

УДК 782

DOI: 10.17223/22220836/24/12

Е.А. Приходовская

СМЫСЛОВЫЕ АРЕАЛЫ ОДИНОЧЕСТВА В ЖАНРЕ МОНООПЕРЫ

В статье рассматриваются специфические особенности жанра монооперы. Важнейшая смысловая константа монооперы – центральное значение единственного персонажа. В текстах известных моноопер преобладает комплекс смысловых ареалов одиночества. В этом комплексе выявляются ареалы вынужденного бездействия, эпистолярных жанров и «тайников помутнённого сознания» на примерах из моноопер Г. Фрида «Дневник Анны Франк», М. Таривердиева «Ожидание», А. Спадавеккиа «Письмо незнакомки».

Ключевые слова: моноопера, всеобъемлющее сознание персонажа, смысловые ареалы, одиночество.

Одинокими не рождаются.

Одиночеству учатся...

Р. Рождественский

Жанр монооперы ещё сравнительно молод, но уже достаточно востребован и с композиторской, и с исполнительской, и с исследовательской точек зрения. Вместе с довольно обширным рядом уже созданных шедевров, являющихся частым предметом исторических исследований, моноопера содержит множество ещё не реализованных перспектив.

Важнейшая из смысловых констант монооперы, обеспечивающих её жанровую уникальность, – центральное значение единственного персонажа. Именно «единственность» персонажа принципиально отличает монооперу от близких родственных жанров музыкального театра. Субъектная функция в моноопере единственного персонажа требует введения такого понятия, как *всеобъемлющее сознание персонажа* (ВСП). Если в камерной и в многоперсонажной (большой) опере каждый персонаж выступает только как элемент целого, наряду с подобными элементами («один из»), в моноопере единственный персонаж «вбирает в себя» все смысловые и подтекстовые «слои», становясь «центром притяжения» всего окружающего мира. Если сказать более образно, мы всё окружающее, все явления и процессы мира видим «глазами персонажа». Другие персонажи, виртуально присутствующие в моноопере, функционируют только как объекты ВСП. Только единственный персонаж наделён «голосом»¹ [1. С. 48].

Представляется целесообразным констатировать наличие ряда различных смысловых ареалов, которые вкуче составляют смысловое «поле» жанра монооперы. Каждый смысловой ареал, не являясь чётко отграниченным образованием, содержит специфическое, отличающееся от других смысловых ара-

¹ Восприятие и понимание своего сознания как всеобъемлющего, в принципе, присуще в реальной действительности любому человеку – по закону природы, независимо от конкретных свойств данного сознания. Человеку свойственно воспринимать себя как некое «начало координат» («точку отсчёта для сущего как такового» [1. С. 48]).

лов, множество сюжетно-эмотивных посылов. Близкие смысловые ареалы, реализованные или потенциально возможные, существуют в виде «пучка» родственных ответвлений единого смыслового комплекса.

Среди множества смысловых ареалов монооперы, обусловленных действием смысловой константы жанра – «единственности» персонажа, в фиксированных, уже созданных текстах преобладает, как можно заметить, *комплекс смысловых ареалов одиночества*. Такая востребованность и, можно сказать, традиционность обращения к данному комплексу смысловых ареалов обусловлена спецификой распространённых представлений о жанре монооперы, включающих, как правило, смешение понятий *одиночества*, представляющего только один комплекс смысловых ареалов, и *монологичности*, являющейся одним из ключевых свойств жанра.

Монологичность ВСП не требует для своей художественной реализации сюжетно-фактологической ситуации одиночества. Монологичность ВСП представляет собой центральное свойство всего ряда комплексов смысловых ареалов монооперы. Комплекс смысловых ареалов одиночества является лишь одним из однородных элементов названного ряда. Но и в рамках данного комплекса фактологическая (сюжетно обусловленная) ситуация одиночества не является обязательной.

