

Научная статья  
УДК 792.03:821.161.1-31.09«18»  
DOI: 10.37724/RSU.2023.78.1.011

## Театрализация прозы И. С. Тургенева: опыт первой постановки романа «Дым»

Анна Сергеевна Кириллова

Рязанский государственный университет имени С. А. Есенина, Рязань, Россия  
a.kirillova@365.rsu.edu.ru

**Аннотация.** Проза И. С. Тургенева уже более ста пятидесяти лет остается актуальной и художественно привлекательной для театральной сцены. Причина тому — сама театральная природа произведений романиста, которую современные исследователи продолжают выбирать предметом своего изучения. Цель данной статьи заключается в выявлении фактов, связанных с первой постановкой романа Тургенева «Дым», а также в обосновании результатов этого театрального эксперимента. Автор доказывает, что черты театрализации тургеневских романов были замечены уже в конце XIX — начале XX века некоторыми критиками, режиссерами, драматургами. Однако в силу целого ряда обстоятельств, начиная с препятствий со стороны Цензурного комитета, заканчивая несовершенством технической и технологической стороны постановочного процесса, вывести роман на сцену оказалось делом очень сложным и, к сожалению, не оправдавшим связанные с этими попытками ожидания. Таким образом, предметом исследования стали не только черты театральности пятого романа Тургенева, но и сложившаяся в то время традиция инсценирования прозы, как правило, не отвечающая в полной мере требованиям театра на рубеже XIX–XX веков. В то же время приобретенный опыт первой постановки романа «Дым» стал еще одним шагом к методу унифицированной и адекватной адаптации прозаического произведения для сцены. Написавшие пьесу «Дым» А. Р. Кугель и Б. И. Бентовин, которые очень бережно отнеслись к первоисточнику, смогли без больших потерь в сюжете вписать роман в драматургические рамки. Однако они все-таки утратили существенную сторону романа — его общественно-политическое звучание. Этот факт не остается уникальным: история любви Ирины Ратмировой и Григория Литвинова в современном театре полностью заслоняет социальный стержень романа «Дым» — от политических диалогов остается несколько реплик на общественные темы. Автор статьи приходит к выводу, что сценические возможности пятого романа Тургенева намного шире и остаются до конца не исчерпанными.

**Ключевые слова:** И. С. Тургенев, роман «Дым», А. Р. Кугель, Б. И. Бентовин, драматургия, инсценировка, театральная цензура, театр конца XIX — начала XX веков.

**Для цитирования:** Кириллова А. С. Театрализация прозы И. С. Тургенева: опыт первой постановки романа «Дым» // Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. 2023. № 1 (78). С. 118–129. DOI: [10.37724/RSU.2023.78.1.011](https://doi.org/10.37724/RSU.2023.78.1.011).

Original article

## Staging Ivan Turgenev's Prose: Experience of the First Stage Production of the Novel Smoke

Anna S. Kirillova

Ryazan State University named for S. A. Yesenin, Ryazan, Russia  
[a.kirillova@365.rsu.edu.ru](mailto:a.kirillova@365.rsu.edu.ru)

**Abstract.** The prose of I. Turgenev has remained relevant and artistically attractive for theaters for over 150 years. The reason for this is the very theatrical nature of the novelist's works, and modern researchers often choose theatricality as the subject of their study. The purpose of this article is to discuss certain aspects of the first stage production of Turgenev's novel Smoke, and to analyze the results of this theatrical experiment. The author shows that some critics, directors, and playwrights sought to demonstrate the great theatrical potential of Turgenev's prose already at the turn of the 20th century. However, due to various circumstances, ranging from the censorship committee to imperfection of the technical and technological side of the production process, bringing the novel to the stage turned out to be very difficult and, unfortunately, did not meet all the expectations. Thus, the subject of the present research was not only the staginess of Turgenev's fifth novel, but also the tradition of staging prose fiction that developed in

that time, as a rule, not fully meeting the requirements of the theater at the turn of the century. The author also finds that the experience of the first production of the novel *Smoke* was another step towards the method of unified and adequate adaptation of prose fiction for the stage. A. Kugel and B. Bentovin wrote the play *Smoke* and were very respectful towards the source text, and they managed to condense the novel into the dramatic framework without major omissions from the plot. However, they still sacrificed a significant aspect of the novel, its social and political target. This is rather frequent: the love story of Irina Ratmirova and Grigory Litvinov in modern theater completely obscures the social essence of *Smoke*, and only a few remarks on public topics are preserved in the political dialogues. The author of the article comes to the conclusion that the potential of Turgenev's fifth novel for theaters are much is much higher and still awaits adequate productions.

**Keywords:** A. R. Kugel, B. I. Bentovin, drama, interpretation, theatrical censorship, theater of the late 19th — early 20th centuries.

**For citation:** Kirillova A. S. Staging Ivan Turgenev's Prose: Experience of the First Stage Production of the Novel *Smoke*. *The Bulletin of Ryazan State University named for S. A. Yesenin*. 2023; 1 (78):118–129. (In Russ.). DOI: 10.37724/RSU.2023.78.1.011.

## Введение

Черты театральной природы, свойственные драматургическим произведениям, хорошо заметны в романах И. С. Тургенева. Если в середине XIX века в театральной среде было принято считать, что Тургенев сценичен лишь наполовину, то сегодня ни у кого не возникает сомнения в полноценности не только тургеневской драматургии, но и театральной его прозы. Более того, как утверждала профессор И. Л. Вишневская, «драматургия Тургенева, если это понятие расширить, — это все творчество Тургенева. <...>. Во всех произведениях писателя есть нечто созвучное сцене, драматическое по самой своей природе. Тургенев даже и мыслил антагонистическими характерами, контрастными силами, диалогическими столкновениями, взрывчатыми соединениями» [Вишневская, 1989, с. 40].

Однако что же стоит понимать под термином «театральность»? В советском литературоведении не было четкого определения этого понятия, хотя его художественный и даже научный статус начинал утверждаться уже в начале XX века в работах Н. Н. Евреинова, М. А. Волошина, Вс. Э. Мейерхольда [Заварницына, 2019]. Так, Евреинов считал «театральность» явлением, распространяющимся на все формы общественной и личной жизни, функционирующим инстинктивно, заложенным в самой природе человека [Евреинов, 1912]; Волошин под «театральностью» понимал опыт, приобретенный из детских игр и перенесенный во взрослую жизнь с целью сохранения индивидуальности, для чего использовалась «в качестве защиты общественная маска» [Волошин, 1914]; для Мейерхольда «театральность» равна зрелищности, основному свойству народного театра, противоположному литературности, которая, как полагал режиссер, не должна преобладать на сцене [Мейерхольд, 1968].

