

ФИЛОЛОГИЯ

Научная статья

УДК 82-21+ 792.09 + 82-95

DOI 10.37724/p9678-1624-6980-и

Первая пьеса Осипа Дымова «Голос крови»: ошибки начинающего драматурга в оценках критиков начала XX века

Анна Сергеевна Кириллова

Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина,
г. Рязань, Российская Федерация, evdokimova-anna@list.ru

Аннотация. Появление в конце XIX – начале XX века «новой драмы» стало значительным импульсом к развитию оригинальных драматургических форм. Скучный на оригинальные пьесы репертуар заставлял театры пробовать экспериментальные произведения даже начинающих авторов. Осип Дымов был одним из тех молодых драматургов, которые решили начать свою театральную деятельность с учетом современных литературных тенденций. Его первая пьеса, «Голос крови», заметно отсылающая к творчеству А.П. Чехова, М. Метерлинка, К. Гамсуна, говорит о желании Дымова продемонстрировать обществу произведение в духе времени. Однако результат данной попытки оказался небезупречным, и профессиональная критика начала XX века дала ответ на вопрос, в чем причина провала этой по сюжету, идее и форме многообещающей пьесы.

Цель данной статьи – проанализировать современную Осипу Дымову литературно-театральную критику на пьесу «Голос крови» и выявить основные положительные и отрицательные стороны этого произведения в оценке профессиональных рецензентов. В качестве рассматриваемых критических материалов автором были выбраны три статьи известных в свое время представителей журнально-газетной и театральной среды: А.Р. Кугеля, А.А. Измайлова и В.А. Вакулина. Методом сопоставления этих рецензий удалось выявить те недочеты в пьесе, которые фигурируют во всех трех материалах, и отдельные «претензии» в рамках оценочной системы каждого критика.

Автор приходит к выводу, что критические выступления Кугеля, Измайлова и Вакулина в адрес пьесы «Голос крови» своей целью ставили не обидеть Дымова, а аргументированно указать ему на слабые места в произведении, чтобы в дальнейшем драматург не совершал подобных ошибок. Критики были едины во мнении, что у театра свои законы, которые нельзя не учитывать при написании драмы, а также идейная составляющая должна быть достойна того, чтобы транслировать её на широкую публику. Игнорируя

многие условности сцены, драматург рискует провалить постановку с «технологической» стороны, а не определившись с целью своего произведения, лишиться и воспитательной задачи, максимально важной для театрального искусства.

Ключевые слова: Осип Дымов, «Голос крови», «новая драма», литературно-театральная критика начала XX века.

Для цитирования: Кириллова А.С. Первая пьеса Осипа Дымова «Голос крови»: ошибки начинающего драматурга в оценках критиков начала XX века // Русская филология и национальная культура. 2023. №1(6). С. 30-40. DOI 10.37724/p9678-1624-6980-u Доступно по ссылке: <https://filolog-rgu.ru/wp-content/uploads/st04-2023.pdf>

Original article

УДК 82-21+ 792.09 + 82-95

DOI 10.37724/p9678-1624-6980-u

Osip Dymov's first play «Voice of Blood»: mistakes of a novice playwright in the assessments of critics of the early 20th century

A.S. Kirillova

Ryazan State University named for S.A. Yesenin,
Ryazan, Russian Federation, evdokimova-ana@list.ru

Abstract. The appearance in the late XIX - early XX centuries of a "new drama" was a significant impetus for the development of original dramatic forms. The repertoire scarce for original plays forced theaters to try experimental works of even novice authors. Osip Dymov was one of those young playwrights who decided to start their theatrical activities with modern literary trends. His first play, "The Voice of Blood," noticeably referring to the work of A.P. Chekhov, M. Meterlink, K. Gamsun, speaks of Dymov's desire to demonstrate the work to the public in the spirit of the times. However, the result of this attempt turned out to be flawed, and professional criticism of the beginning of the 20th century gave an answer to the question of what is the reason for the failure of this in the plot, idea and form of a promising play.