Внутренняя психологическая жизнь человека располагает такими известными явлениями, как «одиночество в толпе», «одиночество вдвоём», и в то же время такими явлениями, как «разговор с прошлым», «разговор с воображаемым гостем» и т.п. Следует подчеркнуть *виртуальную* сущность названных явлений: диалог, наблюдаемый «в одностороннем порядке», неизбежно предстаёт монологом, реализацией отражения ситуации диалога в индивидуальном сознании одного из собеседников. Второй собеседник в данном случае оказывается не более чем *фактом сознания* говорящего.

Таким образом, человек может переживать одиночество, находясь фактологически не один, и не испытывать этого состояния, находясь фактологически в одиночестве. Данные наблюдения усложняют процесс классификации смысловых ареалов монооперы; тем не менее одиночество – как фактологически-реальное, так и внутренне переживаемое – существует в едином смысловом пространстве, объединяя ряд различных смысловых ареалов в целостный комплекс. Заметим, что *одиночество становится смысловым ареалом только тогда, когда превращается в воспринятый и осознанный личностью факт ВСП*.

Как сюжет монооперы, коррелирующий напрямую со структурными закономерностями строения текста, предлагается понимать не внешне воспринимаемую цепочку событий (которых в моноопере, как правило, немного), а последовательность внутренних событий ВСП. Именно с этих позиций представляется значимым обращение к *монодраме* как жанру, генетически связанному с монооперой.

Монодрама, при кардинальном отличии языка выразительных средств, близка моноопере как один из её непосредственных «предков» по центральной смысловой константе – «единственности» персонажа. Корни монодрамы уходят далеко в прошлое, к древнегреческой трагедии: центральное значение единственного актёра в трагедиях Эсхила пусть не напрямую, но «переклика-

ется» с единственным актёром монодрамы. Собственно теория монодрамы получила развитие в начале XX в., прежде всего в работах Н. Евреинова [2]: «...понятие монодрамы должно обозначать такого рода драматическое представление, в котором мир, окружающий действующего, является таким, каким воспринимает его действующий в любой момент своего сценического бытия» [3. С. 10]. Таким образом, в монодраме, согласно данному определению жанра, фиксируем смыслообразующую функцию субъектного – единственного – персонажа, а также центральное значение ВСП.

Специфика внутреннего мира ВСП требовала от жанра монодрамы иных выразительных средств, чем традиционные в театре. «Теперь, с изобретением транспарантных декораций, поистине «волшебных фонарей», усовершенствования средств освещения всевозможной окраски и силы, частых перемен, о которых раньше и не снилось драматургам, превосходных эффектов вуалирования и пр. ...мы смело можем говорить о монодраме, как о вполне осуществимой идее» [3. С. 11]. Здесь речь идёт, по сути, о кинематографе. Совсем немногим позднее появляется понятие *монтажа* как принципа организации синтетического текста (впервые формулируется понятие, тогда как «в качестве всеобщего принципа смыслообразования и одного из способов воплощения художественного замысла монтаж существовал и до своего распространения в кинематографе в других видах искусства (литература, изобразительное искусство, музыка и т.д.» [4]). Используется в творческих опытах и изучается специфика *монодраматического монтажа* [5]. Акцентируется «особая эстетическая роль монтажа, который организует единство зрительных и звуковых элементов в особый пространственно-временной континуум» [4]. Единство зрительных и звуковых элементов, формируемое в тексте посредством монтажа, можно считать предвосхищением аудиовизуального единства синтетического текста монооперы.

Среди важнейших исторических предпосылок рождения жанра монооперы, наряду с монодрамой, следует назвать комплекс смысловых ареалов одиночества, являющийся только одним из воплощённых и потенциально существующих смысловых комплексов и в то же время первым и исходным в истории жанра. Именно историческая функция комплекса смысловых ареалов одиночества инициировала формирование традиции, связывающей монооперу исключительно с одиночеством.