О театральной как неотъемлемой части некоторых художественных текстов в 1910-х–1920-х годах начали говорить такие ученые, как В. Б. Шкловский, П. Г. Богатырёв, Б. М. Эйхенбаум. Ими была выдвинута оригинальная концепция «игры слова» как особого восприятия игры слов и обновления переживания слова [Сегал, 2011]. Затем Ю. М. Лотман, используя понятие «театрализация», охарактеризовал его как игровое поведение человека в разных бытовых ситуациях в попытке осмыслить свою жизнь как некий «сюжетный текст», литературное произведение [Лотман, 1992]. В. Е. Хализев был одним из первых, кто определил театрализацию не только как свойство поведения человека, ориентированного на публику, на неестественность и эффектность речи, но и как одну из функциональных сторон литературы. Он выделил следующие критерии театрализации: гиперболизация форм в изображении персонажей, патетика и аффектация, богатая и глубокая выразительность и т. д. [Хализев, 1986]. Хализев рассматривал театрализацию как необходимую черту именно драматургического произведения, указывая на то, что, например, роман не нуждается в элементах театральной.

В современном литературоведении под театрализацией принято понимать «специфически театральный, сценический способ развертывания сюжета и изображения характеров персонажей, включающий как пространственность и визуальность, с одной стороны, так и особый ракурс восприятия действительности — с другой» [Полякова, 2008, с. 37]. Сегодня исследователи не

ограничивают театрализацию рамками родовидовых и жанровых форм. Так, театрализация имеет место быть и на уровне организации текста, построения мира произведения, и на уровне создания его образной системы [Липнягова, 2007, с. 127]. Поэтому театрализация в художественной ткани, например, романа уже не первое десятилетие становится объектом исследования ученых.

Произведения А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, М. Е. Салтыкова-Щедрина, И. С. Тургенева и других писателей XIX века анализируются со стороны заложенной в них театральной природы и их потенциала к инсценированию. Также ученые не обходят стороной и прозу XX века [Азеева, 1999 ; Корнева, 2010 ; Кочергина, 2017]. Это говорит о том, что понятие «теа́трализации» выходит далеко за рамки жанровой природы литературного произведения и является не только междисциплинарной категорией, но и полноценным элементом поэтики художественного текста.

Романы И. С. Тургенева не стали исключением. Театрализация как особенность тургеневской прозы была изучена исследователями достаточно подробно. А. И. Батюто указывал, что, например, в романе «Рудин» 80 % его текста составляет «персонажное» слово [Батюто, 1972], а идея рока (в частности в романе «Отцы и дети»), по мнению В. М. Марковича, сближает произведение с античной трагедией [Маркович, 1982]. На наш взгляд, черты театрализации прозы Тургенева можно перечислить от более заметных читателю к менее заметным в следующем порядке:

- повествователь часто выступает лишь как наблюдатель событий;
- средством характеристики психологического состояния персонажей оказываются не авторские комментарии, а поступки, речь, мимика самих героев;
- двигателем сюжета являются диалоги персонажей;
- о событиях, свершившихся в прошлом, читатель нередко узнает из устных или письменных монологов персонажей;
- саму речь персонажей можно назвать театрализованной, потому что читатель воспринимает ее как звучащую «сейчас», именно в это мгновение [Мелешкова, 2005, с. 9];
- для создания психологически достоверной характеристики героев произведения И. С. Тургенев использует прием ретроспекции, указывая на происхождение героя, полученное образование, социальный и финансовый статус и т. п.;
- натура персонажа, как и его поведение, нередко утрированы: на первый план выходят одна-две существенные, иногда гиперболизированные, черты характера, определяющие весь его облик, а поступки, речь отличаются аффектацией;
- закрепившееся в тургеневедении понятие «тургеневские эскизы», характеризующее писательскую манеру, может быть схоже с эффектом мизансцен в театре, когда каждое столкновение героев сопровождается исключительной эмоциональностью;
- имеет место раздвоенность внутреннего мира героя, дисгармония личности, приводящие к внутреннему конфликту;
- диалогическая природа романа с точки зрения его «внешней формы» (речевая организация) и с точки зрения «внутренней формы» (художественный мир) не вписывается в рамки монологической романной структуры [Семухина, 2004].

Только некоторые перечисленные нами критерии театральности уже не оставляют сомнения в том, что проза И. С. Тургенева театральна сама по себе и благодаря своей структурной и идейной форме имеет большой сценический потенциал.

### **Основная часть**

Интуитивно театральные деятели второй половины XIX — начала XX века, несмотря на ряд высказываний о том, что даже драматургия И. С. Тургенева малосценична, видели перспективы в инсценировании романов писателя. Однако в то время любой опыт адаптации романа для сцены сопровождался многочисленными проблемами и неоднозначной реакцией общественности. Дело в том, что практика перенесения прозы на театральные подмостки существовала в российском театре с начала XIX века. Тем не менее, как отмечает исследователь Н. С. Скороход, «ни в одной театральной культуре сам факт обращения театра к прозе и поэзии не был проблематизирован с такой остротой», как в отечественной критике [Скороход, 2012, с. 41]. В. Г. Белинский был убежден, что переделки прозы в драму не имеют никакого отношения к творчеству, а представляют собой лишь попытку «примазаться» к имени всеми признанного романиста. Однако, несмотря на авторитетное мнение критика, театры продолжали инсценировать прозу, нередко с одобрения самих авторов первоисточника. Так, например, с разрешения самого Н. В. Гоголя актер М. С. Щепкин

инсценировал поэму «Мертвые души» в Малом театре. При этом театральные деятели находились в постоянном поиске адекватного способа адаптации жанров эпического рода литературы для сцены.

В XIX веке в качестве таких способов выступали *драматизация* (переделка) — перестройка всего прозаического текста под театральные условия, и *инсценировка* — творческая переработка с сохранением авторской идеи и художественной атмосферы произведения.

До сих пор понятия «переделка» и «инсценировка» в работах некоторых исследователей остаются синонимами друг друга, хотя у многих критиков и авторов конца XIX века было принято разводить эти определения. В то же время данная практика не обязывала к жесткому соблюдению этого правила, из-за чего нередко в рецензии указание на вариант адаптации прозы к сцене носил больше оценочный характер: если критик относился к постановке доброжелательно, то он называл ее инсценировкой, если отрицательно — переделкой. Но в любом случае на протяжении всего XIX века обращение к прозе признавалось современниками как показатель кризиса театрального репертуара. Критики В. Г. Белинский, Н. А. Полевой, С. Т. Аксаков, а затем Д. С. Мережковский, А. Р. Кугель и многие другие считали, что роман на сцене — вынужденная мера: если на данном этапе нет достойных произведений драматургии, то лучше в театре ставить прозу А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого и других, чем второсортные водевили.

