

С-775346

На правах рукописи

Денисенко Сергей Викторович

**ПУШКИНСКИЙ ТЕКСТ
В ТЕАТРАЛЬНОМ ДИСКУРСЕ XIX ВЕКА**

Специальность 10.01.01 — русская литература

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Тверь – 2008

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы
Тверского государственного университета

Научный консультант

доктор филологических наук, профессор
Строганов Михаил Викторович

Официальные оппоненты

доктор филологических наук, профессор
Михайлова Наталья Ивановна
доктор филологических наук, профессор
Прозоров Валерий Владимирович
доктор искусствоведения
Голдовский Борис Павлович

Ведущая организация

Московский государственный
университет им. М. В. Ломоносова

Защита состоится 25 декабря 2008 года, в «13» часов на заседа-
нии диссертационного совета Д 212.263.06 в Тверском государст-
венном университете по адресу: 170002, г. Тверь, пр. Чайковского,
д. 70, ауд. 48.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Твер-
ского государственного университета по адресу: г. Тверь, ул. Во-
лодарского, д. 44а.

Автореферат разослан

«24» нояб 2008 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета

И

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000545630

С. Ю. Николаева

Пушкин в русской культуре занимает центральное место, и его влияние распространяется на все сферы художественного творчества, не только на литературу, но и на другие виды искусств. Однако бытование пушкинских текстов в театральном пространстве является одним из «белых пятен» не только пушкиноведения, но и истории и теории литературы и театра. Практически не разработана в исследованиях и проблема инсценирования литературного произведения и связанная с этим читательская и зрительская рецепция, и проблема театральной репутации автора. Необходимость анализа процессов взаимодействия и синтеза искусств в русской культурной традиции XIX в. обуславливает **актуальность** данного филологического исследования и позволяет выявить общие особенности культурных феноменов, расположенных на границе разных искусств.

Объект исследования — театральные тексты Пушкина. Под «театральным текстом» как правило понимается собственно драматургический текст, текст пьесы: «Театральный текст не есть устная речь в буквальном смысле слова <...>, это условная письменная форма, представляющая устную речь» (М. Исахаровф)¹. В герменевтике применяется более расширительное толкование. А. Юберсфельд трактует театральный текст как «систему знаков различной природы, относящуюся если не полностью, то, по крайней мере, частично к процессу коммуникации потому, что оно содержит сложную серию отправителей (в тесной связи одних с другими), серию сообщений (в тесной связи одних с другими, по чрезвычайно точным кодам), множественного, но расположенного в одном месте, реципиента» (Как всегда — об авангарде: Аятология французского театрального авангарда. М., 1992), или же как «окончательный и определенный набор сложных целостных театральных знаков, что передаются аудитории посредством сценического представления, и дешифруется зрителем под тем предположением, что это послание выражает, описывает некий воображаемый мир»².

В данной работе мы понимаем *театральный текст* как интерпретацию постановщиком и театральным коллективом литературного текста театральными средствами во взаимодействии со зрительской аудиторией. Составляющими театрального текста являются: текст драматического и музыкального произведения (пьеса, опера (музыка и либретто), балет (музыка, хореография и сценарий)) — и воплощение его на сцене в совокупности со зрительской рецепцией.

¹ Цит. по: *Пави П.* Словарь театра. М., 1991. С. 80.

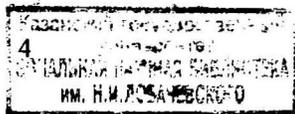
² *Rozik E.* The language of the theatre. Glasgow, 1992. P. 147.

В связи с театральным текстом в исследовании рассматривается *театральная репутация* Пушкина в XIX в. — то есть степень востребованности произведений писателя в совокупности театральных постановок. Востребованность произведений литератора театром может быть описана как некий «заказ» (официальный или социальный), исходящий от некоей аудитории данного времени. Критерием востребованности (актуальности) данного текста является его репертуарность, то есть частота постановок и наличие вариантов инсценирования в различных театральных жанрах. Изменение востребованности литературного текста именно в различных театральных жанрах (оперные, балетные, драматические инсценировки) и определяет движение театральной репутации Пушкина в конкретный период.

Исследование театральной репутации неразрывно связано с проблематикой не только зрительской, но и читательской (точнее: читательско-зрительской) рецепции. Б. С. Мейлах отмечал, что к кругу не изученных проблем «относится характер восприятия выдающихся русских классиков, их судьбы и творчества широкими массами читателей. Эти проблемы относятся к самым не изученным в литературоведении. Если их касаются, то большей частью ограничиваются общими фразами. В этой области не находили до сих пор должного применения такие широко разработанные нашей филологией методы разысканий, как систематическое обследование газетной и журнальной периодики, переписки и мемуаров современников, различного рода архивных фондов»³. Это относится и к материалу, который связан с бытованием пушкинского текста в театральном пространстве.

