

Шекспир Александра Блока

И. С. ПРИХОДЬКО

(ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А. М. ГОРЬКОГО РАН)

В статье прослеживаются шекспировские мотивы в лирике А. Блока, исследуются блоковские трактовки трагедий «Отелло» и «Король Лир», а также восприятие Блоком «Макбета»; ставится вопрос о значении У. Шекспира в оформлении театральной эстетики Блока.

Ключевые слова: У. Шекспир, А. Блок, гамлетовский комплекс, лирический герой, драма, трагедия, мистерия, мир — театр, маска, театрализация, мифологизация.

Предлагаемую тему можно было бы поставить более широко: *Шекспир и русский символизм*¹. Но обращенная к конкретному автору, она приобретает преимущество конкретности, без которой невозможно более обобщающее исследование. А. Блок среди символистов выбран не случайно. После А. С. Пушкина в России только А. Блок с такой полнотой и осознанностью воспринял У. Шекспира, включил в свою эстетику и в свой художественный мир².

Шекспир — спутник Блока с ранней юности, когда он переписывает и декламирует монологи Гамлета, играет Шекспира на домашней сцене, открывая для себя безграничный мир мыслей и страстей, театра и поэзии, содержащийся в них, и до последних лет жизни, когда он работает в БДТ и в этой связи подытоживает для себя значение великого драматурга и поэта.

Шекспир — одна из стихий блоковского универсума, пронизывает все его творчество, временами выходя на поверхность в виде пря-

мых обращений, ссылок, сопоставлений, образов, цитат, но постоянно оставаясь на глубине и давая о себе знать в организации поэтического космоса, в работе над драмами и в раздумьях о театре, в жизнетворческих импульсах. Шекспир наложил свой неповторимый отпечаток на жизнь, судьбу, личность Александра Блока.

Восприятие Шекспира Блоком было по преимуществу опосредованным, через западноевропейскую и русскую традицию XIX в., в том числе и традицию русского перевода. Следовательно, необходимо учитывать всех возможных посредников и все возможные влияния на формирование блоковского представления о Шекспире. В этой связи первостепенное значение имеет русская традиция восприятия Шекспира: литературно-критическая, театрально-сценическая, переводческая и издательская, в частности современное Блоку издание С. А. Венгерова (Шекспир, 1902–1904), которое поэт высоко ценил и которым пользовался на протяжении всей своей жизни³.

Усвоив традицию восприятия Шекспира в XIX в., Блок обнаруживает и свой индивидуальный подход. Ощущение «конца времен», распадение связей «вывихнутого века», свойственное эпохе Блока и самому поэту, он прочитал в драмах Шекспира. В Шекспире Блок увидел мистику бытия, почувствовал глубины иррационального, прочитал «тайные смыслы», услышал «отзвуки сокровенных сущностей» (Вяч. Иванов), почувствовал создания глубокие, как сама жизнь. Его привлекало также соотношение исторического и вечного, национального и общечеловеческого. Шекспир отвечал требованиям символистского сознания Блока.

В основе этой соотнесенности мироощущений — переключки эпох, их типологическое сходство: перелом, нестабильность, исчерпанность принятых форм жизни, кризис и «крушение гуманизма». Если в Шекспире в соответствии с современной научной точкой зрения видеть не вершину ренессансного гуманизма, а выражение его кризиса, то величайшим выражением «кризиса гуманизма» в начале XX в. был Блок.

Современное шекспироведение связывает творчество Шекспира, даже на его раннем комедийном этапе, с маньеризмом (Горбунов, 1987). Позднего Шекспира, автора трагедий, правомернее, на мой взгляд, сблизить с барокко. Маньеризм и барокко находятся между собой примерно в таком же соотношении, как символизм и модернизм. Не случайно в настоящее время принято модернизм сопоставлять с барокко. Таким образом, маньеризм и символизм — типологически сходные течения, ставшие художественным выражением сходных порубежных эпох. Для символизма, как и для маньеризма, характерны субъективность, большая степень рефлексии, драматизм сознания, воспринимающего мир в системе оппозиций: вселенная и человеческое «я», столь же глубокое и беспредельное, столь же непостижимое (макрокосм и микрокосм); хаос земного бытия и гармония небесных сфер, мрак и свет и т. п.; два полюса — спиритуализм и гедонизм; амбивалентность, игра контрастами, причудливое взаимопроникновение добра и зла. Взамен антропоцентризма Ренессанса

и XIX в. приходит универсализм. Характерным для обоих направлений становится стремление преодолеть кризис.