Смысловой комплекс *одиночества* как некая художественная парадигма является в эпоху романтизма, получая затем – уже в XX в. – разностороннее развитие. Если романтизм придавал одиночеству возвышенный, даже героический оттенок, последующее развитие смыслового комплекса одиночества привело к трагизму «маленького человека». Образ «маленького человека» [6] кристаллизовался в литературе постепенно, но достаточно целенаправленно (с позиций настоящего времени можно проследить тенденцию, идущую от творчества А. Пушкина к прозе Ф. Достоевского и пресекающуюся только с приходом советской власти). Если в рассказе А. Пушкина «маленький человек» был ещё только *социально* «маленьким», «униженным богатырём» [7. С. 285], в дальнейшем он приобретает черты *нравственно* «маленького», «забитого», рождается образ «отчуждённого человека во враждебном мире» [8]. Войны и катаклизмы рубежа веков обесценили человеческую личность практически до нуля; одиночество Воцкека отличается от одиночества Чайльд-Гарольда именно тем, что оно

становится *вынужденным*, перестаёт быть романтической «драпировкой», превращаясь в человеческую трагедию. Романтические одиночество и странничество преобразуются в экспрессионистские изолированность и бесприютность. Утрирование порождает трагический гротеск: одиночество становится брошенностью, народ становится толпой.

«Экспрессионизм как художественное направление возник на основе взаимоотношений с различными сферами научной деятельности: с психоанализом Фрейда, феноменологией Гуссерля, неокантианской гносеологией, философией «Венского кружка» и гештальтпсихологией» [8]. Многоаспектность экспрессионизма как художественного направления включает целый комплекс черт: «Для музыкального экспрессионизма характерен иррационализм, устремлённость за пределы сознания – будь то тёмные глубины человеческой души (не случайно его развитие совпало с расцветом психоанализа) или мистическое визионерство; тяготение к пограничным психическим состояниям, эмоциональная взвинченность, предельная субъективность, нередко приводящая к деформации окружающего мира, который предстаёт сквозь призму восприятия героя...» [9. С. 6]. В дальнейшем, при переходе к лирико-бытовым пластам содержания, одиночество становится фактом межличностных отношений (тогда персонажем монооперы становится одинокая / брошенная любимым женщина). Не случайна хронологическая синхронность появления теории монодрамы, кульминации развития экспрессионистского образа «потерянного человека», функционирования немецкой «драмы крика» («Schreidramen») и создания А. Шёнбергом монооперы/монодрамы «Ожидание», положившей начало пониманию монооперы как самостоятельного жанра.

Такие этапы можно фиксировать в процессе формирования в искусстве смыслового комплекса одиночества как самодостаточной художественной парадигмы. Вероятно, именно хронологической синхронностью кульминационного этапа названных процессов, в числе прочего, объяснима значимость для жанра монооперы комплекса смысловых ареалов одиночества и обусловленное этой значимостью смешение понятий одиночества и монологичности.

Обозначим ареалы, выделяемые нами в комплексе смысловых ареалов одиночества, учитывая условность проводимых смысловых границ:

1) ареал *вынужденного бездействия* («Ожидание» А. Шёнберга, «Ожидание» М. Таривердиева): при кардинальном различии сюжетных фабул в обеих монооперах героиня оказывается «запертой» в молчании окружающего мира. Внутренний монолог персонажа с максимальной степенью детализации «транслируется» в вокальную партию. Этапы внутреннего сюжета монооперы М. Таривердиева «*Ожидание*» синхронизированы с реально протекающим временем: сколько женщина стоит под часами – столько и длится моноопера. Осознание одиночества персонажем, превращение одиночества в факт ВСП маркировано на протяжении всего текста: а) «Женщины привыкли ждать»; б) «Одинокой мне быть запрети». Два фрагмента прямого осмысления слова «одиночество», происходящего в ВСП, содержат тенденцию смыслового крещендирования, масштабирования темы: если в первом фрагменте наблюдаем связь «одиночество – Я», то во втором фрагменте происходит переход на уровень притчи, обобщение индивидуальной проблематики до общечеловеческой («одиночество – Люди»).

