

УДК 7.067

ПОЛЕМИКА «ПЕРВИЧНОЙ» И «ВТОРИЧНОЙ» КУЛЬТУР В ПЕРВЫХ ОТЗЫВАХ РОССИЙСКОЙ ПРЕССЫ НА ТВОРЧЕСТВО М. МЕТЕРЛИНКА

Ефременко Оксана Сергеевна, старший преподаватель кафедры истории театра, литературы и музыки, Новосибирский государственный театральный институт (г. Новосибирск, РФ). E-mail: suzet@yandex.ru

В работе анализируются первые отзывы российской прессы на новаторские пьесы бельгийского драматурга-символиста Мориса Метерлинка в контексте типологии культуры Д. С. Лихачева. Материалом исследования стали статьи в периодических изданиях 1890-х годов – таких как «Артист», «Театральная газета», «Русское богатство». В данных публикациях фиксируются проблемы восприятия условной эстетики символизма («вторичной» культуры) российской критикой, ориентированной на философию позитивизма и эстетику реализма («первичная» культура).

В ходе анализа выясняется, что первые отзывы российской печати были готовы описать содержательные и формальные характеристики новаторской драматургии Метерлинка, но отказывали ей в возможности театрального воплощения. По мнению критиков, российской сценической традиции был свойствен принцип сценического правдоподобия, скорее базирующийся на творческой интеллектуализации житейского опыта, чем на законах свободной, бессознательной фантазии художника. Однако в негативном разборе метерлинковских произведений рецензентам удавалось описать главную интенцию бельгийца – устремленность к новому изображению исключительной душевной жизни.

Автор приходит к выводу, что при всей полемичности откликов на пьесы Метерлинка, в российской литературно-театральной мысли начинается формироваться понятие культурного феномена «условный театр» и инструментарий для его анализа.

Ключевые слова: типология культуры, условный театр, Метерлинк, символизм, позитивизм, реализм.

THE CONTROVERSY OF “PRIMARY” AND “SECONDARY” CULTURES IN THE FIRST RUSSIAN PRESS REVIEWS OF M. MAETERLINCK’S CREATIVE WORK

Efremenko Oksana Sergeevna, Senior Lecturer, Department of History of Theatre, Literature and Music, Novosibirsk State Drama School (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: suzet@yandex.ru

This article analyzes the first reviews of the Russian press on the innovative plays of Belgian symbolist Maurice Maeterlinck in the context of cultural typology of D.S. Likhachev. A material of studies was reviews in the periodicals of the 1890, such as “The Actor,” “The Theater Newspaper,” “The Russian Wealth.”

These publications reveal problems of conditioned aesthetics of symbolism (“secondary” culture) perception by Russian criticism, which focused on the philosophy of positivism and the aesthetics of realism (“primary” culture).

The first Russian reviews about M. Maeterlinck describe ways of adaptation routine on stage in his dramas, similarity and difference of the classical tradition. On the basis of the analysis of theoretical ideas of Belgian playwright, the author describes rejecting the traditional understanding of the drama action. All the examples of classical dramatism lie in the sphere of external for this author, meanwhile the accent is put on the “second order dialogue” or so called “underwater stream.” Multilevel relations between text, implication and up-text make special flexible structure of their plays.

In this concern the article puts a question of the spectators’ new borders of perception. The audience is supposed to understand associations and emphasized unrepresentable images. The author drives to the conclusion that on the basis of Maeterlinck’s static theatre, there appears a “relative” approach, and as a result, there appeared the necessity of the presence of a new type of stage director, in the structure of the play.

The author concludes that the concept of a cultural phenomenon “conditioned theater” and the tools for its analysis begins to form in the literary and theatrical approach. Therefore, the article deals with the importance of the ideas of Belgian playwright Maurice Maeterlinck in forming the principles of a conditional show on the Russian stage on the edge of XIX–XX centuries.

Keywords: typology of culture, conditioned theater, Maeterlinck, symbolism, positivism, realism.

Метерлинк в первой российской публикации (1891) называется одним из лучших драматургов рубежа XIX–XX веков, а конец XIX века даже провозглашается «эпохой Метерлинка». Данный отзыв был опубликован на страницах журнала «Новости иностранной литературы» и посвящен присуждению Метерлинку премии Бельгийской академии за драму «Принцесса Мален». В статье подчеркивалось богатое воображение драматурга, которое оказалось способно «так назлектризовать читателя, что он начинает воспринимать фантастические картины... как живую действительность» [1, с. 4].