Промежуточным звеном в этой типологической цепи является романтизм, также возникший на рубеже веков, на переломе, выразивший то же ощущение разлада, исчерпанности, трагической опустошенности и жажды новой жизни, с той же склонностью к контрастам и антитезам в их вечном противостоянии и взаимодействии.

В романтизме еще раз сошлись Блок и Шекспир (интерес Блока к романтизму, родственность романтического мироощущения и эстетики Блока — и интерес романтиков к Шекспиру, соответствие Шекспира романтическому пониманию искусства).

В английской ветви этой традиции есть фигура, в наибольшей мере воплощающая шекспиризм и занимавшая важное место в культурном мире Блока, — это Байрон. Блок не только выполняет переводы его стихов по заказу С. А. Венгерова, но воспринимает мятежного английского романтика на глубинном уровне — личности, судьбы, творчества. Именно Байрон воплотил в жизни роль Гамлета. Гамлетизм Байрона привлекал Блока. Шекспировский Гамлет наиболее полно выражает трагический разлад героя со временем и с самим собою. Вот почему именно этот герой принят романтиками как романтический. Позднее его примет в себя как органически свое, сродное, Александр Блок.

Блоковский Гамлет — большая и глубокая тема. К ней впервые еще в 1920-е годы обратилась М. А. Рыбникова. Своими наблюдениями ее дополнила Т. М. Родина. Однако тема Гамлета только была поднята этими исследовательницами, но далеко не исчерпана. В предлагаемом исследовании речь идет о гамлетовском комплексе лирического героя Блока. Среди других литературных и мифологических персонажей, на которых спроецирован лирический герой Блока, образ Гамлета занимает особое место. Прежде всего потому, что он обладает в творчестве Блока особой устойчивостью: отчетливо прослеживается его эволюция от ранних стихов к зрелой лирике середины 1910-х годов.

На первоначальном этапе Блока занимает тема Гамлета и Офелии. Свои отношения с А. Д. Менделеевой он видит в свете этого литературного мифа. Впоследствии наблюдается все большее переключение интереса и внимания с Офелии на Гамлета, усиливается рефлексия лирического героя. Личные мысли и эмоции поэта растворяют в себе миф о Гамлете, образуя гамлетовский комплекс мироощущения. Если вначале это скорее романтическая маска, игра в Гамлета на домашней сцене и в жизни, хотя уже тогда в какой-то мере предчувствие и пророчество, то позднее маска становится лицом: поэту было суждено прожить и пережить судьбу Гамлета. У Блока мы обнаруживаем новый тип художественного мышления: не использование отдельных мотивов, отдельной темы, не повторение и заимствование образов, но глубокое проникновение в атмосферу трагедии, соотнесение строя мыслей и чувств литературного героя со своими собственными, произведения искусства с жизнью, воспроизведение литературного мифа на уровне жизненном, философском, психологическом и художественном. Блоковскую традицию Гамлета можно впоследствии проследить в поэзии М. Цветаевой, А. Ахматовой, Б. Пастернака, П. Антокольского, Д. Самойлова и др.

С трагедией «Гамлет» связана огромная шекспировская тема, универсальная метафора с глубинным философским содержанием «мир — театр», имевшая особое значение для Блока, ставшая в его творчестве сквозной, развивающейся метафорой с множеством смысловых аспектов. Эта метафора изначально содержит иронический подтекст, подрывая доверие к действительности, подозревая ее в неподлинности. Такое отношение к жизни возможно только в эпохи перелома, кризиса гуманизма.

Блоковскую трактовку этой метафоры определяют символистская философия и эстетика. Сознание символистов, несущее идею неподлинности «здешнего» мира, условности его декораций, неизбежно театрализует этот мир. Важной чертой культуры этой эпохи становится театрализация жизни в окружении Блока, игра в костюмы и маски, возрождение

маскарада. Это отношение к жизни как к маскараду, «яркому балу» находит отражение в лирике Блока. Символистский смысл этих образов заключается в следующем: все в этом мире преходяще, непрочно, неподлинно; истинны лишь «дальние миры», противопоставленные «здешним пирам», «балу» жизни. Осознание героем неподлинности, невоплощенности жизни делает образы пира, бала, маскарада призрачными, эмоционально окрашивает их в трагические тона.