The purpose of this article is to analyze the modern literary and theatrical criticism of Osip Dymova on the play "Voice of Blood" and to identify the main positive and negative aspects of this work in the assessment of professional reviewers. As critical materials considered, the author selected three articles by representatives of the magazine-newspaper and theatrical environment known at one time: A.R. Kugel, A.A. Izmailova and V.A. Vakulin. By comparing these reviews, it

was possible to identify those shortcomings in the play that appear in all three materials, and individual "claims" within the evaluation system of each critic.

The author comes to the conclusion that the critical performances of Kugel, Izmailov and Vakulin against the play "Voice of Blood" were not intended to offend Dymov, but to reasonably point out to him weaknesses in the work so that in the future the playwright would not make such mistakes. Critics were united in the opinion that the theater has its own laws that cannot be ignored when writing a drama, as well as the ideological component should be worthy of broadcasting it to the general public. Ignoring many conventions of the stage, the playwright risks failing the production from the "technological" side, and not deciding on the purpose of his work, to lose the educational task that is as important as possible for theatrical art.

Key words: Osip Dymov, «Voice of Blood», «new drama», literary and theatrical criticism of the beginning of the 20th century.

Введение. Популярный в начале XX века прозаик, драматург и журналист Осип Дымов (настоящие имя и фамилия – Иосиф Исидорович Перельман, 1878 – 1959) почти неизвестен широкому кругу нынешних читателей, хотя его творческое наследие включает в себя несколько романов, множество рассказов, пьес, фельетонов, а также переводы, публицистику и критику. Современники нередко печатали рецензии на произведения Дымова, высказывались о его, местами подражательной, но в целом своеобразной, манере письма. Многие отмечали, что Дымов – талантливый автор, однако приверженность к символизму, осознанная или бессознательная попытка подражать А.П. Чехову и М. Метерлинку не дают развиваться его собственным литературным способностям. Несмотря на то что псевдоним «Осип Дымов» (взятый им опять же из рассказа Чехова «Попрыгунья») был на слуху и в издательской, и в театральной среде начала XX века, его произведения, как и предсказывали многие критики, не стали весомой частью достояния русской литературы.

Сегодня исследователи чаще рассматривают творчество Дымова либо в контексте выявления в его произведениях чеховских мотивов [1; 9], либо упоминают в обзоре русско-еврейских культурных взаимосвязей [8; 12]. В то же время существуют научные работы, анализирующие отдельные пьесы Дымова: поэтику, историю сценического воплощения и общественную реакцию [5; 6; 10].

Как правило, постановки по драматургическим произведениям Дымова не проходили незамеченными. Во-первых, пьесы принимали в свой репертуар столичные театры с репутацией сторонников новаторских тенденций. За их творческими поисками следила не только искушенная театральная публика, но и представители журнально-литературной среды, коллеги по цеху из других театров, в том числе и за границей. Известно, что пьесы Дымова ставили в Польше, Германии, США. Во-вторых, творчество писателя находилось в едином для

европейской и отечественной драматургии поиске новых идей, тем и форм. На рубеже XIX – XX веков культурная общественность внимательно приглядывалась ко всему новому и необычному, тем более, если оно было хоть сколько-нибудь талантливо.

Дымову удавалось вызывать интерес к своему творчеству. Его пьесы обращали на себя внимание разными способами: актуальной социальной повесткой дня («Слушай, Израиль!» – трагедия еврейских погромов, «Ню» – вопрос женской эмансипации), модной импрессионистичностью («Каин»), национальным колоритом («Певец своей печали»). Даже первый его драматургический опыт «Голос крови» был довольно оригинален и, по меньшей мере, любопытен. Сам Дымов вспоминал, что рецензии на постановку по его пьесе в Малом театре были «достаточно кислыми» [11, с. 36], хотя их количество и объем по сравнению с сухими откликами на многие другие театральные новинки должны были польстить 26-летнему автору.

Основные результаты. Впервые Дымов проявился себя как драматург в феврале 1904 года на сцене Театра Литературно-Художественного Общества (Малый театр) в Петербурге. Напечатана же пьеса была в 1903 году в приложении к журналу «Театр и искусство» [3], в котором сам автор работал секретарем редакции с 1899 по 1900 гг. и там же публиковал свои статьи, заметки и рассказы. Пьеса «Голос крови» была премирована на конкурсе Литературно-Художественного Общества еще в 1902 году, о чем, по утвердившейся традиции, было указано на афише Малого театра.