Выход в России этой заметки совпал с первым представлением пьес Метерлинка на сцене символистского театра Д’Ар во Франции. После постановок «Непрошенной» и «Слепых» Полем Фором в 1894 году бельгийского автора объявили основоположником символизма в драматургии. Наряду с этим данное событие имело и более масштабное значение: вместе с Метерлинком-драматургом утверждался режиссерский театр, открывший перспективы развития ненатуралистической модели сценического существования. Как пишет В. И. Максимов, «сценический символизм, прежде всего французский, родился в полемике с натурализмом. Но в том же пространстве утверждения режиссерского театра» [10, с. 6]. Благодаря пьесам Метерлинка в европейском театре возрождался «вторичный» стиль культуры.

Согласно типологии Д. С. Лихачева, которая получила развитие в культурологических исследованиях Ю. М. Лотмана, З. Г. Минц, И. П. Смир-

нова, в истории культуры выделяются «первичный» и «вторичный стили». В основе данной дихотомии лежат диаметрально противоположные представления об отношении между художественным миром и внехудожественной, фактической исторической реальностью. По мнению И. П. Смирнова, «все “вторичные” художественные системы (“стили”) отождествляют фактическую реальность с семантическим универсумом, то есть сообщают ей черты текста <...> тогда как все “первичные” художественные системы, наоборот, понимают мир смыслов как продолжение фактической действительности, сливают воедино изображение с изображаемым, придают знакам референциальный статус» [13, с. 22]. Если для первого характерна трактовка культуры как натурподобного образования, то в произведениях вторичного стиля природа возводится в ранг культуры, естественным фактам присваиваются черты артефактов, что повышает «коэффициент условности» в произведении.

Все приметы «вторичной» художественной системы дают знать о себе в теории и практике театра Метерлинка: это и установка драматурга на условные формы изображения универсума на сцене, и стилизаторские тенденции в его творчестве (стилизует средневековые драматические жанры, приемы изобразительных искусств), и отсылки читателя не столько к опыту насущной жизни, сколько к эстетическим реалиям.

Вероятно, именно прецедент деятельного участия бельгийца в развитии «вторичной» системы на новом этапе его развития в Европе был

привлекателен для отечественных драматургов, актеров, режиссеров, критиков, начиная с первых печатных отзывов о его творчестве.

К началу 90-х годов XIX века в России опыт режиссерского театра пока еще не был реализован ни в жизнеподобной, ни, тем более, в условной моделях. Однако конец тысячелетия, по словам И. В. Кирилловой, «насыщается ощущением сложнейших идейно-эстетических исканий, на фоне которых определяются кульминационные события, в том числе и истории театра» [9, с. 19]. В разнообразной культурологической палитре рубежа веков все больше усиливались тенденции, которые определялись кризисом позитивистской картины мира. Это формировало новую эстетическую ситуацию, в которой рациональности прошлого противопоставлялись идеализм, мистицизм и новые религиозные искания настоящего. Как следствие, подвергалось спору представление о литературе и театре, как реалистическом отражении «жизни в формах самой жизни», вызывал сомнения принцип полезности как критерий художественной значимости. «Так, “новое искусство”, – как пишет З. Г. Минц, – возникает как отрицание “шестидесятнического” отождествления искусства с познанием Истины и с Пользой и “семидесятнического” (народнического) отождествления его с пропагандой этических норм Добра. Истине (“правде – истине”, по Н. К. Михайловскому) и Добру (“правде – справедливости”) в “новом искусстве” противопоставляется Красота (“правда – красота”), эстетическое» [11, с. 317]. Вследствие этого в последнее десятилетие XIX века полемика между магистральным реалистическим направлением и формирующимся идеалистическим обостряется. Уже в это время в театральную теорию и практику начинают проникать темы и вопросы нового идеализма, которые через десять лет будут программно сформулированы В. Брюсовым в статье «Ненужная правда. (По поводу Московского Художественного театра)» (1902).