Первый фрагмент («Одиночество – Я»)

Ветры зимние
вдаль уносятся
и назад возвращаются.
Почему,
зачем,
одиночество,
ты со мной
не прощаешься?
Пусть мне холодно
и невесело, -
всё стерплю,
что положено...
Одиночество –
ты профессия
до безумия сложная!
Ночь пустынная.
Слёзы затемно.
Тишина безответная...
Одиночество –
наказание.
А за что –
я не ведаю...
Ночь окончится.
Боль останется.
День
с начала закрутится...
Одинокими
не рождаются.
Одиночеству учатся.

Второй фрагмент («Одиночество – Люди»)

В этом взрывчатом мире
забытой уже
тишины,
где над всеми
бессонное время
летит безучастно,
не придётся вам пусть никогда
ждать любимых
с войны!
Не придётся вам пусть никогда
ждать любимых
напрасно!
Рядом с бронзой царей,
разжиревших
на лжи и крови,
рядом с бронзой героев,
рискнувших собой в одночасье,
должен выситься памятник
Женщине,

ждушей любви!
 Светлый памятник Женщине,
 ждушей
 обычного счастья...
 Вновь приходит зима
 в круговерти метелей и стуж.
 Вновь для звёзд и снежинок
 распахнуто небо ночное...
 Все равно я дождусь!
 Обязательно
 счастья дождусь!
 И хочу, чтоб дождались вы
 вместе со мною.

Особое значение для финала монооперы имеет *притчевость*, восходящая к жанру притчи [10, 11], и позволяющая обобщить проблематику, актуализируемую в индивидуальном ВСП, до общечеловеческой;

2) ареал *эпистолярных жанров* («Письмо незнакомки» А. Спадавеккиа, «Письма Ван Гога», «Дневник Анны Франк» Г. Фрида, «Нежность» В. Губаренко) – превращение в «звуковую партитуру» *письменных источников*, воплощающих внутренний монолог персонажа. Несмотря на то, что «письму свойственно острое ощущение собеседника, адресата, к которому оно обращено» [12. С. 238], ареал эпистолярных жанров представляется возможным отнести к комплексу смысловых ареалов одиночества. *Во-первых*, в рамках данного ареала одиночество, как правило, является фактом ВСП; *во-вторых*, отсутствует виртуальный диалог как с воображаемым, так и с действительным собеседником: задействуются только те контакты, реакция на которые концентрируется во внутренних структурах ВСП. Приведём фрагменты из монооперы А. Спадавеккиа *«Письмо незнакомки»*, в которых формулируется тема одиночества как факта ВСП:

а) Вчера мой ребёнок умер! Я снова буду одна, если мне суждено ещё жить. Завтра придут чужие люди, положат в гроб моё дитя. Придут друзья, принесут венки, но что значат цветы возле гроба? Меня станут утешать, говорить мне слова, слова, слова, но это не сможет меня утешить, ведь я же осталась одна, осталась одна!.. А ведь нет ничего более ужасного, чем одиночество среди людей.

б) Я снова одинока, нет ребёнка... Нет ни строчки от тебя. Раз я мертва для тебя, так почему мне не желать смерти! Я не буду больше докучать тебе, но я должна была излить душу свою в час смерти нашего ребёнка!

Центральной здесь предстаёт формулировка «нет ничего более ужасного, чем одиночество среди людей». Именно эта формулировка фигурирует здесь как важнейший факт ВСП, тогда как смерть ребёнка постулируется как внешнее событие, повлекшее за собой появление такого факта во внутренних структурах ВСП.

В моноопере Г. Фрида «Дневник Анны Франк» видим другую формулировку темы одиночества:

В сущности, молодость более одинока, чем старость. У старших есть свои воззрения, они больше не колеблются, они знают, что им делать в жизни. А нам, молодым, вдвойне трудно защищать свои взгляды в такое время, когда рушатся, рушатся все идеалы, когда люди усомнились в правде, в справедливости, в сча-

сть! Идеалы, мечты, светлые надежды у нас не могут возникнуть, а если возникают, то страшная действительность разрушает их начисто...

