

УДК 821.161.1 Хлебников.07

А. М. Павлов

**ВНЕШНЕЕ И ВНУТРЕННЕЕ В МОНОДРАМЕ В. ХЛЕБНИКОВА
«ГОСПОЖА ЛЕНИН»: К ПРОБЛЕМЕ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ/
ЗРИТЕЛЬСКОЙ «КОНКРЕТИЗАЦИИ» ПЬЕСЫ**

Предлагаемая статья посвящена описанию позиции читателя/зрителя монодрамы В. Хлебникова «Госпожа Ленин». Ведущее внимание уделяется рассмотрению соотношения планов внешнего и внутреннего в пьесе. Экспликация креативно-рецептивного потенциала данной монодрамы позволяет говорить о том, что новизна художественно-сценического языка пьесы В. Хлебникова связана непосредственно с горизонтом творческого самосознания неклассической художественности.

Ключевые слова: неклассическая драма, монодрама, позиция читателя/зрителя.

A. M. Pavlov

**EXTERNAL AND INTERNAL IN KHLBNIKOV'S MONODRAMA
«MADAME LENIN»: PROBLEM OF THE READER/
VIEWER «SPECIFICITY» OF THE PLAY**

The offered article is devoted to the description of the reader/spectator position in monodrama «Madam Lenin» by V. Khlebnikov. The leading attention is given to consideration of a parity between external and internal plans in the play. The explication of creatively receptive potential of the given monodrama allows to say that the novelty of V. Khlebnikov play's art-scenic language is connected directly with horizon of nonclassical artistry creative consciousness.

Keywords: nonclassical drama, monodrama, position of the reader/spectator.

Предлагаемая статья посвящена прояснению вероятностной траектории читательского/зрительского восприятия монодрамы В. Хлебникова «Госпожа Ленин» (1908, 1913). Выбор именно рецептивного аспекта обусловлен тем, что как читательская, так и сценическая «конкретизация» (Р. Ингарден) произведения представляет собой серьезную проблему в силу его, так сказать, двуплановости, основанной на полном, *эксплициро-*

ванном *хронотопически*, «размежевании» *внешнего и внутреннего*.

С одной стороны, пьеса начинается с «авторской» ремарки, объективно фиксирующей время действия («2 дня в жизни госпожи Ленин, разделенные неделей» [11, с. 180]). В начальной ремарке происходящее оценивается с внешней (чисто фактической) точки зрения. Если в первый день душевнобольная госпожа Ленин находится в саду, в котором происходит ее разговор с доктором Лоосом, то во второй день – она уже в смиренной рубашке пребывает в палате психиатрической клиники, куда входят санитары с целью транспортировки героини (видимо, в другую палату).

С другой стороны, названные действия не представлены зрителю непосредственно, миметически не разыграны перед его взором (хотя встреча госпожи Ленин с доктором Лоосом или посещение ее палаты санитарями вполне могли бы быть развернуты в отдельные и даже связанные причинно-следственными отношениями, замкнутые в пространстве и времени сценические эпизоды). Происходящее можно реконструировать из следующих друг за другом фраз, принадлежащих разным частям гротескно расщепленного больного сознания героини, причем каждая из этих частей наделена своим собственным голосом: голос Зрения, голос Слуха, голос Соображения, голос Памяти и т. д. При чтении пьесы возникает ощущение, что этот ряд может быть продолжен и далее. В высказываниях этих голосов включается все то, что в традиционном драматическом произведении могло бы войти как в реплики персонажей (к примеру, общение госпожи Ленин с доктором Лоосом, обращение к ней санитаров), так и ремарки (описание места действия – сада и палаты для душевнобольных – и телесного поведения героини).

Рецептивно провокативной по отношению к читателю/зрителю является вторая ре-

марка («Сумрак. Действие происходит перед голой стеной» [11, с. 180]). Думается, что само появление такой «сценичной» ремарки (при том, что сценическое воплощение пьесы вызывает серьезные трудности) неслучайно. Автор стремится поместить как читателя (начинающего при чтении «проигрывать» пьесу в собственном сознании¹¹ – а эта ремарка буквально побуждает воспринимающего субъекта вписать действие, которое будет разворачиваться далее, в воображаемое пространство сцены), так и театрального зрителя, в особые пространственно-временные условия.