Отражением дискуссионного состояния сценического искусства стало восприятие театром и критикой новой драмы – прославившихся пьес Г. Ибсена и первых произведений А. П. Чехова. В конце 1880-х – начале 1890-х их пьесы получают первые отзывы и претворения на сцене. Как отмечает И. В. Кириллова, «критики беспокойно фиксируют двойственность: натуралистически,

с точки зрения ряда рецензентов, ориентированные пьесы, отвечающие критериям изображения жизни как она есть – узнаваемо и повседневно, – в то же время излишне рефлексивны, подчеркнуто тенденциозны в отношении к проблемам глобального, нравственного и философского содержания» [9, с. 5]. Изменение значения устоявшихся образов фиксируется и сценой. В конце 80-х годов трансформируется устоявшееся амплу неврастеника, насыщаемое «особыми качествами лирического, исповедального прочтения роли» [9, с. 5]. Примером может послужить александринская редакция чеховского Иванова в исполнении В. Давыдова. Его герой был отмечен «новым драматизмом», который заключался «в сплавлении воедино чеховской лиричности, душевной интимности с контрастами страстей Достоевского, чеховских полутонов и пронзительно ярких красок Достоевского» [14, с. 101].

Появившись на этом фоне, фигура Метерлинка сразу привлекла к себе внимание. В начале 1890-х годов его произведения критика не могла связать с какой-либо отечественной сценической традицией, их невозможно было также трактовать в духе «семейной психологической драмы», как это делали «восьмидесятники» с «Норой», «Доктором Штокманом», «Одинокими», «Праздником примирения», «Коллегой Крамптоном» [9, с. 4], или в духе «гамлетизма второй волны», как это происходило с «Ивановым». В сравнении с вариативно прочитанными ранними Ибсенем и Чеховым его произведения воспринимались как крайне радикальные. Каждая статья, независимо от эстетической веры автора, провозглашала его «бельгийским шекспиром» символистов, образцовым символистским писателем. В сущности критики были недалеки от истины: сыграв конструктивную роль в развитии условной режиссуры, драматургия Метерлинка, в силу своей явной специфичности, покинула сцену. Однако теоретическое наследие и конструктивные реформы драматургии, повлекшие за собой сдвиг в сценической практике, оказали большое влияние на весь XX век. Неслучайно известный литературовед И. Д. Шкунаева свою главу о Метерлинке в книге «Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней» начинает с рассуждений о родственности его эстетических открытий будущей драматургии абсурда, театра жестокости, неореализма.

Важно отметить, что Метерлинк интересовал рецензентов именно как театральный автор. Его пьесы и их первые постановки, появившиеся в самом начале формирования альтернативного сценического стиля, ставили дискуссионные проблемы нового театра, в то время, как первые отечественные символисты пробовали себя только в сфере поэтического творчества. Вот почему их тотальное обращение к театру в начале XX века не могло обойтись без влияния метерлинковской «трагедии каждого дня».

Внимание театральной критики к произведениям нашумевшего в Европе драматурга проявилось практически сразу после представлений театра Д'Ар, когда в журнале «Артист» вышло два обзорных материала. Эти статьи, написанные, судя по всему, человеком, который опирался на собственные зрительские впечатления, давали две части развернутого размышления о драматургических произведениях Метерлинка с пересказом всех написанных к этому времени пьес («Принцесса Мален», «Непрошенная», «Слепые», «Семь принцесс»).

С первых строк своего отзыва критик определяет особое положение Метерлинка в современном литературном процессе: «...перед нами писатель, затмивший обоих норвежских драматургов (Ибсена и Стриндберга) оригинальностью своего дарования» [12, с. 196–197]. И хотя в послы статьи чувствуется консерватизм взглядов автора и вслед за реалистической французской критикой его пьесы объявляются «новым симптомом глубокого недуга, терзающего все силы природы современного человека» [12, с. 196–197], возможно именно в силу отстраненного подхода ему удается высказать ряд примечательных соображений о поэтике бельгийца.

Критик, начиная с анализа «Семи принцесс», уже в первом наблюдении уместает описание структурных, речевых и пространственных особенностей пьесы: «В драме всего один акт, крайне немногословный, построенный исключительно на трагизме внешних впечатлений. Всё действие и действующие лица подернуты какой-то таинственной дымкой, дышащей на зрителя ужасом и нервной дрожью. <...> особое внимание сосредоточено на внешней обстановке действия» [2, с. 203].