«Дневник Анны Франк» Г. Фрида представляет собой довольно неоднозначное целое. С одной стороны, в этом тексте бесспорно можно констатировать одиночество как факт ВСП – признак комплекса смысловых ареалов одиночества; с другой стороны, ВСП оперирует местоимением «мы» чаще, чем местоимением «я», переводя смысловые ориентиры текста из сферы индивидуального внутреннего мира в сферу притчевого обобщения. Одиночество фигурирует здесь как философское понятие и часть мировоззрения целого поколения («нам, молодым...»), а не как личностное переживание;

3) ареал *«тайников помутнённого сознания»* («Записки сумасшедшего» Ю. Буцко, «Чёрный обморок» Д. Кривицкого) – для этого смыслового ареала характерны децентрация сюжета, подчинение внутреннего монолога персонажа и в целом динамики ВСП концептуальному содержанию текста. Ареал «тайников помутнённого сознания» составляет значительную область потенциала комплекса смысловых ареалов одиночества, так как допускает практически ничем не ограниченную свободу построения сюжета, не связанного вообще с внешними контактами ВСП¹.

Итак, комплекс смысловых ареалов одиночества ограничен рамками одиночества как факта ВСП. Таким образом, в данный комплекс смысловых ареалов не входит, например, моноопера Ф. Пуленка *«Человеческий голос»*: фактологическое одиночество героини не делает одиночество фактом ВСП. Более того, ВСП героини в моноопере воплощено только через её высказывания, направленные вовне, – мы не слышим ни одного слова, отражающего внутреннюю реакцию героини на происходящее вокруг. Все реплики Женщины рассчитаны на восприятие кем-то другим, не входящим во внутреннюю структуру её ВСП (всё, что она говорит, адресовано кому-то).

Как уже отмечалось, история формирования жанра монооперы обусловила такой факт, как преобладание в фиксированных образцах монооперы одиночества *вынужденного*, тогда как в целом потенциал данного комплекса смысловых ареалов им не ограничен. Потенциал данного комплекса содержит и факты *добровольного* одиночества. Одиночество вынужденное понимается в рамках ВСП как *болезненно переживаемое состояние*, из которого личность (персонаж) стремится выйти. Однако многообразие жизни включает ряд ситуаций добровольного одиночества, когда человек не стремится скорее выйти из этого состояния: отшельничество, молитва (в состоянии благодарности, а не отчаяния), творческий процесс, глубокое позитивное переживание, чтение книги, сон, например². Обозначенный ряд можно продолжить³.

¹ Многообразие ареалов одиночества, существующих в рамках смыслового потенциала монооперы, почти неисчерпаемо. Например, самостоятельными ареалами могут быть одиночество непонятого пророка (история Кассандры), одиночество «блудного сына», одиночество изгнанника и др.

² Интересным для реализации в жанре монооперы мог бы стать сюжет о воплощении души – рождении ребёнка, монолог приходящего в мир (ещё не рождённого, а затем родившегося человека).

³ В данном контексте необходимо вспомнить первую в истории музыкального искусства монооперу, не имевшую ещё такого жанрового обозначения; она несла функцию антракта в большом оперном спектакле. Речь идёт о моноопере Доменико Чимарозы «Il Maestro di Cappella» (1793). Юмор и искромётность, с которыми воплощён в ней образ дирижёра оркестра, противостоят современным распространённым представлениям о моноопере. В моноопере Д. Чимарозы, конечно, нет и намёка на

Таким образом монологичность как одно из ключевых свойств жанра монооперы вообще реализуется, конкретизируясь, в комплексе смысловых ареалов одиночества. *Комплекс смысловых ареалов одиночества*, как можно утверждать, отличается от других смысловых комплексов монооперы тем, что *исключает задействованность внешней сигнальной системы*, реализующей контакты ВСП, нацеленные вовне и извне наблюдаемые.