Сюжет пьесы действительно оказался нетривиальным для русской сцены начала XX века. Лидия Михайловна Лесицкая, её семеро детей (четыре брата и три сестры) и бабушка ужинают в столовой, злобно подтрунивая друг над другом и сплетничая обо всех, кто заглядывает в гости к этой внешне гостеприимной, но по сути недружелюбной и желчной семье. Даже прислуга надолго у них не задерживалась, так как придирки, оскорбления и угрозы в ее адрес не прекращались. Однако более изощренной формой взаимных издевательств занимались старшие и младшие дети: они прилюдно указывали на слабые места друг друга, связанные с профессиональными неудачами, недостатками во внешности, неудачами в личной жизни и т.п., причем делали это с молчаливого одобрения остальных, регулярно и с демонстративным пренебрежением к чувствам оскорбляемого. Лидия Михайловна была убеждена, что они с покойным мужем правильно и с любовью воспитывали своих детей, и поэтому ей, как она говорит, совершенно непонятны неприязненные отношения между братьями и сестрами: «Мы были всегда для вас друзьями. Я не помню, чтобы кто-нибудь из вас плакал по нашей вине. Идеальное воспитание» [3, с. 7]. Тем не менее, всеобщее неуважение родственников в этом доме (даже между бабушкой и самым младшим ребенком постоянно возникала словесная перепалка) стало отличительной чертой этого семейства.

Несколько лет назад на фоне непрекращающихся измышительств застрелился их шестнадцатилетний брат Гриша. Близкие говорили, что его поэтическая натура и несчастная любовь стали причиной самоубийства, но, как потом

выяснилось, каждый член семьи понимал, что удушающая атмосфера в доме повлияла на решение молодого человека свести счеты с жизнью. Средняя дочь Ася, такая же ранимая и впечатлительная, как и ее покойный брат, говорила, что смерть Гриши на какое-то короткое время прекратила вражду между родственниками. Ася была уверена, что на самом деле братья и сестры любят друг друга, но почему-то считают слабостью демонстрировать свою любовь, внимание и заботу и только смерть близкого человека поможет им «вылечиться», начать относиться друг к другу по-доброму. Ася, молодая, влюбленная, предназначенная для счастливой жизни, приносит себя в жертву и принимает яд, чтобы, как она считает, спасти души своих братьев и сестер.

На какое-то время горе вновь объединяет родственников. Брат Осип произносит монолог, в котором обличает всё семейство: «Мало любить, надо показывать любовь <...> Каждый из нас забывал свои промахи, но вел аккуратный счет ошибок братьев и сестер <...> Палачи! Мы стыдились друг перед другом быть лучше, изящнее, умнее, добрее <...> И в то же время – смешно сказать – мы любили друг друга, или, правильнее, что-то любило в нас другого помимо нашей воли. Какая это кошмарная, отвратительная, чудовищная любовь. И какое страдание причиняет этот голос родственной крови» [3, с. 20]. Братья и сестры в порыве чувств, объединенные скорбью, обещают больше не враждовать и ждут, что умирающая Ася благословит их на этот путь. Но Ася умирает, никому ничего не сказав.

Последняя сцена пьесы зеркально повторяет первое действие: опять вечер, столовая, члены семьи, но уже без средней дочери, осуждают своих знакомых, кричат на прислугу, грубят и злобно подсмеиваются друг над другом. Бывший жених Аси флиртует с женой одного из братьев. Всех тех, кто пришел выразить свое соболезнование, Лидия Михайловна уверяет в том, что Ася просто перепутала лекарство с отравой, и с долей самолюбования описывает свои чувства несчастной матери, трагически потерявшей уже второго ребенка.

На этом заканчивается опубликованная в приложении журнала пьеса. Однако, судя по рецензиям на постановку в Малом театре, спектакль имел другой финал. Младший сын Витя, убедившись, что смерть Аси была напрасной и родственники не встали на путь исправления, также кончает жизнь самоубийством. Нам неизвестно, сам ли автор решил поменять концовку последнего действия или дирекция театра попросила молодого драматурга о таком сюжетном повороте, в любом случае, это была неудачная идея. Большинство рецензентов остались недовольны количеством самоубийств на одну пьесу, а в прессе печатали свидетельства о том, что публика смеялась от нелепости происходящего на сцене.