Негативная оценка самого факта перенесения прозы на сцену сложилась в первую очередь из-за отсутствия конкретных и отработанных приемов адаптации прозы к требованиям театра. Практически каждая инсценировка была оригинальным способом представить литературную недраматургию на сцене, то есть теория мгновенно осуществлялась на практике. В подобных условиях провалы неизбежны.

Известный критик, главный редактор авторитетного издания «Театр и искусство» А. Р. Кугель скептически относился к инсценировкам. Он считал приемы переделки, часто подстраивающиеся под эстетику натуралистического театра, крайне нелепыми. Даже чисто хронологически и количественно (подогнать смену времени действия и места действия под два акта с четырьмя картинами) они не способны изобразить какой-либо адекватный сюжет. Мало того, как писал Кугель, авторы, создавая переделку, затрагивали самое неприкосновенное — «драматическое ядро», меняли его, разбивали, хотя должны были переносить на сцену, «как переносят сосуд с драгоценным вином, боясь, чтобы не пролилась ни единая капля» [Театр и искусство, 1910, с. 459].

Критик, как и многие современные ему деятели театра, понимал, что в условиях жесткой нехватки хорошего драматургического материала ничего более не остается, как обратить свое внимание на достойные произведения других жанров русской литературы. Поэтому, хоть и с недоверием, но без предубеждения ко всем попыткам инсценировать роман, он видел некоторые способы унифицировать процесс перехода прозы в театр.

А. Р. Кугель предлагал, во-первых, компоновать спектакль из миниатюр. Под миниатюрами критик понимал ряд эпизодов, дифференцированных по принципу настроения, психологической атмосферы, завершенных и самостоятельных со смысловой точки зрения. Критик доказывал, что романы И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского содержат в себе «элементы драматического движения»: их нужно просто вычленивать и расположить в нужном по эмоциональному накалу порядке. Практические рекомендации Кугеля были следующие: «Разделите сцену на сегменты, на несколько сегментов. Показывайте непрерывно на площади каждого сегмента все, что вам нужно, и закройте его, по минованию надобности, и перейдите к следующему сегменту. <...>. Таким образом вы будете давать одну картину за другой в их психологически необходимой последовательности, со всем ароматом нежного естественного произрастания душевной тревоги, радости и муки» [Театр и искусство, 1910, с. 458–459]. Декорации в духе натуралистического театра критик предлагал принести в жертву «требованиям поэзии и красоты»: чтобы обозначить место и время, достаточно зажечь, например, лампу, которая будет ассоциироваться с домашним комфортом и уютом, а вместо статистов в бальных платьях спроецировать блеск и тени от танцующих на стену, где находятся действующие лица.

Во-вторых, критик был убежден, что к процессу инсценировки не нужно привлекать автора первоисточника. У каждого писателя свое представление и о внешности персонажей, и об их поведении, голосе и мимике, поэтому зоркое наблюдение и комментарии от автора во время репетиций будут только зажимать исполнителей, не дадут им возможности прочувствовать роль, творчески ее выразить. Таким образом, Кугель предлагал приглашать автора только на генеральные репетиции, когда уже тот не сможет повлиять на большую часть сделанного, но имеет право наложить вето на данную постановку, если она в корне противоречит его авторскому замыслу.

В-третьих, пространные и подробные ремарки, по мнению А. Р. Кугеля, могут навредить инсценировке, так как скрупулезное следование авторским пояснениям приведет к тому, что актеры будут лишены пространства для творчества. Постановочный процесс — это поле для воображения, поэтому вгонять его в рамки педантичного соответствия с литературными указаниями нельзя, так как это напрочь лишит труппу какой-либо самостоятельности и творческого участия в реализации замысла.

А. Р. Кугель был убежден, что проза И. С. Тургенева очень близка театральной эстетике и может вполне существовать на сцене. Романы писателя насыщены элементами драматургии, которые, по мнению критика, вычленив из текста не составляло никакого труда. Сложности постановки произведений романиста, которые, как предполагал Кугель, вполне могут возникнуть, заключались: 1) в самой поэтике художественного текста, 2) в отдаленной от современных зрителей атмосфере 40–60-х годов XIX века, 3) в несовершенстве технического и технологического постановочного процесса.

Критик считал крайне непростой задачей воплотить на сцене дух тургеневской прозы, так как художественный мир произведений романиста отличался, по его убеждению, «недоговоренностью», деликатностью: «Оттенок сентиментальности и чувствительности, мягкости и гуманности, страх трагического и предпочтение элегии ужасу жизни — основные черты тургеневского творчества. <...>. В этой наклонности к сладкой грусти — вся прелесть тургеневской поэзии» [Кугель, 1933, с. 74]

В этом смысле отдельного внимания заслуживают женские образы. Кугель называл Тургенева первым автором, который представил своих героинь «в красоте языческой страсти, поборовавшей христианскую мораль, и в результате отомщенной ею» [Кугель, 1933, с. 75]. Страсть эта не была похожа на традиционное в подобном случае аффективное состояние с заламыванием рук и готовностью покориться судьбе. Страсть тургеневских героинь глубокая, затаенная в сердце. С исполнительской точки зрения от актрис требовалось немало мастерства, таланта, пронизательности, тонкой проникновенности в авторское слово, чтобы своей ролью приблизиться к образу Ирины Ратмировой («Дым»), Елены Стаховой («Накануне»), Аси («Ася») и др.

Мало того, писал Кугель, от зрителя также требовалось не меньше эстетического чувства, интеллекта и готовности воспринимать тургеневскую поэзию. По едва уловимому замечанию, позе, взгляду у публики должна возникать догадка, приводящая к верному толкованию авторского замысла.