Итак, комплекс смысловых ареалов одиночества выступает одним из комплексов смыслового «поля» жанра монооперы. Его востребованность в существующих фиксированных текстах, относящихся к жанру монооперы, объяснима историческими причинами, а именно синхронностью процессов кульминации эстетики экспрессионизма (в том числе образа «потерянного человека») и рождения монооперы как самостоятельного жанра. Комплекс смысловых ареалов одиночества полностью исключает действие в тексте внешней сигнальной системы, как и области ВСП, включающей контакты, нацеленные вовне и извне наблюдаемые. Подчеркнём, что одиночество становится смысловым ареалом только тогда, когда превращается в воспринятый и осознанный личностью персонажа факт ВСП.

Литература

1. Хайдеггер М. Бытие и время. М. : Ad Marginem, 1997. 460 с.
2. Джурова Т.С. Концепция театральности в творчестве Н.Н. Евреинова : дис. ... канд. иск. СПб., 2007. 34 с.
3. Евреинов Н. Введение в монодраму: Реферат, прочитанный в Москве в лит.-худож. кружке 16 декабря 1908 г., в С.-Петербурге в Театральном клубе 21 февраля и в Драматическом театре В.Ф. Коммиссаржевской 4 марта 1909 г. СПб., 1909. 4, 32 с.
4. Фунтикова С.А. Трансформация монтажа как выразительного средства в кинематографе : автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2011. 23 с.
5. Тимошенко С.А. Искусство кино и монтаж фильма: Опыт введения в теорию и эстетику кино. Л. : Academia, 1926. 74 с.
6. Сокол Е.М. «Маленький человек» в творчестве русских писателей 1840-х гг. в свете христианской традиции : дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. 266 с.
7. Юхнова И.С. Самсон Вырин : миф о маленьком человеке // Вестн. Нижегород. ун-та им. М.И. Лобачевского. 2012. № 1 (2). С. 285–288.
8. Боров Ю.Б. Эстетика : учеб. М. : Высш. шк., 2002. 511 с.
9. Власова Н.О. Музыкальный театр экспрессионизма : к истории одноактной оперы // Искусство музыки : теория и история. 2015. № 12. С. 5–36.
10. Мельникова С.В. Притча как форма выражения философского содержания в творчестве Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова : дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. 164 с.
11. Данилова Т.В. Архетипические корни притчи // Рациональность и семиотика дискурса. Киев : Наукова думка, 1994. С. 59–73.
12. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Сов. писатель, 1963. 362 с.

Prikhodovskaya Ekaterina A. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: prihkatja@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (4) 24; 117–125 pp.
DOI: 10.17223/22220836/24/12

SEMANTIC AREAS OF LONELINESS IN A MONOOPERA GENRE

Key words: *monoopera, comprehensive consciousness of the character, semantic areas, loneliness.*

The genre of the monoopera is still relatively young, but is already rather demanded both from composer's, performer's, and researcher's points of view. The most important of the semantic con-

смысловые ареалы одиночества: дирижёр репетирует с оркестром, непрерывно функционирует внешняя сигнальная система (обращения к различным группам оркестра). Неожиданная, но вполне оправданная параллель выстраивается здесь с монооперой Ф. Пуленка «Человеческий голос», также построенной полностью на внешней сигнальной системе.