Непродуманных моментов, несостыковок даже в самом тексте «Голоса крови» достаточно много: почему жених Аси, которому она рассказала о своем плане отравиться через пару часов, никак не попытался её остановить; почему её подруга, Ната, не очень умная, но благопристойная девушка, вдруг и сразу стала откровенно развратной женщиной; непонятна холодность в отношениях брата Ипполита и его жены (то ли она не могла ему родить, то ли он бесплоден

– остается непонятным) и многое другое. Есть удачные характеры (Осип, Ася, Андрей, Ипполит), есть крайне поверхностные персонажи, поведение которых часто никак психологически не детерминировано (бабушка, младшая сестра Женни, доктор).

Но все-таки первое, что вызывало и вызывает вопросы и сегодня, это всё второе действие пьесы. Братья и сестры по очереди оказываются в ночном саду у дома, а затем собираются вместе и неожиданно для самих себя начинают вспоминать детство: о том, как устраивали ночные ужины с хлебом, как рассказывали свои причудливые сны, как Осип придумывал, что во время его игры на рояле сбегались крысы, как из стульев сооружали коляски и представляли себе, что катаются по городу или по лесу. Эта сцена при чтении выглядит поэтической и сильно контрастирует с остальным текстом. В ней встречается целый ряд художественно-выразительных средств, например: «твои руки иногда кажутся маленькими животными», «черные тени – это летучие мыши», «звезды появляются не все сразу... между ними есть прилежные, но есть и лентяйки». Ася сравнивает своих братьев и сестер с цветами, которые раскрываются только при лунном свете, а погибшего брата с маленьким тощим деревцем на могиле. Впечатления, воспоминания переплетаются. Они или подхватываются всеми, или рассыпаются, и тогда каждый уходит в свои мысли.

Во втором действии мы узнаем о романе между Вилиным и Асей, Ипполит говорит о своих нежных чувствах к жене, Осип признается Нате в любви. Текст насыщен лирическими репликами, символами, образами, воодушевленными монологами. Конечно, это сильно выбивается из общего настроения и стиля пьесы; кажется, второе действие перенесено из другой драмы, а персонажи не имеют ничего общего с теми, с которыми мы познакомились ранее.

Конечно, все эти недочеты, и не только эти, были заметны современникам, имеющим прямое отношение к театральному искусству и литературе. Для нашего анализа представляют особый интерес три рецензии авторитетных критиков своего времени: главного редактора издания «Театр и искусство» А.Р. Кугеля, актера, филолога и теоретика театрального искусства В.А. Вакулина (псевдоним – В. Линский) и поэта, беллетриста и театрального критика А.А. Измайлова (псевдоним – Смоленский). Стоит сразу отметить, что все три автора рецензий на пьесу Осипа Дымова «Голос крови» были солидарны во мнении о том, что, во-первых, начинающий драматург не лишен таланта, а во-вторых, что его пьеса, хоть и сумбурная, юношески незрелая и невычищенная, все же достойна внимания. В условиях кризиса репертуара такие произведения хотя бы пытаются предложить отечественному театру что-то новое и свежее. Правда, под этим «новым и свежим» каждый критик понимал своё.

Так, А.Р. Кугель, в журнале которого сотрудничал Дымов, видел в молодом авторе и литературные способности, и желание писать оригинальные вещи, созвучные времени. Однако критик заметил, в первую очередь, подражательную природу пьесы «Голос крови»: Дымов взял что-то от Чехова («хладнокровие и отстраненность» драматурга от судьбы своих героев), от Метерлинка («туманность», символизм и диалог «незримого с незримым»), использовал ха-

рактёрные черты популярного декадентского движения и соединил всё это в своем первом драматургическом опыте. Результат не то что не впечатлил Кугеля, а прямо расстроил. Он называл подобные подражательные ноты в творчестве молодых авторов – «модной порчею».