Нам это утверждение критика кажется вполне справедливым. Например, один из эпизодов романа «Дым» носит в себе символическое значение и дает ключ к пониманию характера главной героини. В главе XXIII Ирина в кульминационный момент объяснения с Литвиновым, когда она должна сделать судьбоносный выбор — бросить прежнюю жизнь и остаться с любимым человеком или продолжить свое существование в презираемом ею обществе — говорит, что ей невыносимо тяжело, грустно, ее жизнь ничтожна, ей приходится заниматься своим гардеробом, разбирать эти «тряпки», и при этом: «Слезы снова закапали из ее глаз... Она отвернулась: слезы могли попасть на кружева» [Тургенев, 1961, с. 126]. Эта художественная деталь объясняет многое в Ирине, и ее эгоизм уже не подвергается никакому сомнению. Чувства Ирины сильны и глубоки ровно до того момента, пока их не вытесняют заботы о своем внешнем виде. Одно тонкое и меткое замечание, данное автором как бы вскользь, помогает найти ключ к пониманию этой загадочной, непостоянной, противоречивой натуры. Сложность заключается в том, как это перенести на сцену адекватно тексту. Этим вопросом задавался и А. Р. Кугель.

Сам мир тургеневских героев — это мир ушедших из современной жизни настроений, переживаний, типажей, и данная особенность, по мнению А. Р. Кугеля, тоже может стать проблемой в инсценировании произведений И. С. Тургенева. Непросто проникнуться атмосферой тех лет, когда зарождающееся бескомпромиссное новое вытесняет милое привычное старое. Не зря Кугель писал, что, когда читаешь Тургенева, будто гуляешь по вишневному саду (прямая отсылка к пьесе А. П. Чехова). Критик считал, что в эпоху быстро сменяющихся друг друга событий, когда нет времени их даже осмыслить, современные люди практически лишены способности с трепетом погрузиться в состояние тихой меланхолии о былом: «Приходится вызвать к жизни типы и прототипы и представить их так, чтобы мы могли по намекам воссоздать всю картину отцветшей и увядшей жизни, и так осторожно, чтобы засохшие цветы не рассыпались от грубого прикосновения» [Кугель, 1933, с. 78].

И последнее, что выделял А. Р. Кугель как сложность в адаптации тургеневской прозы к театральным условиям, — это уровень сценографии. Как уже говорилось ранее, критик считал, что приемы инсценирования были устаревшие, «топорные», совершенно не подходящие для работы с изящным, тонким, поэтическим литературным материалом. Кугель знал, о чем он писал, когда речь

касаясь постановочной части театрализации прозы, так как он сам занимался инсценировкой романа Тургенева «Дым». Совместно с драматургом и журналистом Б. И. Бентовиным (известным широкому кругу читателей под псевдонимом «импрессионист») «пьеса в четырех действиях по роману Тургенева» была представлена цензуре в 1891 году. Однако до Кугеля и Бентовина воплотить роман на сцене в 1887 году попытался И. М. Шиховской. Цензурный комитет получил пьесу с формулировкой «переложение известного романа “Дым” И. С. Тургенева на драму». Пьеса не была допущена цензурой за свою близость к социально-общественной стороне романа: «Во всей пьесе выставляется высшее общество огульно в самом жалком, глупом, даже развратном виде. Вся пустота, весь цинизм отношений, которые автор мог почерпнуть из романа, он бережно собрал и выставил весьма ярко» [цит. по: Цинкович-Николаева, 1967, с. 631]. Такая же участь постигла и первый вариант совместного творчества Кугеля и Бентовина. Цензура также не допустила эту инсценировку, во-первых, как говорилось в рапорте, за «разговоры русской молодежи за границей о Лассале, Шульце-Деличе, ассоциациях, разделе земли и т. п.», а во-вторых, за монолог Литвинова «Дым... дым всё...» [цит. по: Там же, с. 632].

Идея инсценировать пятый роман Тургенева, как вспоминал А. Р. Кугель, принадлежала ему. Критика особенно вдохновила романтическая история Ирины Ратмировой и Григория Литвинова именно с точки зрения ее театрального потенциала: «Мне нравились эти сцены до боли. Именно стыдливость их, тургеневская недоговоренность, тонкость назревающих чувств, скромно волнующих и ищущих выражения в дразнящем “чуть-чуть”, на что такой мастер Тургенев, меня приводили в восторг, когда я думал о том, как это выйдет на театре» [Кугель, 1926, с. 98].

Готовую пьесу Бентовина и Кугеля последний представил в Цензурный комитет, который, как писал критик, был слишком курьезным даже для существовавших в то время административных порядков. Так, в конце XIX века была практика рассмотрения драматических произведений и дозволения их к сцене двумя цензорами: на момент подачи в комитет пьесы «Дым» эту должность занимали И. П. Альбединский и А. Ф. Крюковский. Кугель в своих воспоминаниях крайне нелюбезно отзывался как об одном, так и о другом: Альбединский «не понимал, что читал, а если и понимал, то во всяком случае никакого решения самостоятельно не принимал», а Крюковский, который нередко переделывал чужие пьесы и ставил под ними свое имя, театральным сообществом подозревался в шпионаже, был озлоблен и глуп:

«— Не разрешают-с, не разрешают-с, — сказал он мне, — Тургенева, вообще, не разрешают-с... На сцене не разрешают-с...

— Как, не разрешают-с? Тургенева?

— Так-с, не разрешают, по неблагонадежности. Да вы к начальнику пройдите, ежели не верите...

Но я по опыту уже знал, что значит жалобы по начальству, и потому ушел не солоно хлебавши» [Кугель, 1926, с. 104].

Кугель попытался добиться рассмотрения пьесы через ведущую актрису Александринского театра М. Г. Савину, которую авторы хотели видеть в роли Ирины Ратмировой. Однако эта затея ни к чему не привела, так как заслуженная артистка императорских театров даже не допустила к себе молодого критика.

В 1896 году А. Р. Кугель снова попытался провести пьесу через цензуру, и в этот раз она получила разрешение, хотя и в серьезно переделанном виде (пьеса была опубликована под инициалами А. К. (А. Р. Кугель) и Б. Б. (Б. И. Бентовин)). К сожалению, в силу непреодолимых обстоятельств у нас нет возможности сравнить варианты 1891 и 1896 годов, так как опубликован был только последний. Однако, согласно рапорту Цензурного комитета, известно, что из первоначального авторского текста были изъяты все сцены критики русского дворянства, рассуждения о либерализме и демократии, монолог Литвинова о дыме и др. [Цинкович-Николаева, 1967, с. 632].

Учитывая данные обстоятельства, говорить о художественных достоинствах и недостатках драматургической инсценировки, имея в виду первоначальную авторскую волю и замысел, затруднительно. В то же время нельзя не заметить достоинства данной пьесы.