Шекспировский карнавал, каким он явлен в комедии, с превращениями и переодеваниями, — временный, помогающий героям определиться на великой сцене жизни, найти свои подлинные роли, воплотиться. Это яркий жизнерадостный праздник. Разница между этим типом шекспировской театрализации жизни и блоковским такая же, как между карнавалом и маскарадом.

Герой блоковского маскарада скорее соотносится со «знающим» героем шекспировской трагедии. «Бал» обнажает внутренний конфликт героя Блока, его двойственность. С одной стороны, он «брошен в яркий бал», с другой — в отличие от окружающих его масок, он не лишен подлинности и трагически переживает отсутствие подлинной жизни, невозможность воплощения («И в диком танце масок и обличий / Забыл любовь и дружбу потерял»). В такой театрализации содержится момент освобождения от неподлинного мира. Преодоление неподлинности становится возможным не только через устремленность к «иным мирам», но и через обращение «здешнего» мира в подлинный («Но только лживой жизни этой / Румяна жирные сотри...»).

Тенденция к внутреннему разладу становится источником своеобразной театрализации и драматизации в лирике Блока. Так возникают бесконечные блоковские двойники: юный и старый, беззаботный и потухший или зловещий, исполненный радужных надежд и погруженный в отчаяние, обреченный, Арлекин и Пьеро. Другие источники двойников Блока — комедия дель арте, немецкий романтизм, Гейне. Эти образы, наполненные жизненным, социальным и философским содержанием, подвергаются демонизации и выра-

жают нецельность, неполноту, разорванность бытия. По признанию Блока, двойники исчезнут, когда жизнь обретет свою цельность.

Маска, скрывающая истинное лицо («Накинь личину! Смейся! Пой!»; «Я кривляюсь, крутятся и звеня...»), сменяется маской, выражающей глубинное состояние героя («Маска траурной души»; «Я ночного плаща не сниму» и т. п.). Такой «маскарад» — единственная возможность спасения в мире, где «лжи и коварству меры нет». Это очевидные реминисценции гамлетовской роли.

Если в ранней лирике Блок шел от непосредственно театральных впечатлений и видел своего героя в роли Гамлета, то постепенно герой все более отождествляет себя с выбранной ролью, маска становится лицом, уподобление преодолевает маску. Стихотворение 1914 г. «Я — Гамлет...», по точному наблюдению Т. М. Родиной, — конец театрального маскарада (Родина, 1972: 240).

Для блоковской поэтики характерны ролевые на первый взгляд образы лирического героя (Гамлет, Дон Жуан, Демон, Христос). Но о театрализации этих образов можно говорить лишь условно как об исходном моменте мифологизации, составляющей важную особенность поэтического сознания Блока.

В отличие от роли миф проживается сознанием. Нет характерных для образа-роли декораций, костюмов, масок. Нет самих понятий исполнителя и образа. Происходит полное отождествление героя со своим мифологическим аналогом, он переживает судьбу мифологического героя. Именно таким предстает герой-Гамлет в стихотворении 1914 г. «Я — Гамлет. Холодеет кровь...».

В разработке метафоры «жизнь — театр», при всем своеобразии ее претворений в лирике и мировоззрении Блока, сохраняются и очевидны шекспировские начала: гамлетовские реминисценции, маска «прикрывающая» и маска «приоткрывающая», трагическая ирония, составляющая суть точки зрения на мир как на театр, обнажающая косность и фальшь жизни⁴, вытекающие отсюда жизнетворческие импульсы, направленные на развенчание унизительного настоящего во имя более достойного будущего.

Наряду с метафорой «жизнь — театр» Блок созвучно мистерийное прочтение жизни, которое он также находит у Шекспира. Блок, как и многие его современники, наделенный чувством мистерии, соотносил с нею свой поэтический мир. Мистерийность приобретает огромное значение в его лирике, которая в совокупности представляет драму человеческой жизни, трагический путь «вочеловечения» вопреки силам зла, разлитого как в макрокосме (в мире), так и в микрокосме (человеческой душе). Мистерийностью отмечена и поэма «Двенадцать».