Кугеля удивляло то, с какой жестокостью и цинизмом молодой драматург относится к своим персонажам, с каким презрением он их изображает, как лишает людей всего гуманного и светлого. В героях пьесы нет никакой правды, потому что даже «самые дурные и недобрые люди делают в соответствующих случаях соответствующую физиономию и стараются скрыть истинные свои чувства – ну, хотя бы из лицемерия и стыда» [7, с. 166]. Философия М. Метерлинка об исключительной важности для человека вести в первую очередь внутренний диалог с собой спровоцировала молодого автора, толком не вникнувшего в эту теорию, писать «какой-то необъяснимый вздор» (речь идет обо всем втором действии пьесы). Желание драматургов «навести тумана», заключить всё в символы, подтексты, убрать живой диалог неизбежно приводит к тому, что театр перестает быть театром, так как «ни одно искусство не вопиет так громко против "самоцельности" творчества как театральное <...> оно есть выражение того, что «происходит между нами», а не того, что "живет в нас"» [7, с. 167]. У Дымова герои разговаривают сами с собой и слышат только себя, а автор остается в стороне, погруженный в «себялюбивую гордость и холодную замкнутость», в то время как искусство «всегда согрето состраданием или призывом к идеалу» [7, с. 167].

В итоге, по мнению критика, пьеса, во-первых, аморальна, так как проникнута ненавистью к людям и, по сути, представляет собой как бы констатацию факта мерзости человеческой природы без шанса на исцеление, а, во-вторых, она просто не сценична, потому что всё второе действие адекватно сыграть невозможно. Отметим, что публикация А.Р. Кугеля появилась почти за год до постановки «Голоса крови» в театре.

Критик А.А. Измайлов также писал, что во время чтения рукописи очень сомневался по поводу воплощения на сцене второго действия. Хотя и к поэтической составляющей пьесе он отнесся более благосклонно, чем Кугель, все же Измайлов не был уверен, что пьеса добьется успеха: «То, что в чтении одухотворено фантазией, не получит ли сумбурный и грубый колорит при первой попытке перевода читаемого на язык сцены?» [4, с. 3] Как оказалось, опасения критика были не напрасны. Мало того, что зрителям было непонятно, почему вдруг герои стали «какими-то полоумными», так еще и не было слышно реплик. Одухотворенная лиричность, как решили в театре, предполагает камерность исполнения, поэтому что-то расслышать со сцены могли только первые четыре ряда.

И все же, несмотря на все непродуманные моменты, фальшивый финальный аккорд, подражания Г. Ибсену, М. Метерлинку, Г. Гауптману, пьеса «Голос крови», как считал Измайлов, не банальна и не заурядна. Критик видит талант драматурга в использовании им приема тождества первого и четвертого действия, в проникновенном монологе Осипа в третьем действии, в решении

предоставить зрителю самому угадывать психологию поступков героев. Как писал критик, похвально стремление Дымова «нащупать секрет "новой драмы", показать прелесть полутонов, очарование смутных настроений <...> запечатлеть неясное и даже плохо поддающееся слову» [4, с. 3]. Да, опыт не совсем удался, но критик был убежден, что, чем больше попыток «уловить дуновения чего-то нового и обещающего», тем вернее удастся создать что-то серьезное и стоящее.

Так же оптимистично был настроен и критик В. Вакулин, убежденный, что начинающий драматург, учитывая ошибки своего первого опыта, в будущем еще напишет хорошую пьесу. В «Голосе крови», с его точки зрения, чувствуется темперамент автора, третье действие заслуживает похвал, отдельные фразы проникнуты тонкой психологией, но вся пьеса «производит подчас досадное впечатление какой-то суетной хлопотливостью, мало мотивированными переходами от якобы реальной обстановки к символизму и т.п.» [2, с. 160]. Помимо ассоциаций с М. Метерлинком, А.П. Чеховым, В.Я. Брюсовым, Вакулин видит прямые заимствования из пьесы С.А. Найденова «Дети Ванюшина» («откровения» Осипа – это перифраза монолога Алексея). Само по себе подражание для молодого автора явление в литературе обычное, вся претензия в том, что оформить это нужно в некое гармоничное целое со своей собственной идеей, единым стилем, общей поэтикой. А с «Голосом крови», по мнению критика, получилось что-то непонятное: не реализм, но и не символизм, не банально, но и не открытие в драматургии.