Переходя к «Слепым», критик обнаруживает тенденцию Метерлинка создавать противоречие между простотой вербального оформления пьес и их насыщенностью «трагизмом внешних впечатлений», особой эффектностью обстановки: «Все эти люди говорят между собой отрывочными, монотонными фразами, лишенными всякого выражения, всяких оттенков... Разгадок нет. Но чувство ужаса невольно овладевает зрителями» [2, с. 204]. Вместо связанных диалогов и реальности, «которая дана здесь только в форме зародыша», Метерлинк, по мнению рецензента, окружает своих читателей «пронизывающей атмосферой таинственных призраков», «необыкновенно яркими картинами тоски и интенсивного страха».

И если в первой статье он еще не уверен в универсальном воздействии текстов Метерлинка («для продуктов подобного творчества надо питать особые симпатии, может быть, такие же ненормальные и болезненные, как и само творчество»), то анализ «Принцессы Мален» и «Непрошенной» второй статьи убеждает его – «внимание читателя, даже не соответствующее мрачному творчеству автора, невольно следит за образами его фантазии» [3, с. 265].

Эволюцию авторской оценки сопровождает формулировка необъяснимого для рецензента сценического парадокса Метерлинка: почему крайне немногословные, почти безмолвные пьесы бельгийца производят потрясающее, глубокое впечатление на читателя и первого европейского зрителя.

В сущности тот же парадокс ставил в тупик и других театральных деятелей. Если критика была готова воспринять символичность образов его пьес, то выражение конфликта не через слово, а «какую-то другую драматическую силу» объяснить не могла. В контекст театра XIX века, в котором зачастую диалоги и выраженные в них поступки героев пьесы полностью диктовал сценическое решение спектакля, драмы Метерлинка не вписывались. Заметим, что драматург сам установил правила игры с этой традицией, когда в первых же интервью объявил свой театр – «театром молчания». И эту новую сценичность, опирающуюся на невербальные эффекты, отмеченные автором «Артиста», в начале 1890-х по-

нять было сложно, если не невозможно, поскольку она была не проверена практикой театра.

Несценичность пьес бельгийского драматурга расценивалась как негативная. Она была настолько непривычной, что вызвала впечатление «манерного», «вычурного» письма.

К размышлениям о новом художественном явлении в том же «Артисте» за 1893 год присоединился и убежденный сторонник реализма П. Д. Боборыкин. В статье «Литературный театр. Письмо 3-е» он дает развернутый анализ современного состояния драматургии и театра в России и Западной Европе. В поле его зрения находятся антирутинерская деятельность Антуана в «Свободном театре», Ибсен, «сделавшийся модным именем в русском театральном быту больше трех сезонов», пьесы Л. Толстого и писатели, «желающие изображать общетрагические страсти и положения, уловлять связь действительности с тайнами бытия», – во главе которых Метерлинка. Многоголосью театральных идей, уже отчетливо звучавшему в театральной среде начала 1890-х годов, Боборыкин пытается сообщить системность и каждому голосу дать определение. Метерлинку в этой работе отведена значительная часть статьи. Боборыкин не только анализирует пьесы «Непрошенная», «Принцесса Мален», «Слепые», но и приводит фрагменты интервью Метерлинка из книги журналиста Жюля Гуре «*Enquete sur l'évolution littéraire*», в которых дается первое теоретическое осмысление символистского театра. Но если для одних новаторов ему удастся отыскать русский театральный аналог либо вписать их в отечественную сценическую традицию (деятельность французских натуралистов он соотносит с реформами А. Островского в русском театре, творчество Л. Толстого – с драматургией А. Грибоедова и Н. Гоголя), то открытия Метерлинка он может связать только с традицией, по его определению, «разнузданного» романтизма.

Пolemический пафос Боборыкина отразил преобладающий настрой обозревателей культуры того времени: на страницах изданий порицались и отрицались достижения любых идеалистических направлений в искусстве. Боборыкин – теоретик театра, авторитетный критик, читавший лекции о сценическом искусстве в Императорском московском театральном училище, выра-

жал общепризнанное мнение: «На первом плане в сценическом искусстве стоят теоретическое и житейское изучение психологии человека, наблюдательность..., пригодная для компоновки данного лица, будь то отдельный характер, выхваченный из современного быта, или общечеловеческий мировой тип» [5, с. 34].