Для начала стоит сказать, что пьеса «Дым» оказалась приближена к роману и практически не имеет с ним необоснованных сюжетных расхождений. Все ключевые повороты сюжета достаточно грамотно вписаны в границы драматургического произведения.

В первом действии авторы знакомят зрителей с отдыхающими на площадке перед кафе Бамбаевым, Суханчиковой, Биндасовым. Затем появляется Литвинов, которого компания посвящает в последние новости, связанные с их общими знакомыми и совершенно неизвестными Литвинову людьми. Литвинов рассказывает о своих планах вернуться к отцу в деревню с предложениями по

экономическому улучшению ведения хозяйства. Далее появляются Валериан Ратмиров, Ирина, богач Фиников, графиня Lize и Паншин (который в романе обозначается как граф X. — автоинтертекстуальная связь с романом «Дворянское гнездо» [Петров, 1958, с. 415], по-видимому, замеченная авторами инсценировки). Высшее общество ведет светские беседы, демонстрируя пренебрежительно-снисходительное отношение к Литвинову. Оставшись наедине, Ирина просит Литвинова рассказать о себе, сообщает, что тоже знает Потугина, с которым Григорий, с его же слов, познакомился у Губарева. Ирина описывает свое семейное положение и место в светском обществе, просит прощения за то, что по ее вине с ними обоими произошло несколько лет назад в Москве. Появляется Потугин, у которого Литвинов узнает, что тот довольно близко знаком с Ириной. Две компании, каждая по отдельности, вновь ведут светские разговоры, сплетничая о своих знакомых. Ирина узнает, что Литвинов собирается жениться.

Второе действие открывается беседой в комфортабельном салоне представителей русской аристократии. Полемика о судьбе России скоро сменяется на разговор о Литвинове и его трепетном и нежном, со слов Потугина, отношении к своей невесте. Ирина отправляет Потугина за Григорием. Светская беседа переключается со сплетен на политику и снова на сплетни. Происходит первое объяснение в любви Ирины и Григория. Ратмиров начинает подозревать свою жену в неравнодушном отношении к Литвинову.

Далее действие перемещается на площадь перед гостиницей с открытой беседкой. Григорий встречает Капитолину Марковну и Таню. Суханчикова, Биндасов и Бамбаев судачат о недостойном поведении Литвинова, так как заподозрили его во вновь вспыхнувшей влюбленности в Ирину. Потугин приводит Григория к беседке и, сочувствуя ему, дает понять, что ничего хорошего из возобновления отношений между ним и Ириной не выйдет. Ирина предлагает Григорию дружбу, но их беседа заканчивается страстным признанием. Татьяна на прогулке с Литвиновым замечает его перемену. Ирина признается Григорию, что готова бежать с ним. Потугин отговаривает Литвинова, утверждая, что тот погубит и себя, и Татьяну. Во время очередной встречи Григория и Ирины Татьяна случайно подслушивает их страстный разговор и видит поцелуй, из-за чего в слезах уходит.

Последнее действие происходит в гостинице. Литвинов во всем признается Татьяне. Капитолина Марковна еще пытается уговорить молодого человека не совершать столь низкий поступок по отношению к ее племяннице. Григорий не поддается на уговоры и решается уехать. Ирина просит Литвинова остаться и быть ее любовником, так как она не собирается бросать ни мужа, ни высшее общество, но он не готов мириться с такой унижительной ролью и уходит. Потугин пытается успокоить Ирину и произносит монолог о том, что «все людское дым, все как бы беспрестанно меняется, торопится, спешит куда-то, и все исчезает бесследно» [Кугель, Бентовин, 1896, с. 90].

Авторы пьесы решили отказаться от последних двух глав романа, в которых говорится о примирении между Литвиновым и Татьяной, а также о судьбе остальных героев. Возможно, целью исключения существенной идейной и содержательной части произведения было закончить пьесу на высокой эмоциональной ноте.

В остальном, как мы видим, пьеса соответствует сюжетной канве романа, включает все лица, значимые для развития действия, соблюдает хронологию событий, что нельзя не отнести к достоинствам данной инсценировки. Можно отметить еще несколько положительных сторон в работе авторов над переложением романа в драму.

Во-первых, инсценировка имеет свою законченную осмысленную драматургическую форму. Пьеса соответствует сценическим требованиям: она состоит из четырех действий, в каждом от 9 до 11 явлений, 17 героев (за исключением статистов), имеются смена места действия (площадка перед кафе, салон, площадь перед гостиницей, беседка, комната в гостинице), живые диалоги, малое количество монологов, короткие реплики и емкие ремарки.

Во-вторых, авторы решили посвятить зрителей в предысторию взаимоотношений между Ириной и Григорием через диалоги персонажей второго плана (разговор в первом действии между Бамбаевым, Суханчиковой, Биндасовым).

В-третьих, хронотоп романа без сильных смысловых потерь сжат до пространственно-временной категории драмы.

В-четвертых, авторами были выведены именно эпизоды-миниатюры, отражающие «диалектику души» главных героев, эмоции и страсти, которые толкают персонажей к действиям, а действия — к динамичной смене мизансцен.

В то же время имеющееся отличие драмы от романа колоссально. Очевидно, что в работе над данной пьесой авторы следовали принципу классической формы театрального искусства, суть которой заключается в «изображении душевных движений трагических героев» [Кугель, 1923, с. 65]. В

итоговом варианте инсценировка, вынужденно лишившись какой-либо социально-общественной идеи, обрела перевес в мелодраматическую сторону и оказалась сконцентрирована на душевных метаниях и переживаниях четырех персонажей: Ирина Ратмирова желает действовать вне норм высшего общества, но оставаясь при этом в светской среде; Григорий Литвинов мечется между страстью к Ирине и долгом перед невестой Татьяной; Татьяна влюблена в Литвинова, но отпускает его, чтобы не мешать его счастью с Ратмировой; Потугин томится от безответной любви к Ирине, но не может найти в себе силы не видеться и не общаться с ней.

Таким образом, главным отличием пьесы от романа стало извлечение из него социальной темы: все то, что вызвало бурную полемику и дискуссию в общественной и литературной среде 60–70-х годов XIX века, за что одни восторженно хвалили (А. Ф. Писемский, А. Н. Плещеев, П. В. Анненков, А. С. Суворин), а другие нещадно ругали Тургенева (А. А. Фет, Н. П. Огарев, Д. И. Писарев, А. М. Скабичевский и мн. др.) [Кийко, 1981, с. 531–544], осталось за пределами инсценировки Кугеля и Бенговина.