Герои пьесы, с одной стороны, как писал Вакулин, представители типичного мещанского мировоззрения, с другой – какие-то необычные люди, у которых «необычные речи и необычные поступки, приводящие к необычным результатам» [2, с. 159]. По закону сцены в спектакле все это предстает в утрированном виде, и, в конечном счете, зрители наблюдают поведение каких-то сумасшедших людей, а во втором действии находящихся еще и в острой фазе заблевания. Публика не верит в их «мучительно глубокую любовь», поэтому, по мнению критика, вся идея рассыпается, несмотря на прочную сюжетную конструкцию.

Заключение. Итак, к главным достоинствам пьесы Осипа Дымова «Голос крови» три критика отнесли:

- попытку автора творить в духе современных драматургических веяний с целью реформировать отечественный театральный репертуар, забитый трафаретными, «хорошо сделанными» пьесами;

- редко используемую в театре тему взаимоотношений между братьями и сестрами;

- отдельных талантливо написанных персонажей (Ася, Ипполит, Осип, Андрей), поэтические образы (воспоминания из детства), монологи (Ася, Осип), фразы, вскрывающие психологию общечеловеческих отношений («Мы никогда не дарим ничего друг другу», «Трудно думать, когда ощущаешь поминутно чужие локти», «Никто никогда не называл друг друга по имени, даже за глаза: "он", "она", "этот"» и др.);

– кольцевую композицию (первое и четвертое действия практически повторяют друг друга, тем самым символизируя неспособность этого семейства к каким-либо переменам).

Существенными недостатками рецензенты называли:

- подражание, по мнению критиков, не самым лучшим сторонам творчества современных и востребованных авторов¹;
- неопределенность с литературным направлением (реализм, символизм, натурализм);
- по мнению А.Р. Кутеля, аморальность самой идеи пьесы;
- отсутствие психологической детерминированности в поступках отдельных персонажей (крайне циничное поведение доктора, отсутствие какой-либо эмпатии у бабушки, постоянно раздражающее поведение младшей сестры, состояние экзальтированной инфантильности матери и др.);
- непроясненность отдельных сюжетных решений (причина конфликта между Ипполитом и его женой, безучастность Вилина к судьбе своей невесты Аси, резкая перемена в поведении Наты);
- несценичность отдельных эпизодов (второе действие – ночь в саду, сцена покаяния братьев и сестер в минуту смерти Аси);
- нелепый финал пьесы.

Мы считаем, что опытные критики строго оценили произведение Дымова, чтобы помочь молодому драматургу в дальнейшем избегать очевидных ошибок. По всей видимости, они не хотели лишать его всякого желания писать для театра что-то еще. В Дымове критики видели автора перспективного, на что сами не раз указывали, и не хотели, чтобы его талант трансформировался в форму литературной и театральной подёнщины, которой было в то время и так в избытке.

После первого опыта Дымов написал еще 24 пьесы разного содержания, стиля и направлений. Их ставили в театрах разных стран, и они даже имели успех. А насколько внимательно писатель отнесся к замечаниям и советам своих первых критиков, тема для отдельного научного исследования.

Список источников

1. Брызгалова Е.Н. Лирическая сатира в драматургии серебряного века: монография. Тверь : Тверской гос. ун-т, 2004. 271 с.
2. Вакулин В. [Вл. Линский] Малый театр. «Голос крови», драма в 4-х действ., О. Дымова // Театр и искусство. 1903. № 7. С. 159–160.
3. Дымов О. Голос крови : драма в 4 д. // Библиотека «Театра и искусства». 1903. Кн.6.
4. Измайлов А. А. [Смоленский] «Голос крови», драма О.И. Дымова // Биржевые ведомости. 1903. 4 февр. (№ 62).
5. Кратц Г. «Тени над Гарлемом» – «негритянская» пьеса Осипа Дымова на немецкой сцене в 1930 г. / Г. Кратц // Русские евреи в Америке. Торонто ; СПб.: Гиперион, 2013. Кн. 7. С. 74–102.