Вот почему он не может отказать Метерлинку в оригинальности замысла и таланта. По его мнению, идеи драматурга «сводятся, главным образом, к изображению самых взвинченных состояний души», которые могут выражаться в сюжете «явления невидимого духа покойницы» в «Непрошенной» или в истории «полувымышленной эпохи» «Принцессы Мален». Тем не менее во всех этих попытках автор статьи также усматривает «преднамеренность» приемов, которые должны вызвать «ужас» и «особые душевные содрогания». Даже «самое оригинальное, – по словам Боборыкина, – произведение Метерлинка, которое держится, по-видимому, на почве реальной, это его «*Aveugles*», не отвечает принципу объективности изображаемой действительности. От писателя, который, как отмечает сам Боборыкин, ищет «другой художественной правды и красоты», он требует реалистического жизненности: «Но кто-то попробовал прочитать ее (пьесу «*Слепые*» – О. Е.) в заведении слепорожденных и тогда оказалось, что эти несчастные все время, слушая, смеялись и беспрестанно протестовали, потому что их самочувствие вовсе не такого рода, каким изображал его Метерлинка» [6, с. 35]. Естественно, что «трагика неореалиста в неошекспировском духе» в Метерлинке он не находит.

Это доказывает и дальнейший разбор теоретических размышлений о новой драме. Эпипцентром противоречий становится мысль драматурга о создании произведения искусства. «Поэт, – излагает Метерлинка в переведенном Боборыкиным интервью, – должен быть пассивен в символе, и самый высший символ тот, который создается вопреки его намерениям, как цвет высшей жизненности произведения. ...Я убежден, что образ, не согласный с моей идеей, снабжен органической жизнью, подчиняется законам вселенной гораздо прямее, чем моя мысль». Право жизненной достоверности произведения бельгиец передает творческой силе бессознательного, что

совершенно расходится с представлениями Боборыкина. «Вся беда в том, – пишет рецензент, – что слишком убежденные люди, обладающие фантазией и склонностью к трагическим настроениям, недостаточно смиряются перед жизнью... Такой путь опасен, идя по нему, даже страстному почитателю Шекспира, весьма легко залезть в тину беспорядочно фантастики и символики, слишком освободив себя от реальных свойств человеческого духа» [6, с. 36]. Несоответствие метерлинковских средств изображения объективности позволяет автору «Артиста» и вовсе вывести его творчество за рамки художественной практики. Как пишет П. Д. Боборыкин, «несомненно также и то, что в этом новейшем символизме... мы имеем дело не с художественным направлением, но с известном рода пропагандою мозгового характера, где произведение является не целью, а средством» [6, с. 36].

Таким образом, первые отзывы российской печати были готовы описать содержательные и формальные характеристики «стремлений расширить область драматургического искусства», но отказывали в праве на существование новому принципу сценического правдоподобия, базирующемуся не на творческой интеллектуализации житейского опыта, а подчинении законам свободной, бессознательной фантазии художника, они указывали на чужеродность этих проявлений русской традиции. При этом новый язык, предлагаемый драматургом-символистом, оценивался как вычурный, искусственный, излишне эффектный.

И все-таки в негативном разборе метерлинковских произведений Боборыкин предъявил главную интенцию бельгийца – устремленность к новому изображению исключительно душевной жизни, желание сделать ее видимой с помощью образов, созданных «под порогом сознания». Однако автор «Артиста» смотрит на нее сквозь оптику несоответствующей эстетической системы и тем самым искажает достигнутое в статье.

Подвести итог оценкам драматургического творчества Метерлинка в русской печати была призвана статья «Метерлинка и его драмы» Ив. Иванова, которая сопровождала первую публикацию русского перевода его пьес. Как и в предшествующих рецензиях, автор пытается осмыслить символистское направление в драматургии в целом – на примере пьес Метерлинка.

Необходимо отметить, что критик к этому времени хорошо знаком с философской стороной символизма и ее реализацией в сценическом творчестве. Он описывает не только ориентацию символистов на «бессознательное, область чистых ощущений», тайну как «истинное содержание искусства», но и упоминает о театральном воплощении символизма в спектаклях Д'Ар.