Блоковские размышления о мистерии связаны с Шекспиром. В трагедии «Отелло» за психологической драмой современности Блок увидел яркую символику, глубинный «тайный смысл», «метафорическую ауру», о которой позднее будут спорить западные представители психологической школы и мифокритики (Bradley, 1904; Heilman, 1956; Leavis, 1952; Rosenberg, 1961; и др.). Блок увидел окружающие главных героев мистерийные ореолы: «необыкновенное сияние» «несказанной сущности» Дездемоны и «темный огонь», который «светится изнутри» Яго. Блок впервые сказал о том, что в драме «Отелло» есть «все элементы мистерии». Мистерия бытия, заключенная в этой трагедии, и составляет ее «тайный смысл».

Характерное для символизма стремление возвести живые жизненные реалии к библейско-христианской мифологии как универсальному воплощению первооснов человеческого бытия помогает Блоку проникнуть сквозь многие слои шекспировской драмы — исторический, социальный, психологический, семейно-бытовой — в «тайный», мистерийный смысл шекспировской трагедии. Если Шекспир в свое время шел по пути преодоления средневековой обнаженности мистерийной сути, облакая действие драмы и ее героев в плоть и кровь, Блок-символист совершает обратное движение — к первоначальным мистерийным смыслам.

Блок также почувствовал и увидел жанровую природу мифопоэтики Шекспира, ее генетическую основу, этимологию, органическую связь с театральными жанрами, которые еще

были живы во времена Шекспира и из которых выросла новая драма.

Макрокосм и микрокосм — категории, оформляющие мир поэзии Блока и теоретически им осмысливаемые, также находят прямую перекличку с Шекспиром. Именно ко времени Шекспира эти понятия философски оформились. Пожалуй, наиболее ярко они явлены и наиболее непосредственно сопряжены в трагедиях «Король Лир» и «Макбет», имевших для Блока особое значение.

«Король Лир» наряду с «Гамлетом» — трагедия-спутник поэта с ранних лет. С этой трагедией Блока сталкивают и размышления над оценкой «Лира» А. Н. Толстым («О Шекспире и о драме», 1906). Отказываясь понять или объяснить это великое недоразумение, Блок «лировскими» красками рисует образ заблудившегося старца, на высоте, в ураганном ветре, угадывая тем самым причины этого заблуждения (Блок, 1960, т. V: 170).

В статье о «Короле Лире» Блок говорит о заключенном в трагедии «самом тайном», имея в виду связь между «здешним» и «нездешним». Эта связь обнаруживается в открытой мифологичности трагедии, которая Блоком воспринимается как «порог истины». «Здешнее» для Блока не менее важно, чем «нездешнее». В трагедии «Король Лир» он ценит беспощадную правду о человеке и о жизни. Лир проходит крестный путь познания и прозрения, постепенного морального очищения и возрождения: «Страданием учись» — этим древним высказыванием завершает свою статью о «Лире» Блок, формулируя, таким образом, основную мысль трагедии. Для Блока Лир в этом его значении становится архетипом, образом, выражающим его главную идею и цель — «вочеловечение». Страдание ведет шекспировского героя к познанию истинного положения вещей в мире, истинных ценностей и самого себя.

К «Макбету» у Блока было особое отношение («...люблю его [Шекспира. — И. П.] глубоко. Особенно “Макбета”»); об этом же — в воспоминаниях Е. Ф. Книпович). Устойчивый образ-символ в сознании Блока — герой в крылатом шлеме с мечом в руке, — по убеждению Е. Ф. Книпович, навеян иллюстрацией к «Макбету» в издании С. А. Венгерова (Кни-

пович 1987: 125–126). «Пузыри земли», «о которых я не могу говорить без волнения...» (Блок, 1960, т. 2: 290) и другие цитаты и отсылки свидетельствуют о том, что образы и текст «Макбета» постоянно присутствовали в сознании Блока.

Но подобно тому, как отражение «Гамлета» и гамлетовской темы в лирике Блока не сводится к отдельным образам, цитатам, отсылкам к тексту, так и роль «Макбета» не исчерпывается указанными выше упоминаниями. Речь должна идти о глубинном, концептуальном восприятии Блоком образов и идей трагедии.

Основные темы и мотивы блоковской лирики, вошедшей во второй и третий тома, созвучны ведущим идеям трагедии Шекспира. Это тема предначертанности пути и преступного своеволия; это также очень важная для Блока тема убиения своей души, оправдания преступления высшими целями; это, наконец, ключевая блоковская тема, которая выходит за пределы одноименного цикла и поэмы, — тема неизбежного и неотвратимого возмездия. Рожденная самой исторической действительностью и трагической рефлексией Блока, эта тема растет и обогащается под воздействием многих литературных источников. Среди них — Достоевский, Вагнер, Золя, Ибсен. «Макбет» среди источников блоковской темы *возмездия* до сих пор не назывался.