Эта ремарка, по сути дела, переводит воспринимающего субъекта с позиции вневходимости к происходящему в «сумрачные» «кулисы души» героини, то есть с *внешней точки зрения* на *внутреннюю*. Причем при сценической «конкретизации» пьесы «сумрак» начинает буквально «окутывать» зрителя, поскольку находится не только впереди (как следует из ремарки, именно на фоне «сумрака» взгляду зрителя, направленному вперед, на сцену, открывается «голая стена»), но и вокруг него (поскольку при просмотре театрального спектакля свет всегда гаснет).

Использование метафоры «кулисы души» при описании пьесы В. Хлебникова, думается, вполне оправданно. В пьесе В. Хлебникова достигается тот же художественный эффект, что и в монодраме Н. Евреинова «В кулисах души» (1912), в которой, по словам последнего, «действие развивается... в груди человека», причем сам этот человек, как и госпожа Ленин, на сцене не появляется. В монопьесе Н. Евреинова «В кулисах души» сцену заполняла многократно увеличенная грудная клетка, где, как считают мно-

¹¹ По Н. Д. Тамарченко, это является специфической особенностью читательского восприятия драматического литературного произведения [8, с. 307].

гие, помещается душа человека. По словам самого автора, «соответственно этому место действия монодрамы «В кулисах души» расположено на выпуклости грудобрюшной преграды, окруженной справа и слева портьерами легких, вздувающихся от четырнадцати до восемнадцати раз в минуту, среди коих сверху спускается на аорте и верхней поллой вене огромное сердце, бьющееся от пятидесяти пяти до ста двадцати пяти раз в минуту. Фоном такому месту действия внутри человека служит позвоночник с ребрами, на котором помещается нечто вроде телефона желто-нервной окраски...» [4, с. 281]. Персонажами пьесы становятся различные «я» человека: «я» рациональное, «я» эмоциональное и «я» подсознательное, находящиеся в конфликте друг с другом. Можно сказать, что в пьесах Н. Евреинова и В. Хлебникова соблюдается центральный принцип монодраматического произведения, провозглашаемый Н. Евреиновым, связанный с эстетической прерогативой изображения на сцене «не столько самих действующих лиц, сколько проекций их психического бытия в тот или иной момент драматического представления» [4, с. 269], а в связи с этим заменой «объективного» времени и пространства «перцептуальным» временем и пространством, то есть «пространством-временем “смены человеческих ощущений и психических актов субъекта”» [5, с. 11]. В такой пьесе сам персонаж, «испаряясь» зрительно, по образному выражению исследователя, становится «местом действия» [2, с. 178].

Однако если у Н. Евреинова визуальный ряд никуда не исчезает, сохраняется, изменяя свое художественное назначение (визуальное становится знаком, на самом деле не имеющих зримого выражения внутренних – «перцептуальных» – состояний «единого действующего лица»), то в пьесе В. Хлебникова зрительное *редуцируется полностью*, замещается голосами сознания госпожи Ле-

нин. Если монодрама Н. Евреинова, по его собственным словам, является монодрамой «растроения “я”» [4; С. 283], то монодраму В. Хлебникова можно считать монодрамой гротескного «размножения “я”».

Благодаря приведенной выше пространственной ремарке и полной редукции зрелищно-миметического ряда в пьесе В. Хлебникова «внутренняя драма» героини становится «внутренней драмой» самого воспринимающего субъекта. В пьесе «Госпожа Ленин» устранение самого «пространства взгляда» (П. Пави) оказывается необходимым для преодоления *инерции не-причастности* зрителя драме героя – а этого и стремится достигнуть, по Н. Евреинову, «подлинная монодрама»¹².

Действительно, «драма» героини состоит в ее тотальном отъединении от окружающего мира и другого «я». Для госпожи Ленин спастись от разлитого вокруг «мирового зла» (персонификацией которого являются, с ее точки зрения, в том числе доктор Лоос, а также санитары) возможно лишь благодаря полному замыканию внутри себя и погружению в молчание; не случайно общение с доктором Лоосом, необходимость ответить на его прощальный словесный жест вежливости в конце первого действия оценивается всего лишь как формализованный ритуал (об этом говорит голос Рассудка: «Не-

¹² Как пишет Н. Евреинов, «под монодрамой я хочу подразумевать такое драматическое произведение, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия» [3, с. 8]. В свою очередь, принцип «сценического тождества... с представлением действующего» «обуславливает переживание, заражающий характер которого, вызывая во мне сопереживание, обращает в момент сценического акта чуждую мне драму в “мою драму”» [3, с. 9].