¹ Сегодня, учитывая вековой театральный опыт, можно было бы по поводу некоторых аргументов поспорить.

6. Кратц Г. «Юзик» – «Певец своей печали» : пьеса Осипа Дымова / Г. Кратц // Национальный театр в контексте многонациональной культуры : архивы, библиотеки, информация. М. : Новое изд-во, 2014. С. 172–196.
7. Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1903. № 7. С. 165–168.
8. Левитина В.Б. ...И евреи – моя кровь : (еврейская драма – русская сцена). М. : Воздушный транспорт, 1991. 343 с.
9. Михайлова М.В. Анна Каренина эпохи modern // Современная драматургия. 2004. № 3. С. 186–196.
10. Театральные миниатюры Серебряного века : [сборник]. М. : ОГИ, 2020. С. 296–301.
11. Фидлер Ф.Ф. Первые литературные шаги : автобиограф. соврем. рус. писателей. М. : тип. т-ва И.Д. Сытина, 1911. 268 с.
12. Элиасберг Г.А. «Разбросаны и рассеяны» : русско-еврейская драматургия 1900-1910-х годов // Русско-еврейская культура. М. : РОССПЭН, 2006. С. 216 – 248.

References

1. Bry`zgalova E. N. Liricheskaya satira v dramaturgii serebryanogo veka: monografiya. Tver` : Tverskoj gos. un-t, 2004. 271 s. (In Russ.)
2. Vakulin V. [Vl. Linskij] Malyj teatr. «Golos krovi», drama v 4-x dejstv., O. Dy`mova // Teatr i iskusstvo. 1903. № 7. S. 159 –160. (In Russ.)
3. Dy`mov O. Golos krovi : drama v 4 d. // Biblioteka «Teatra i iskusstva». 1903. Kn.6. (In Russ.)
4. Izmajlov A. A. [Smolenskij] «Golos krovi», drama O.I. Dy`mova // Birzhevye` vedomosti. 1903. 4 fevr. (№ 62). (In Russ.)
5. Kratz G. «Teni nad Garlemom» – «negrityanskaya» p`esa Osipa Dy`mova na nemeczkoy scene v 1930 g. / G. Kratz // Russkie evrei v Amerike. Toronto ; SPb.: Giperion, 2013. Kn. 7. S. 74 – 102. (In Russ.)
6. Kratz G. «Yuzik» – «Pevetz svoej pechali» : p`esa Osipa Dy`mova / G. Kratz // Nacional`nyj teatr v kontekste mnogonacional`noj kul`tury` : arxiv`, biblioteki, informaciya. M. : Novoe izd-vo, 2014. S. 172 – 196. (In Russ.)
7. Kugel` A. Teatral`ny`e zametki // Teatr i iskusstvo. 1903. № 7. S. 165 – 168.
8. Levitina V. B. ...I evrei – moya krov` : (evrejskaya drama – russkaya scena). M. : Vozdushnyj transport, 1991. 343 s. (In Russ.)
9. Mixajlova M. V. Anna Karenina e`poxi modern // Sovremennaya dramaturgiya. 2004. № 3. S. 186 – 196. (In Russ.)
10. Teatral`ny`e miniatyury` Serebryanogo veka : [sbornik]. M. : OGI, 2020. - S. 296-301. 815 s. (In Russ.)
11. Fidler F. F. Pervye` literaturny`e shagi : avtobiogr. sovrem. rus. pisatelej. M. : tip. t-va I.D. Sy`tina, 1911. 268 s. (In Russ.)
12. E`liasberg G. A. «Razbrosany` i rasseyany`» : russko-evrejskaya dramaturgiya 1900-1910-x godov // Russko-evrejskaya kul`tura. M. : ROSSPE`N, 2006. S. 216 – 248. (In Russ.)

Информация об авторе

Кириллова Анна Сергеевна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры литературы и журналистики РГУ имени С.А. Есенина
e-mail: evdokimova-anna@list.ru

Information about the author

Kirillova Anna Sergeevna, candidate of philological sciences, senior lecturer of the department of literature and journalism
e-mail: evdokimova-anna@list.ru

Дата поступления статьи: 23.11.2022