Но не только проблемы человечности и нравственности интересуют Блока в трагедии «Макбет». Образный мир лирики Блока может быть соотнесен с образным строем шекспировской трагедии и не может быть до конца понят вне этого соотнесения. Частные судьбы связаны с мировой историей и космическими явлениями. Лирический фон трагедии, выражающий противостояние и взаимопроникновение добра и зла (*fine is foul and foul is fine*) через образы природы и космоса, лейтмотивы ночи, мрака, зловещей непогоды, леса, болот, хищных птиц и низших земных тварей, «пузырей земли», наконец, — основа образного мира Блока в циклах и в сборниках его лирического романа в стихах, отражающих грозную атмосферу эпохи «между двух революций» и смятенный мир души поэта. Поэти-

ческий гений Шекспира не мог не захватить Блока и не повлечь за собой.

Наконец, театр Блока — важная сфера его работы, которой он сам придавал большое значение, — также ориентирован на Шекспира. Его драматургия создавалась для сцены, в отличие от театра романтиков, создававших *lesen-dramen*, в частности Байрона, и не помышлявшего о сценизации своих драм или драматических поэм, как он их называл. Театральность драматического произведения — первое условие для Блока, которым он никогда не пренебрегал. Он, как и Шекспир, был человеком театра. Драммы Шекспира, рождавшиеся в большинстве случаев прямо на сцене, были для Блока образцом театральности. Однако сценическая судьба блоковских пьес была не столь блестяща, как у созданий его великого предшественника. Среди причин не последнее место занимают объективные. Шекспир жил в эпоху расцвета театра, Блок — в эпоху расцвета лирики. Но он, как и его собрат по символизму, понимал, что только через театр может быть осуществлено сближение искусства с жизнью, и работал для театра, мечтал о его расцвете. Театр для Блока — «та область искусства, о которой прежде других можно сказать: здесь искусство соприкасается с жизнью; здесь они встречаются лицом к лицу; здесь происходит вечный смотр искусства и смотр жизни...» (Блок, 1960, т. 6: 278).

Театр Шекспира с яркими страстями, с захватывающим сюжетом и динамическим действием, с высокой поэзией и традиционными формами контакта со зрителем был интересен для утонченного вельможи и для простого ремесленника. Именно такой демократический и романтический театр шекспировского типа хотелось бы возродить Блоку. Именно с таким театром он связывает как искусство будущего, так и будущую жизнь.

Предлагаемые Блоком пути обновления театра также восходят к Шекспиру: 1) поиски действенной правды жизни, «сочность», «питательность» искусства; 2) поиски путей к созданию трагедии (через Ницше и Вагнера); 3) создание романтического театра синтетического типа, где бы встретились высокая поэзия, музыка, зрелище. Шекспир оставался

для Блока на протяжении всей его жизни точкой отсчета, ориентиром и конечной, недостижимой в новом искусстве целью.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. фундаментальную монографию Ю. Д. Левина, посвященную восприятию Шекспира в России XIX в. (Левин, 1988).

² Факт связи А. Блока с У. Шекспиром неоднократно констатировался исследователями (см.: Рыбникова, 1923; Родина, 1972: 91–122; Книпович, 1987: 118–142; и др.).

³ Это издание сохранилось в личной библиотеке А. Блока с многочисленными его пометами (см.: Библиотека А. А. Блока..., 1985: 378–389).

⁴ В книге Л. Е. Пинского заключительная глава полностью посвящена рассмотрению этой метафоры у Шекспира (Пинский, 1971: 555–597). В своей книге о Шекспире этот глубокий исследователь неоднократно прибегает к скрытым, без отсылок, цитатам из Блока, выделяя их курсивом или кавычками, напр.: Лжи и коварству меры нет (там же: 385, 592), «питательное» начало искусства (там же: 569) и др., что свидетельствует об ощущении им блоковского восприятия Шекспира.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Библиотека А. А. Блока : описание (1985) : в 3 кн. Л. : ИРАИ РАН. Кн. 2.

Блок, А. (1960) Собр. соч. : в 8 т. М. ; Л. : Художественная литература.