обходимо подать ему руку, несносен обряд» [11, с. 181]). В контексте пьесы молчание героини синонимично образу тишины, предстающей как естественное, живое и гармоническое состояние бытия (пьеса начинается с упоминания о только что кончившемся дожде и тишине, которую нарушают шаги, а потом и слова доктора Лооса; «жизнь» восстанавливается лишь после ухода врача: «Ушел человек – и опять жизнь» [11, с. 182]). В этом плане финал первого действия противопоставлен финалу пьесы, словам голоса Сознания: «Все умерло. Все умирает» [11, с. 183]. Заключительный образ «умирания» в финале пьесы связан с тем, что в жизни госпожи Ленин опять появляются другие, вторгающиеся туда с речью и *ожидающие ответного слова от самой героини* (реплике голоса Сознания предшествует реплика, принадлежащая голосу Слуха: «Доносится голос: “Больная все еще не переведена?” – Никак нет» [11, с. 183], а чуть до этого звучит голос Воли: «Но все же слово не будет произнесено. Нет» [11, с. 183]). Важно, что самого слова, обращенного к доктору Лоосу, и самого врача читатель / зритель так непосредственно и не слышит, как и обмен репликами санитаров, приходящих в палату госпожи Ленин во втором действии. О том, что все это, действительно, имеет место быть, реципиент узнает опять же лишь из голосов, то есть это все *проговаривается*, но не *показывается*. Отказ от традиционного языка классической драмы в пьесе В. Хлебникова и его замена потоком дробных впечатлений органов чувств и сознания обуславливают особую рецептивную позицию. Благодаря «диалогу» голосов внутренний мир госпожи Ленин «разыгрывается» перед воспринимающим сознанием как особого рода *реальность*, живущая по собственным законам, не тождественным законам реальности внешней, и в которой также происходит свое собственное (довольно насыщенное) *действие*, и даже *имеются свои*

«персонажи» (не случайно в афише и ремарках, указывающих на говорящего, «носители» голосов названы с большой буквы: *Зрение, Слух, Воля, Сознание и т. д.*). Отметим, что среди реплик, произносимых голосами размноженного «я» героини, с одной стороны, выделяются реплики, направленные на фиксацию определенных фактов внешнего мира (Голос Зрения, Голос Слуха, Голос Памяти, позволяющий Голосу Зрения идентифицировать доктора Лооса); с другой – реплики, которые можно рассматривать как перформативные (приравняемые к «словесным действиям»¹³). Это, прежде всего, голоса Сознания, Рассудка и Воли. К примеру, именно голос Воли произносит фразу «Он не получит ответа» [11, с. 181], выбирая молчание как единственно возможную для госпожи Ленин позицию в мире (несмотря на то, что доктор Лоос побуждает госпожу Ленин к «ответу»). Само слово «действие», появляющееся во второй ремарке, относится именно к данному плану пьесы – к *жизни сознания* госпожи Ленин. Этим объясняется, видимо, и предельная условность внешнего пространства-времени, выражающаяся в трудности его идентификации с каким-то конкретным культурным и географическим хронотопом. Если внешнему миру госпожа Ленин *адресует молчание*¹⁴, то во внутреннем мире, наоборот, *звучат* голоса разных частей «я» центрального персонажа.

В итоге между читателем/зрителем и тем, что происходит с госпожой Ленин

¹³ По словам В. Е. Хализева, монологи и диалоги в драме «являются... по основной своей функции не сообщениями, а действиями. Своими словами герои драматических произведений откликаются на развертывание событий, а также воздействуют на их дальнейшее течение» [10, с. 43].

¹⁴ С точки зрения Р. Дуганова, «молчание героини – это и есть ее “слово” о мире, выражение ее отношения к миру и ее понимания мира» [2, с. 201].

