L.N. *Polnoe sobranie sochinenij v 90 tt.* [Complete Works of 90 vols]. Moscow: GIHL, 1928–1958 (in Russian).

Shul'ts S.A. *Istoricheskaja pojetika dramaturgii L.N. Tolstogo (germenevticheskij aspekt)* [The historical poetics of L.N. Tolstoy's drama (hermeneutic aspect)]. Rostov-on-Don: Izdatel'stvo RGU, 2002. 238 p. (in Russian).

Shul'ts S.A. «Krejcerova sonata» L.N. Tolstogo i filosofija muzyki [«Kreutzer Sonata» by L.N. Tolstoy and the philosophy of music], in: *Chelovek*. 2013. № 5. P. 112–123 (in Russian).

Shul'ts S.A. K fenomenologii vizual'nosti v kino [To the phenomenology of visuality in cinema], in: *Chelovek*. 2016. № 4. P. 86–99 (in Russian).

Shul'ts S.A. P.P. Pazolini i L.N. Tolstoj (“Teorema” i “Smert' Ivana Il'icha”) [Pazolini and L.N. Tolstoy (“The Theorem” and “The Death of Ivan Ilyich”)], in: *Slavica Tergestina*. 2012. № 14. P. 244–270 (in Russian).