Горбунов, А. Н. (1987) Шекспир и литературные стили его эпохи // Шекспировские чтения. 1985 / под ред. А. А. Аникста. М. : Наука. С. 5–14.

Книпович, Е. Ф. (1987) Об Александре Блоке. Воспоминания. Дневники. Комментарии. М. : Советский писатель.

Левин, Ю. Д. (1988) Шекспир и русская литература XIX века / отв. ред. М. П. Алексеев. Л. : Наука.

Пинский, Л. Е. (1971) Шекспир. Основные начала драматургии. М. : Художественная литература.

Родина, Т. М. (1972) Александр Блок и русский театр начала XX века. М. : Наука.

Рыбникова, М. А. (1923) Блок — Гамлет. М. : Светлана.

Шекспир, В. (1902–1904) Полн. собр. соч. : в 5 т. СПб. : Изд. Брокгауз-Ефрон.

Bradley, A. C. (1904) Shakespearean Tragedy. L. ; N. Y. : Macmillan and Co., Ltd.

Heilman, R. B. (1956) Magic in the Web: Action and Language in Othello. Lexington, KY : University of Kentucky Press.

Leavis, F. R. (1952) *Diabolic Intellect and the Noble Hero: or the Sentimentalist's Othello* // Leavis F. R. *The Common Pursuit*. L. : Chatto & Windus. P. 136–159.

Rosenberg, M. (1961) *The Masks of Othello: The Search for the Identity of Othello, Iago, and Desdemona by Three Centuries of Actors and Critics*. Berkeley ; Los Angeles, CA : University of California Press.

Дата поступления: 5.05.2013 г.

ALEXANDER BLOK'S SHAKESPEARE

I. S. Prikhodko

(The Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences)

The article dwells on Shakespeare's role and significance for A. Blok's original works. It is concentrated on Shakespearean motifs in his lyrics with an accent on Hamlet's psychological complex in Blok's lyrical persona; it also presents Blok's interpretation of the tragedies "Othello", "King Lear" and "Macbeth"; of special importance is the question of Shakespeare's theatre as it has influenced Blok's theatrical theory.

Keywords: W. Shakespeare, A. Blok, Hamlet's psychological complex, lyrical persona, drama, tragedy, mystery-play, the world's a stage, mask, theatricalization, mythologization.

BIBLIOGRAPHY (TRANSLITERATION)

Biblioteka A. A. Bloka : opisanie (1985) : v 3 kn. L. : IRLI RAN. Kn. 2.

Blok, A. (1960) *Sobr. soch. : v 8 t. M. ; L. : Khudozhestvennaia literatura.*

Gorbunov, A. N. (1987) *Shekspir i literaturnye stili ego epokhi // Shekspirovskie chteniia. 1985 / pod red. A. A. Aniksta. M. : Nauka. S. 5–14.*

Knipovich, E. F. (1987) *Ob Aleksandre Bloke. Vospominaniia. Dnevnik. Kommentarii. M. : Sovetskii pisatel'.*

Levin, Iu. D. (1988) *Shekspir i russkaia literatura XIX veka / otv. red. M. P. Alekseev. L. : Nauka.*

Pinskii, L. E. (1971) *Shekspir. Osnovnye nachala dramaturgii. M. : Khudozhestvennaia literatura.*

Rodina, T. M. (1972) *Aleksandr Blok i russkii teatr nachala XX veka. M. : Nauka.*

Rybnikova, M. A. (1923) *Blok — Gamlet. M. : Svetlana.*

Shekspir, V. (1902–1904) *Poln. sobr. soch. : v 5 t. SPb. : Izd. Brokgauz-Efron.*

Bradley, A. C. (1904) *Shakespearean Tragedy. L. ; N. Y. : Macmillan and Co., Ltd.*

Heilman, R. B. (1956) *Magic in the Web: Action and Language in Othello. Lexington, KY : University of Kentucky Press.*

Leavis, F. R. (1952) *Diabolic Intellect and the Noble Hero: or the Sentimentalist's Othello* // Leavis F. R. *The Common Pursuit*. L. : Chatto & Windus. P. 136–159.

Rosenberg, M. (1961) *The Masks of Othello: The Search for the Identity of Othello, Iago, and Desdemona by Three Centuries of Actors and Critics*. Berkeley ; Los Angeles, CA : University of California Press.