во внешнем мире, возникает плотная и непроницаемая «стена» слов, произносимых голосами «размноженного» «я» героини. Стена, таким образом, становится значимой пространственно-предметной точкой пьесы, символизируя преграду, границу между *внешним* и *внутренним*. Читатель/зритель сам оказывается в *состоянии*, аналогичном *состоянию героини*, – предельной отъединенности от внешнего мира. Как и для госпожи Ленин, все внешнее для воспринимающего субъекта хронотопически начинает существовать в принципиально ином плане бытия – словно за пределами стены. Сумрак, упоминаемый во второй ремарке, стирает (даже визуально) барьер между сценой и зрительным залом, так что само темное пространство, окружающее со всех сторон реципиента, становится образом души героини, темной «клеткой» ее больного сознания. Все это объясняет объем текста драматического произведения – два предельно сжатых по времени действия уподобляются кратковременным вспышкам больного сознания героини, «умирающего» в финале пьесы. Вот почему собственно драматическое время, совпадающее в данном случае со сценическим временем¹⁵ (и временем жизни сознания госпожи Ленин), оказывается значительно уже, чем время фактическое, о котором сказано в первой ремарке пьесы. В пользу такого «прочтения» сценического хронотопа говорит и тот факт, что *границы изображенного мира* в «Госпоже Ленин» совпадают с *границами жизни сознания* госпо-

¹⁵ Понятия сценического и драматического времени разводит П. Пави в своем «Словаре театра». Под сценическим временем понимается «одновременно время представления происходящих событий и время зрителя, присутствующего на спектакле» [7, с. 44]; под драматическим временем – «время события, о котором рассказывает спектакль», «время, реконструируемое автором» [7, с. 43], то есть время художественное.

жи Ленин – как только голос Сознания произносит фразу «Все умерло. Все умирает» [11, с. 183], изображенный мир также *исчезает*, и пьеса прекращается.

Благодаря такой пространственно-временной позиции читателя/зрителя сам характер «конкретизации» происходящих во внешнем мире действий также оказывается целиком и полностью подчиненным реакциям и впечатлениям, содержащимся в представленных голосах. При этом, как выясняется, каждый голос обладает довольно ограниченным «кругозором» (голос Зрения не способен дополнить воспринятую визуальную «картинку» акустическими впечатлениями, в отличие от голоса Слуха, не способного к рецепции зрительного ряда; аналогично голос Зрения корректирует свое первичное впечатление от входящего в сад человека лишь после голоса Памяти («Сегодня, как и всегда, его рыжие усы подняты к глазам, а лицо красно и самоуверенно» [11, с. 181]). Отметим, что последовательная смена реплик, принадлежащих разным голосам, неизбежно предполагает наличие пауз между ними. Эти паузы возникают и при чтении благодаря устройству текста драмы, требующего определенных затрат времени от воспринимающего субъекта на чтение указаний на «носителя» реплики, прерывающих процесс «складывания» возникающей в сознании реципиента «картины». В итоге «заполнение» возникающего в читательском/зрительском сознании «вида» (по терминологии Р. Ингардена) также становится прерывистым, дробным, «расчлененным», полностью подчиненным внутреннему ритму такого же «расчлененного» восприятия госпожи Ленин. Таким образом, редукция визуального ряда и вынесение его в иную хронотопическую плоскость, действительно, определяет перформативный (рецептивно-«соучастный») потенциал монодрамы В. Хлебникова, предполагая выстраивание читательского/зрительского поведе-

ния в соответствии со стратегией «эстетики чувствования»¹⁶.

Однако в «конкретизации» нуждается не только внешний уровень пьесы, но, прежде всего, внутренний (связанный с образами самих голосов). Рецептивное внимание только к внешнему (так сказать, фабульному) уровню не совсем адекватно тексту пьесы, тем более что именно внутренний план развертывается в «Госпоже Ленин» не просто как особая реальность, но и как драматическое «действие». По сравнению с внешним уровнем «конкретизация» внутреннего уровня представляется затрудненной, что, скорее всего, входит в авторскую интенцию – причем в данном случае следует различать рецептивные позиции читателя и зрителя. Дело в том, что в пьесе «Госпожа Ленин» голоса разных частей «я» героини, хоть и являются принадлежностью только ее внутреннего мира, как при читательской, так и сценической «конкретизации» пьесы, все-таки неизбежно *овнешняются*, выводятся вовне, поскольку приобретают в художественном мире пьесы статус звучащих, воспринимающихся на слух читателем / зрителем реплик (а потому каждая из них предполагает воплощение в конкретном голосовом материале¹⁷). Внешнее, материальное выражение получают та-