Нам удалось выяснить, что пьеса все-таки была поставлена на сцене. Премьера состоялась 3 апреля 1896 года в Театре литературно-художественного кружка в Петербурге. Рецензент «Петербургской газеты» высоко отзывался о самой инсценировке. Автор заметки писал, что текст пьесы ушел в глубокий психологический анализ двух прямо противоположных характеров — Ирины и Григория, и при этом постановка «смотрится с большим, постепенно нарастающим интересом» [В. П., 1896, с. 3]. Первые три акта рецензент отметил как наиболее близкие к роману, однако по поводу четвертого он недоумевал, с какой целью в сцене разговора с Ириной слова Литвинова были переданы Потугину? Также рецензент считал, что эпилог романа — момент покаяния Литвинова перед Таней — стоило в пьесе хоть как-то обозначить. В остальном же «гг. А. К. и Б. Б. с честью вышли из всех затруднений, которые представили им сложные условия сценической переделки романа» [Там же].

Менее восторженно рецензент высказался об исполнительской части спектакля. Актеры оказались не готовы достойно представить пьесу «Дым» на сцене: «Г-жа Холмская [Ирина Ратмирова], вместо изящной аристократки, оставалась все той же г-жой Холмской, которую мы видели, например, Катериной в “Грозе”, а г. Анчаров-Эльстон... впрочем, об этом артисте сказать что-либо определенное трудно: он совершенно не знал роли и иногда делал паузы чуть ли не по несколько минут» [В. П., 1896, с. 3]. Остальные артисты, по мнению рецензента, исполнили свои роли не лучше: господин Михайлов в роли Бамбаева был больше похож на разбойника, госпожа Григорьева из Суханчиковой сделала полусумасшедшую старуху, великосветские генералы выглядели скорее как камердинеры генералов, только Пасхолова в роли Тани и Красовский в роли Потугина прочитали свои роли ровно.

Затем в начале июня 1897 года пьеса Кугеля и Бенговина появилась в репертуаре Павловского театра. Сведений об этом событии сохранилось немного. В журнале «Театр и искусство» сам Кугель ограничился парой строк об этой постановке. Он только отметил, что актеры исполнили свои роли неплохо, особенно госпожа Чижевская в роли Суханчиковой и господин Левашев в роли Потугина, а также, что споры об «удачности или неудачности переделки — это вопрос особый, но <...> что роман лучше переделки — кто ж с этим спорит» [Театр и искусство, 1897, с. 422].

Очевидно, что Кугель не был доволен своим литературным экспериментом. В публикациях он искренне и многократно подчеркивал, что ничего хорошего из его идеи не вышло, что он «согрешил переделкой Тургенева» [Театр и искусство, 1910, с. 458]. Вину он возлагал как на себя (за то, что не сумел перенести в пьесу всю красоту, тончайшие ноты тургеневской поэзии), так и на несовершенство технологической части постановочного процесса (грубые декорации, низкий уровень исполнительского мастерства). Единственное, чего критик не касался и по поводу чего не сожалел, это об утрате острой социальной темы произведения. Во всяком случае, в опубликованных им статьях и воспоминаниях об этом ничего не сказано.

Интересно, что и современных театральных режиссеров чаще привлекает мелодраматическая, нежели общественно-политическая сторона романа, хотя за последние десять лет параллелей с актуальными вопросами международной и внутренней политики России появляется более чем достаточно. Так, например, постановка Ю. Еремина (он же автор инсценировки) «Baden-Баден» в Театре имени Моссовета, премьера которой состоялась 8 октября 2016 года, по мнению рецензентов, больше рассказывает об истории любви, нежели о борьбе идей: «Возможно, эта кучка никчемных освободителей России, сидящих в основном за границей, задумывалась как пародия на нынешнюю оппозицию. Но в их показе нет запала горести и злости» [Левинская, 2016, с. 8]; «Дискуссии под пиво и сосиски не увлекают зрителей, зал переживает



псевдоумные и напыщенные диалоги, поданные с изрядной долей гротеска, и немного скучает» [Федоренко, 2016, с. 11]; «Конечно, соблазнительно было бы для Еремина пойти по пути наименьшего сопротивления и поставить спектакль о том, как безнадежна наша действительность. <...>. Но режиссера волновали проблемы куда более значимые, поистине вечные. А есть ли что более вечное, чем трагическая любовь?» [Старосельский, 2017, с. 77].

Подробный анализ идейно-постановочной концепции инсценировок «Дыма» в интерпретации театров нашего времени — это отдельная тема для большой научной публикации. Очевидно, что интерес к театральному переосмыслению пятого романа И. С. Тургенева не иссякает в силу его актуальности, поэтичности, мелодраматичности и глубокого всестороннего сценического потенциала.

### Заключение

Таким образом, театральная природа прозы И. С. Тургенева была очевидна для некоторых деятелей сцены уже в конце XIX века. Они стремились расширить свой репертуар за счет постановок романов прославленного писателя, однако сделать это в силу ряда обстоятельств (цензура, отсутствие унифицированных приемов адаптации прозы для театра, недостатки на этапе подготовительно процесса спектакля и др.) было непростой задачей.

Первый опыт постановки пьесы А. Р. Кугеля и Б. И. Бентовина сложно назвать удачным. Тем не менее сама попытка вывести роман «Дым» на сцену может быть расценена как достаточно заметное явление в истории тургеневского театра. Причин тому несколько: 1) сама демонстрация возможности адаптировать этот роман для сцены; 2) сформулированная критиком теория миниатюр, выстроенная в том числе с учетом данного драматургического эксперимента и, между прочим, позже использованная В. И. Немировичем-Данченко для подготовки знаменитого спектакля «Братья Карамазовы»; 3) очередное обращение театральной общественности к проблеме качественной и достойной сценической интерпретации прозы прославленных русских писателей.

Можно сказать, что постановка пьесы «Дым» Кугеля и Бентовина стала еще одним маленьким шагом к решению большой задачи, которая остается актуальной и сегодня, — это обогащение репертуара отечественной сцены лучшими образцами российской художественной литературы.