В отличие от своих предшественников, которые считали Метерлинка абсолютно чуждым русской традиции, Иванов обнаруживает аналогичное в русской литературе явление, сближая пьесы бельгийца с мистическим реализмом Ф. М. Достоевского. Может быть, Достоевский не самый удачный пример для доказательства мысли о близости Метерлинка русской культуре. Важно то, что Иванов не видит непереходимой границы: «Русскому читателю даже сравнительно легче, чем западноевропейскому, понять сущность этого (*метерлинковского* – О. Е.) замысла. В русской литературе есть писатель громадного таланта, сосредоточивший всю силу своего дарования именно на таких драматических моментах, какими вдохновляется Метерлинка... Мы говорим о Достоевском. Психологический анализ писателя направлен на явления исключительные <...> и в то же время этот анализ исполнен захватывающей правды и такой глубины и яркости, что реализм изображений чувствуется читателем невольно, без всяких теоретических и фактических пояснений. <...> До сих пор та же психологическая история рассказывалась, но драматизируется она в первый раз» [7, с. 66].

Критик считает возможным принять и некоторую преувеличенность в изображенных Метерлинком событиях, поскольку «они неизбежны в произведении, рассчитанном для сцены». Тем самым он готов признать и новую реалистичность данных произведений. В их основе, по его мнению, «лежит, прежде всего, настроение», а принципом драматизации становятся «различные формы в развитии этого настроения». Термин «настроение» вскоре прочно войдет в описательный аппарат «новой драмы» и будет широко использоваться в связи с драматургией А. П. Чехова. Кроме того, автор «Артиста» завершает рецензию открытием еще одного родового признака пьес данного типа: «Внешних событий на сцене никаких не совершается. Все акты – если разные оттенки одного и того же чувства и впечатления

можно назвать актами – совершаются в человеке, а не вне его» [7].

Так через два года после обсуждения пьес Метерлинка в русской литературно-театральной прессе рецензентам удастся очертить контуры его новаторства. При этом большая часть отзывов полемична: критика рубежа 1880–1890-х, в силу культурологических установок позитивизма, была готова исключить из границ художественного творчества излишние проявления субъективизма, лиризма. Вот почему даже талантливые, но не отвечающие утвердившейся эстетической норме писатели, после подтверждения их даровитости критическим анализом произведений, объявлялись «симптомом большого века». Похожим образом воспринимались и новые «идеалистические пьесы» других западных драматургов. «В театральном мире раньше, чем «Ганнеле» увидела свет рампы, – писал Е. П. Кар-

пов, – уже жестоко критиковали пьесу, находя ее несценичной, мрачной, тяжелой, плохо построенной, вне правил архитектоники, неинтересной по сюжету» [8]. Эту же характеристику можно встретить и в связи с пьесами еще одного реформатора драмы Г. Ибсена 90-х годов. Типична, к примеру, заметка о премьере «Строителя Сольнес»: «В Неаполе, в театре Саннацаро, дикая, непонятная драма Ибсена – «Строитель Сольнес», потерпела, и поделом – полное фиаско. Публика вышла из театра, точно очумевшая» [4, с. 5].

Однако именно драматургия Метерлинка, предлагая альтернативу реализму «первичной» культуры, фокусировала внимание теоретиков культуры на абсолютном новых для отечественного контекста проблемах: объекте и предмете подражания в искусстве драмы и театра, стратегиях создания условного спектакля, новых формах читательского и зрительского восприятия.

Литература

1. Аноним. Из области литературы и искусства // Новости иностранной литературы. – 1891. – № 10. – С. 4–5.
2. Без автора. Иностранное обозрение // Артист. – 1892. – № 19. – С. 202–209.
3. Без автора. Иностранное обозрение // Артист. – 1892. – № 20. – С. 167–170.
4. Без автора. Без названия // Театральная газета. – 1895. – № 26. – С. 66–67.
5. Боборыкин П. Д. Лекции о сценическом искусстве – V // Артист. – 1892. – № 20 – С. 34–39.
6. Боборыкин П. Д. Литературный театр. Письмо 3-е // Артист. – 1893. – № 26. – С. 32–38.
7. Иванов Ив. Метерлинк и его драмы // Артист. – 1893. – № 28. – С. 63–67.
8. Карпов Е. П. А. С. Суворин и основание театра литературно-артистического кружка. Странички из воспоминаний «Минувшее» [Электронный ресурс] // А. С. Суворин в воспоминаниях современников. – URL: http://www.belousenko.com/books/memoirs/suvorin_memoirs.htm (дата обращения: 16.10.2014)
9. Кириллова И. В. Новая драма в русском театре домхатовского периода: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Л.: ЛГИТМИК, 1990. – 19 с.
10. Максимов В. И. Французский символизм – вступление в двадцатый век // Французский символизм. Драматургия и театр. – СПб.: Гиперион, 2000. – С. 5–54.
11. Минц З. Г. ФУТУРИЗМ И «НЕОРОМАНТИЗМ». К проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Ел. Гуро // Минц З. Г. Блок и русский символизм: избр. тр.: в 3 кн. – СПб.: Искусство, 2004. – С. 317–326.
12. Без названия // Артист. – 1894. – № 37. – С. 196–197.
13. Смирнов И. П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. – М.: Аграф, 2000. – 544 с.
14. Русский театр и драматургия конца XIX века. – Л.: ЛГИТМИК, 1983. – 143 с.