кие свойства человека, которые изначально этой материальности лишены, следовательно, представление читателя/зрителя о четких границах материального/нематериального, внешнего и внутреннего остраивается, погружая его в состояние вопроса о том, как эти голоса *на самом деле должны звучать*. Это тем более важно, что в пьесе нет ничего, кроме данного потока голосов. Думается, что они вряд ли могут быть заменены просто на образы зрительных и слуховых впечатлений (ибо тогда окажется разрушенной художественная логика пьесы, связанная с «размежеванием» внешнего и внутреннего) или на визуальные инсталляции «брёда» героини, поскольку в пьесе «Госпожа Ленин» драматически эксплицированы все-таки не визуальные образы фантазмов центрального персонажа (как, к примеру, в монодрамах «Черные маски» Л. Андреева или «Ганнеле» Г. Гауптмана), а озвучиваемые вслух реакции разных органов восприятия на факты внешнего мира. Эти реплики вряд ли могут быть озвучены и голосом самой госпожи Ленин, ибо тогда, во-первых, возникает необходимость в произнесении со сцены каждый раз указаний на «носителя» голоса для различения этих голосов, а, во-вторых, говорит все-таки не госпожа Ленин (она погружена в молчание), а разные составляющие ее внутреннего «я», причем исключительно друг с другом. Если во время чтения содержание реплики непосредственно соотносится с конкретным голосом, названным в обозначении говорящего, то на сцене (начальная ремарка, как уже отмечалось выше, все-таки провоцирует на разыгрывание происходящего на сцене – хотя бы воображаемой) такая «корреляция» оказывается проблематичной в силу того, что при постановке пьесы в театре имена «носителей» реплик не озвучиваются. Сами же эти голоса лишены каких-либо опознавательных, дифференцирующих их признаков

¹⁶ См. подробнее об этом в статье С. П. Лавлинского [6, с. 226].

¹⁷ По словам П. Пави, значимость голосовых характеристик (таких, как высота, сила, тембр, окраска голоса) для сценической интерпретации пьесы состоит в том, что они «позволяют немедленно идентифицировать персонаж и в то же время непосредственно способом прямого и чувственного воздействия влияют на восприятие зрителя» [7, с. 55]. Добавим, что в данном случае такая «идентификация» голосом необходима в силу того, что пьеса представляет собой звучащий поток реплик при отсутствии визуального ряда (при просмотре традиционного театрального спектакля зритель имеет возможность идентифицировать персонажей еще и зрительно).

(кроме того, что указано, кому они принадлежат). Предельная «непрорисованность» голосов обусловлена, как нам кажется, *монодраматическим принципом* строения пьесы. В ней читатель/зритель лишается какой-либо *устойчивой позиции вне героя, вне его сознания*. Кроме содержания, присутствующего в репликах «голосов», воспринимающему субъекту не на что больше опереться (вот почему «реконструкция» внешнего плана пьесы также в какой-то мере приобретает свойства *вероятности*: к примеру, реципиенту так до конца и остается не понятным, является ли Лоос настоящим именем врача или оно выдуманно центральным персонажем – госпожой Ленин). В «Госпоже Ленин» меняется статус зон так называемого «авторского» текста драмы, прежде всего, указаний на то, кому принадлежит реплика. Если в традиционной классической пьесе в указаниях на говорящего герой *увиден не изнутри, а извне*, в кругозоре автора (и читателя)¹⁸, то у Хлебникова все эти «голоса» звучат внутри героя, то есть в этих участках текста присутствует все-таки не внешняя, а внутренняя точка зрения (это в восприятии героини органы пер-

цепции и другие свойства сознания обладают собственным голосом). Поэтому «имена» говорящих перед соответствующими репликами (как и афиша) при «конкретизации» пьесы также лишают воспринимающего субъекта опоры, *внезаходимой сознанию героя*.

Наличие таких «мест неполной определенности» (Р. Ингарден) в тексте пьесы является эстетически действенным фактором, обуславливающим вполне определенную позицию воспринимающего субъекта. Если внешняя «картинка» складывается из речей, принадлежащих голосам, то в силу наличия этих «лакун» внутренний план (жизнь сознания) оказывается для читателя/зрителя (другого «я») все-таки *скрытым, что вызывает трудности как у режиссера, призванного создать сценическую интерпретацию пьесы, так и читателя, «режиссирующего» пьесу в собственном сознании*. С одной стороны, текст пьесы вроде бы дает воспринимающему субъекту большую степень свободы в «заполнении» имеющихся «пустых мест». Однако, с другой стороны, как бы эти «пустые места» ни «актуализировались», их «заполнение» неизбежно будет опять же лишь *вероятностным*, поскольку отсутствие хотя бы мельчайших опознавательных «контуров» у этих «голосов» не позволяет подтвердить степень соответствия этих голосов тому, как они на самом деле звучат в сознании (к тому же, **большом!!!**) госпожи Ленин. Поэтому образы стены и сумрака в контексте пьесы расширяют тот смысловой объем, который был отмечен ранее, показывая не только границы между внешним и внутренним, но и возникающий «зазор» между внутренним миром госпожи Ленин и воспринимающим субъектом. Пьеса, таким образом, оказывается художественной провокацией по отношению к последнему, поскольку, с одной стороны, стимулирует вхождение читателя/зрителя