### Список источников

1. Азеева И. В. Игровой дискурс русской культуры конца XX века: Саша Соколов, Виктор Пелевин : дис. ... канд. культурологических наук : 24.00.02. — Ярославль, 1999. — 190 с.
2. Батюто А. И. Тургенев-романист. — Л. : Наука, 1972. — 389 с.
3. В. П. [Роман И. С. Тургенева «Дым», переделанный в драматические сцены г. г. А. К. и Б. Б., появился вчера...] // Петербургская газета. — 1896, 4 апр. — № 91. — С. 3.
4. Вишневская И. Л. Театр Тургенева. — М. : Наука, 1989. — 301 с.
5. Волошин М. А. Лики творчества. — СПб. : Аполлон, 1914. — Кн. 1. — 376 с.
6. Евреинов Н. Н. Театр как таковой: обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни. — СПб. : Изд. Н. И. Бутковской, 1912. — 118 с.
7. Заварницына Н. М. Формирование понятия театральности и составляющих этого феномена в отечественном литературоведении XX — начала XXI вв. // Вестник ВГУ. Сер. «Филология. Журналистика». — 2019. — № 1. — С. 58–62.
8. Кийко Е. И. Комментарии: И. С. Тургенев. Дым // Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. — М. : Наука, 1981. — Т. 7. — С. 508–558.
9. Корнева Н. Б. Театральность творчества В. В. Набокова и проблемы сценического воплощения его прозы : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01. — М., 2010. — 167 с.
10. Кочергина В. В. Театрализация как принцип воспроизведения реальности в постмодернистском романе: «Маг» Джона Фаулза и «Редкие земли» Василия Аксёнова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01, 10.01.03. — М., 2017. — 153 с.
11. Кугель А. Р., Бентовин И. В. Дым: драм. сцены в 4 д.: по роману Тургенева. — СПб. : Театр. отд. кн. маг. газ. «Новости», 1896. — 90 с.
12. Кугель А. Р. Утверждение театра. — М. : Изд-во журн. «Театр и искусство», 1922. — 208 с.
13. Кугель А. Р. Листья с дерева: воспоминания. — Л. : Время, 1926. — 212 с.
14. Кугель А. Р. Русские драматурги: очерки театрального критика. — М. : Мир, 1933. — 179 с.
15. Левинская Е. Страсти на курорте // Театральная афиша. — 2016. — № 10 (184). — С. 8–9.
16. Липнягова С. Г. Театральность как категория в поэтике романа. К постановке проблемы // Преподаватель XXI век. — 2007. — № 1. — С. 125–131.
17. Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века. — Таллин : Александра, 1992. — Т. 1. — 479 с.

18. Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). — Л. : Изд-во ЛГУ, 1982. — 208 с.
19. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. — М. : Искусство, 1968. — Ч. 1: 1891–1917. — 350 с.
20. Мелешкова О. А. Театральность в русской прозе второй половины XIX века: И. С. Тургенев, М. Е. Салтыков-Щедрин, П. Д. Боборыкин : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. — Коломна, 2005. — 26 с.
21. Петров С. М. Роман Тургенева «Дым» // Известия АН СССР. Отд-е лит и языка. — 1958. — Т. XVII. — 576 с.
22. Полякова Е. А. Театральность в литературе // Новый филологический вестник. — 2008. — № 2. — С. 37–38.
23. Сегал Д. М. Пути и вехи: русское литературоведение в двадцатом веке. — М. : Водолей, 2011. — 207 с.
24. Семухина И. А. Диалогическая природа романов И. С. Тургенева второй половины 1860-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. — Екатеринбург, 2004. — 216 с.
25. Скороход Н. С. Русский роман и театр: формирование эпического состава действия : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.01. — СПб., 2020. — 529 с.
26. Старосельская Н. Д. Аромат гелиотропа // Страстной бульвар, 10. — 2017. — № 5 (195). — С. 76–79.
27. Тургенев И. С. Собрание сочинений : в 10 т. — М. : Гослитиздат, 1961—1962. — Т. 4. — 1961. — 388 с.
28. Федоренко Е. Любовь, похожая на дым // Культура. — 2016, 23 дек. — № 46. — С. 11.
29. Хализев В. Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). — М. : Изд-во МГУ, 1986. — 259 с.
30. Цинкович-Николаева В. А. Инсценировки романов Тургенева «Дым» и «Новь» под запретом цензуры // Литературное наследство. — М. : Наука, 1967. — Т. 76: И. С. Тургенев : новые материалы и исследования. — С. 631–632.
31. Театр и искусство. — 1897. — № 23. — С. 422 ; 1910. — № 23. — С. 458–460.

## References

1. Azeeva I. V. *Igrovoy diskurs russkoy kultury kontsa XX veka: Sasha Sokolov, Viktor Pelevin: dis. ... kand. kulturologicheskikh nauk : 24.00.02* [Game discourse in Russian culture of late 20th century: Sasha Sokolov, Viktor Pelevin: dis. ... cand. of cultural sciences: 24.00.02]. Yaroslavl, 1999, 190 p. (In Russian).
2. Batyuto A. I. *Turgenev-romanist* [Turgenev as a novelist]. Leningrad, Nauka, 1972, 389 p. (In Russian).
3. V. P. [I. S. Turgenev's novel "Smoke", turned into dramatic scenes of the city by A. K. and B. B., was performed yesterday ...]. *Peterburgskaya gazeta* [Petersburg newspaper]. 1896, April 4, No. 91, p. 3. (In Russian).
4. Vishnevskaya I. L. *Teatr Turgeneva* [Turgenev's Theater]. Moscow, Nauka, 1989, 301 p. (In Russian).
5. Voloshin M. A. *Liki tvorchestva* [Faces of creativity]. St. Petersburg, Apollo, 1914, b. 1, 376 p. (In Russian).
6. Evreinov N. N. *Teatr kak takovoy: obosnovaniye teatralnosti v smysle polozhitelnogo nachala stsenicheskogo iskusstva i zhizni* [Theater as such: substantiation of theatricality in the sense of the positive beginning of stage art and life]. St. Petersburg, N. I. Butkovskaya's Publ., 1912, 118 p. (In Russian).
7. Zavarnitsyna N. M. Formation of the concept of staginess and the components of this phenomenon in Russian literary criticism of the 20th — early 21st centuries. *Vestnik VGU. Ser. "Filologiya. Zhurnalistika"* [Bulletin of VSU. Series "Philology. Journalism"]. 2019, no. 1, pp. 58–62. (In Russian).
8. Kiyko E. I. Commentary: I. S. Turgenev. *Smoke. Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: v 30 t.* [Complete works and letters: in 30 volumes]. Moscow, Nauka, 1981, vol. 7, pp. 508–558. (In Russian).
9. Korneva N. B. *Teatralnost tvorchestva V. V. Nabokova i problemy stsenicheskogo voploshcheniya yego prozy: dis.... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.01* [Stageability of V. V. Nabokov's works and problems of staging his prose: dis.... cand. of art criticism: 17.00.01]. Moscow, 2010, 167 p. (In Russian).
10. Kochergina V. V. *Teatralizatsiya kak printsip vosproizvedeniya realnosti v postmodernistskom romane: "Mag" Dzhona Faulza i "Redkiye zemli" Vasiliya Aksonova: dis. ... kand. filol. nauk : 10.01.01, 10.01.03* [Stageability as a principle of reproducing reality in the postmodern novel: John Fowles' *The Magus* and Vasily Aksyonov's *Rare Earths*: dis. ... cand. philol. sciences: 10.01.01, 10.01.03]. Moscow, 2017, 153 p. (In Russian).
11. Kugel A. R., Bentovin I. V. *Dym: dram. stseny v 4 d.: po romanu Turgeneva* [Smoke: dramatic scenes in 4 days: based on the novel by Turgenev]. St. Petersburg, Theatr. otd. Kn. mag. gaz. "Novosti", 1896, 90 p. (In Russian).
12. Kugel A. R. *Utverzhdeniye teatra* [Assertion of the theater]. Moscow, Izd-vo zhurn. *Theatr i iskusstvo*, 1922, 208 p. (In Russian).
13. Kugel A. R. *Listya s dereva: vospominaniya* [Leaves from the tree: memoirs]. Leningrad, Vremya, 1926, 212 p. (In Russian).
14. Kugel A. R. *Russkiye dramaturgi: ocherki teatralnogo kritika* [Russian playwrights: essays on theater criticism]. Moscow, Mir, 1933, 179 p. (In Russian).