stants of the monoopera providing its genre uniqueness is the central value of the only character. Such concept as the comprehensive consciousness of the character (CCC) is introduced. All the surrounding we see through the "eyes of the character". Other characters who are virtually present in the monoopera function only as objects of CCC. Among the sets of the semantic areas of the monoopera caused by action of the semantic constant of a genre - "uniqueness" of the character – in the fixed, already created texts the complex of semantic areas of loneliness prevails. Such traditionalism in addressing this complex of semantic areas is caused by specifics of the widespread ideas of the genre of monoopera including, as a rule, mixture of concepts of loneliness represented only by one complex of semantic areas, and the monologicality being one of the key properties of the genre. Monologicality of CCC doesn't demand for the art realization of a subject and factual situation of loneliness. The loneliness becomes a semantic area only when it turns into CCC, the fact apprehended and realized by the identity of the character. Attention to the semantic area of loneliness can be explained through historical processes of formation of the genre of monoopera: chronological synchronism of emergence of the theory of the monodrama, the culminating in development of an expressionistic image of "the lost person", functioning of German "dramas of shout" ("Schrei-dramen") all that isn't accidental. A. Schönberg created the monoopera/monodrama "Expectation" which laid the foundation for understanding the monoopera as an independent genre. In the complex of semantic areas of loneliness in the monoopera such areas as an area of the compelled inaction, an area of epistolary genres and an area of "hidden places of the dimmed consciousness" come to light. The complex of semantic areas of loneliness, differs from other semantic complexes of the monoopera in what excludes involvement of the external alarm system realizing the contacts of CCC aimed outside and from the outside the observable. Theses of the article are illustrated by examples from monooperas by F. Poulenc ("A Human Voice"), G. Fried ("Anne Frank's Diary"), M. Tariverdiev ("Expectation"), and A. Spadavekkia ("The letter of the stranger").

References

1. Heidegger, M. (1997) *Bytie i vremya* [Being and Time]. Translated from German by V.V. Bibikhin. Moscow: Ad Marginem.
2. Dzhurova, T.S. (2007) *Kontseptsiya teatral'nosti v tvorchestve N.N. Evreinova* [The concept of theatricality in the work of N.N. Evreinov]. Art Studies Cand. Diss. St. Petersburg.
3. Evreinov, N. (1909) *Vvedenie v monodrama* [Introduction to monodrama]. St. Petersburg: [s.n.].
4. Funtikova, S.A. (2011) *Transformatsiya montazha kak vyrazitel'nogo sredstva v kinematografe* [Installation transformation as a means of expression in the film]. Abstract of Philosophy Cand. Diss. Moscow.
5. Timoshenko, S.A. (1926) *Iskusstvo kino i montazh fil'ma: Opyt vvedeniya v teoriyu i estetiku kino* [Film Art and Film Editing: Experience introduction to the theory and aesthetics of cinema]. Leningrad: Academia.
6. Sokol, E.M. (2003) *"Malen'kiy chelovek" v tvorchestve russkikh pisateley 1840-kh gg. v svete khristianskoy traditsii* [The "little man" in the works of Russian writers of the 1840s in the light of the Christian tradition]. Philology Cand. Diss. Moscow.
7. Yukhnova, I.S. (2012) Samson Vyryn: The "small man" myth. *Vestn. Nizhegorod. un-ta im. M.I. Lobachevskogo – Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*. 1(2). pp. 285–288. (In Russian).
8. Borev, Yu.B. (2002) *Estetika* [Aesthetics]. Moscow: Vysshaya shkola.
9. Vlasova, N.O. (2015) Muzykal'nyy teatr ekspressionizma: k istorii odnoaktnoy opery []. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya – Art of Music: Theory and History*. 12. pp. 5–36.
10. Melnikova, S.V. (2002) *Pritcha kak forma vyrazheniya filosofskogo sodержaniya v tvorchestve L.N. Tolstogo, F.M. Dostoevskogo, A.P. Chekhova* [The parable as a form of expression of the philosophical content in the works by L. Tolstoy, F. Dostoevsky, A.P. Chekhov]. Philology Cand. Diss. Moscow.
11. Danilova, T.V. (1994) Arkhetipicheskie korni pritchi [The archetypal roots of the parable]. In: Parakhonskiy, B.A. (ed.) *Ratsional'nost' i semiotika diskursa* [Rationality and semiotics of discourse]. Kiev: Naukova dumka. pp. 59–73.
12. Bakhtin, M.M. (1963) *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.