¹⁸ С точки зрения Н. Д. Тмарченко, помимо прямой речи персонажей (их монологов, диалогов, рассказов и т. д.) в драматическом произведении, как и эпическом, всегда имеют быть высказывания «особого субъекта речи», который «явно не принадлежит к персонажам и обращается со своими сообщениями, описаниями и рассуждениями (как в эпике) или со своим списком действующих лиц и ремарками (как в драме) отнюдь не к ним, а прямо к читателю» [8, с. 183]. Обозначение имени персонажа перед его репликой также в этот ряд входит. Не случайно Е. Давыдова характеризует афишу, ремарки, обозначение имени персонажа перед его репликой – так называемый паратекст в драме – как «визуальное (графическое) и семантическое “препятствие” к полному вживанию читателя в художественный мир произведения» [1, с. 22].

в «кулисы» сознания госпожи Ленин (давая возможность адресату на собственном рецептивном опыте пережить существующую для героини «разделенность» внешнего и внутреннего), с другой стороны – все же оставляет сознание героини под «сумрачной» завесой тайны, давая возможность лишь вероятностной «конкретизации» голосового «действия», развертывающегося внутри персонажа. Сознание «единого действующего лица», таким образом, предстает перед читателем/зрителем *особым, автономным «духовным пространством», недоступным альтернативному кругозору другого*. Такой тип драматургического высказывания вписывается в контекст модернистского художественного сознания, в частности, в коммуникативную стратегию *авангардистского художественного письма* с его установкой на художественное «проговаривание» *уединенного сознания* и демонстрации, по словам В. И. Тюпы, онтологической *несовместимости кругозоров* «моей и любой иной субъективности» [9, с. 109].

Вот почему сам выбор монодраматического высказывания для экспликации данного художественного смысла представляется продуктивным. Монодрама с ее установкой на изображение субъективного мира *одного индивида* в данном случае показывает не только «размежевание» внешнего и внутреннего, но и ценностно значимое для авангардистской художественности *кризисное «напряжение альтернативности между “я” и “не-я”*» [9, с. 109] как на предметно-тематическом уровне пьесы (отношения госпожи Ленин с доктором Лоосом, ее стремление к одиночеству и «безответности»), так и на рецептивном (даже телесно-чувственном: сумрак, лишая реципиента видимости, как бы оставляет его *одного* в пустом мире). Такая рецептивная траектория «Госпожи Ленин» вписывается в образную логику пьесы, в которой тишина и молчание оказываются связаны с полюсом жизни и гармонии, а произнесение слова и вторжение другого «я» в уединенную жизнь субъекта – с неизбежностью смерти.

Литература

1. Давыдова Е. Рецептивная стратегия в драматургии // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». – 2010. – № 2(45). – С. 15–27.
2. Дуганов Р. Велимир Хлебников: природа творчества. – М.: Советский писатель, 1990. – 348 с.
3. Евреинов Н. Введение в монодраму. – СПб., 1909. – 32 с.
4. Евреинов Н. В школе остроумия. – М.: Искусство, 1998. – 367 с.
5. Зобов Р., Мостепаненко А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 11–25.
6. Лавлинский С. П. «Введение в монодраму» Николая Евреинова в контексте новейшей русской драматургии (К постановке проблемы) // Школа теоретической поэтики: сб. науч. тр. к 70-летию Натана Давидовича Тмарченко. – М.: Intrada, 2010. – С. 224–233.
7. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
8. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Изд. центр «Академия», 2004. – Т. 1. – 512 с.
9. Тюпа В. И. Литература и ментальность. – М.: Вест-Консалтинг, 2008. – 276 с.
10. Хализев В. Е. Драма как род литературы. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
11. Хлебников В. Собр. соч.: в 6 т. Т. 4: Драматические поэмы. Драммы. Сцены. 1904–1922. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 432 с.