15. Levinskaya E. Passion at the resort. *Teatralnaya afisha* [Theater poster]. 2016, no. 10 (184), pp. 8–9.
16. Lipnyagova S. G. Theatricality as a category in the poetics of the novel. To the formulation of the problem. *Prepodavatel XXI vek* [Lecturer XXI century]. 2007, no. 1, pp. 125–131. (In Russian).
17. Lotman Yu. M. *Teatr i teatralnost v stroye kultury nachala XIX veka* [Theater and theatricality in the structure of culture in early 19th century]. Tallinn, Alexandra, 1992, vol. 1, 479 p. (In Russian).
18. Markovich V. M. I. S. *Turgenev i russkiy realisticheskiy roman XIX veka (30–50-ye gody)* [I. S. Turgenev and the Russian realistic novel of the 19th century (30–50s)]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1982, 208 p. (In Russian).
19. Meyerhold V. E. *Statyi. Pisma. Rechi. Besedy* [Articles. Letters. Speeches. Conversations]. Moscow, Iskusstvo, 1968, Part 1: 1891–1917, 350 pp. (In Russian).
20. Meleshkova O. A. *Teatralnost v russkoy proze vtoroy poloviny XIX veka: I. S. Turgenev, M. Ye. Saltykov-Shchedrin, P. D. Boborykin: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Theatricality in Russian prose of the second half of the 19th century: I. S. Turgenev, M. E. Saltykov-Shchedrin, P. D. Boborykin: summary dis. ... cand. philol. sciences: 10.01.01]. Kolomna, 2005, 26 p. (In Russian).
21. Petrov S. M. *Roman Turgeneva "Dym"* [Turgenev's Novel *Smoke*]. Izvestiya AN SSSR. Department of Literature and Language, 1958, vol. XVII, 576 p. (In Russian).
22. Polyakova E. A. Theatricality in literature. *Noviy filologicheskiy vestnik* [New Philological Bulletin]. 2008, No. 2, pp. 37–38. (In Russian).
23. Segal D. M. *Puti i vekhi: russkoye literaturovedeniye v dvadtsatom veke* [Ways and milestones: Russian literary criticism in the twentieth century]. Moscow, Vodoley, 2011, 207 p. (In Russian).
24. Semukhina I. A. Dialogicheskaya priroda romanov I. S. Turgeneva vtoroy poloviny 1860-kh godov : dis. ... kand. filol. nauk : 10.01.01 [The dialogical nature of the novels of I. S. Turgenev in the second half of the 1860s: dis. ... cand. philol. sciences: 10.01.01]. Yekaterinburg, 2004, 216 p. (In Russian).
25. Skorokhod N. S. *Russkiy roman i teatr: formirovaniye epicheskogo sostava deystviya: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.01* [Russian novel and the theater: the formation of the epic composition of the action: dis. ... Doctor of Arts: 17.00.01]. St. Petersburg, 2020, 529 p. (In Russian).
26. Staroselskaya N. D. Aroma of heliotrope. *Strastnoy bulvar* [Strastnoy Boulevard], 2017, 10, no. 5 (195), pp. 76–79. (In Russian).
27. Turgenev I. S. *Sobraniye sochineniy: v 10 t.* [Collected works: in 10 volumes]. Moscow, Goslitizdat, 1961–1962, vol. 4, 1961, 388 p. (In Russian).
28. Fedorenko E. Love that is similar to smoke. *Kultura* [Culture]. 2016, Dec. 23, No. 46, p. 11. (In Russian).
29. Khalizev V. E. *Drama kak rod literatury (Poetika, genezis, funkcionirovaniye)* [Drama as a kind of literature (Poetics, genesis, functioning)]. Moscow, Moscow State University, 1986, 259 p. (In Russian).
30. Tsinkovich-Nikolaeva V. A. Staging of Turgenev's novels "Smoke" and "Nov" banned by censors. *Literaturnoye nasledstvo* [Literary heritage]. Moscow, Nauka, 1967, Vol. 76: I. S. Turgenev: new materials and research, pp. 631–632. (In Russian).
31. *Teatr i iskusstvo* [Theater and Art]. 1897, no. 23, p. 422; 1910, no. 23, pp. 458–460. (In Russian).

### **Информация об авторе**

**Кириллова Анна Сергеевна** — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры литературы и журналистики Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина.

Сфера научных интересов: русская литературная и театральная критика конца XIX — начала XX века, отечественная драматургия конца XIX — начала XX века, отечественная журналистика рубежа XIX–XX веков.

### **Information about the author**

**Kirillova Anna Sergeevna** — Candidate of Philological Sciences, Senior Lecturer, Department of Literature and Journalism, Ryazan State University named after S. A. Yesenin.

Research interests: Russian literary and theatrical criticism of the late 19th — early 20th centuries, Russian dramaturgy of the late 19th — early 20th centuries, Russian journalism at the turn of the 19th–20th centuries.

Статья поступила в редакцию 15.09.2022; принята к публикации 17.12.2022.

The article was submitted 15.09.2022; accepted for publication 17.12.2022.