References

1. Anonim. Iz oblasti literatury i iskusstva [From the literary's and art's spheres]. *Novosti inostrannoi literatury [News for Foreign Literature]*, 1891, vol. 10, pp. 4–5. (In Russ.).
2. Bez avtora. Inostrannoe obozrenie [Foreign Review]. *Artist [The Artist]*, 1892, vol. 19, pp. 202–209. (In Russ.).
3. Bez avtora. Inostrannoe obozrenie [Foreign Review]. *Artist [The Artist]*, 1892, vol. 20, pp. 167–170. (In Russ.).
4. Bez avtora. Bez nazvaniia [Untitled]. *Teatral'naiia gazeta [Theatrical Newspaper]*, 1895, vol. 26, pp. 66–67. (In Russ.).
5. Boborykin P.D. Lektsii o stsenicheskom iskusstve – V [Lectures on the performing arts Lectures on the performing art – V]. *Artist [The Artist]*, 1892, vol. 20, pp. 34–39. (In Russ.).
6. Boborykin P.D. Literaturnyi teatr. Pis'mo 3-e [Literary Theatre. 3rd letter]. *Artist [The Artist]*, 1893, vol. 26, pp. 32–38. (In Russ.).

7. Ivanov Iv. Meterlink i ego dramy [Maeterlinck and his dramas]. *Artist [The Artist]*, 1893, vol 28, pp. 63–67. (In Russ.).
8. Karpov E.P. A.S. Suvorin i osnovanie teatra literaturno-artisticheskogo kruzhka. Stranichki iz vospominanii «Minuvshee» [A. S. Suvorin and the foundation of The Theater named Literary and artistic circle. Pages of memories “The Past”]. *A.S. Suvorin v vospominaniakh sovremennikov [A.S. Suvorin in the memoirs of contemporaries]*. Available at: http://www.belousenko.com/books/memoirs/suvorin_memoirs.htm (accessed 16.10.2014). (In Russ.).
9. Kirillova I.V. Novaia drama v russkom teatre domkhatovskogo perioda: Avtoreferat na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniia [New drama in the Russian theater in the period up to the Moscow Art Theater: Author. Diss. Candidate Art Historical Sciences]. Leningrad, LGITMIK Publ., 1990. 19 p. (In Russ.).
10. Maksimov V.I. Frantsuzskii simvolizm – vstuplenie v dvadtsatyi vek [French symbolism – the entry into the Twentieth century]. *Frantsuzskii simvolizm. Dramaturgii i teatr [French symbolism. Drama and Theater]*. Saint-Petersburg, Giperion Publ., 2000, pp. 5–54. (In Russ.).
11. Mints Z.G. Futurizm i “Neoromantizm”. K probleme genezisa i struktury “Istorii bednogo rytsaria” El. Guro [Futurism and “neo-romanticism”. The problem of the genesis and structure of the “History of poor knight” E. Gouraud]. *Mints Z.G. Blok i russkii simvolizm [Blok and Russian symbolism]*. Saint-Petersburg, Iskusstvo Publ., 2004, pp. 317–326. (In Russ.).
12. Bez nazvaniia [Untitled]. *Artist [The Artist]*, 1894, vol. 37, pp. 196–197. (In Russ.).
13. Smirnov I.P. Megaistoriia. K istoricheskoi tipologii kul'tury [Megahistory. By historical typology of culture]. Moscow, Agraf Publ., 2000. 544 p. (In Russ.).
14. Russkii teatr i dramaturgiia kontsa XIX veka [Russian theater and the drama of the Nineteenth century]. Leningrad, LGITMIK Publ., 1983. 143 p. (In Russ.).