Изучение зрительского восприятия (в том числе восприятия театральных и музыкальных критиков) «пушкинских» спектаклей дополняет и расширяет наши представления о творчестве Пушкина и его литературной репутации в XIX в. Для этого привлечен обширный материал критических отзывов и рецензий, опубликованных в периодической печати, а также мемуаристики и эпистолярного наследия читателей и зрителей XIX в. Многие из этого материала впервые вводятся в научный оборот. Следует отметить, что в исследованиях, предпринятых ранее, внимание по большей части уделялось высокохудожественным театральным произведениям на пушкинские сюжеты, которые и до сих пор остаются репертуарными (это несколько опер). Произведения неудачные (причем с точки зрения исследователей) обычно только упоминались, даже если они были популярными в свое время. Эти упоминания носили по преимуществу

³ Мейлах Б. С. Процесс творчества и художественное восприятие: Комплексный подход: опыт, поиски, перспективы. М., 1985. С. 211.



имели негативный характер. Однако зрительские пристрастия относятся не только к шедеврам, но (а может быть, и в большей степени) к тем произведениям, которые впоследствии будут основательно забыты.

Непосредственным материалом изучения стали адаптированные для музыкальной и драматической сцены произведения Пушкина (пьесы, сценарии, либретто) и документально зафиксированные факты их восприятия. Данный материал имеет продолжительную, но все же пунктирную историю изучения.

Литературный текст, который был приспособлен для сцены и который принято называть инсценировка, начинал жить своей жизнью, отдельной от литературного первоисточника, и порождал, в свою очередь, произведения иных театральных жанров (драма, опера, балет).

В исследовании прослеживаются способы адаптации литературного текста к театральным условиям, превращение его в театральный текст. Театральный текст и литературный текст имеют изначально разные предназначения и функционируют по-разному. Это заложено уже в самой их природе: литературный текст изначально предполагает индивидуальное восприятие («чтение про себя»), театральный — коллективное (зрительский зал). Как давно уже установили представители историко-функционального метода, «особый интерес представляет исследование эволюции читателя в различные эпохи, влияние этой эволюции на литературное развитие вплоть до трансформации существовавших жанров, изменений в сфере изображения»⁴.

Как известно, театральный текст в своем движении зачастую мог переходить из одного сценического жанра в другой. Например, тексты «Бахчисарайского фонтана» и «Кавказского пленника» на протяжении времени трансформировались попеременно то в драму, то в оперу, то в балет — примеры подобного рода в полном объеме рассмотрены в данной работе. При изучении проблемы возникла необходимость сформулировать такие рабочие понятия, как *общепринятый театральный текст* и *сверхтекст*.

Основанная на обширно привлекаемом музыковедческом и театроведческом материале, предлагаемая работа носит всё же филологический характер. Это обусловлено тем, что изучение театрального текста всё равно остается проблемой, подлежащей собственно филологическому анализу.

Между тем, то, что изучается одной научной дисциплиной с применением определенных методов, зачастую не принимается во внимание другими дисциплинами. Исследователи театральной драматургии практиче-

⁴ Мейлах Б. С. Процесс творчества и художественное восприятие. С. 210.

ски не касались вопроса постановок на музыкальной (оперной и балетной) сцене. И, напротив, в большинстве музыковедческих исследований не принималась во внимание история драматических инсценировок. И это долгое время казалось естественным: исследователи обычно всегда работают в ограниченных рамках своей дисциплины. В связи с этим назрела филологическая потребность осмыслить и музыкальный материал, хотя, разумеется, данная работа не претендует на музыковедческий анализ текстов. Синтетический подход к исследуемому материалу, предложенный в работе, может стимулировать дальнейшие научные разработки в междисциплинарном плане.

Целью представляемого исследования является осмысление взаимоотношений русской литературы с другими родами искусства в классический период русской культуры. Нас интересует *характер* связи между литературой, театром и музыкой на примере рецепции пушкинских театральных текстов. Весь анализ проведен на материале творчества Пушкина, которое лежит в основе ключевых парадигм русской культуры и поэтому может служить эталоном в изучении творчества писателей вообще. В этой связи определены следующие **задачи** исследования:

— выявить по возможности все тексты инсценировок произведений Пушкина;

— проанализировать в максимально полном объеме корпус материалов, фиксирующих восприятие пушкинского театрального текста на протяжении всего XIX в.;

— рассмотреть соотношение литературного и театрального текста в истории культуры XIX в.; исследовать взаимоотношения и синтез искусств в театральном пространстве;

— уточнить терминологический объем понятия *театральный текст*; определить новые параметры понятия *литературная репутация* и ввести новую филологическую дефиницию *театральная репутация* литератора.

Поставленные в диссертации цель и задачи потребовали привлечения следующих общенаучных и специальных **исследовательских методов**: системного, историко-функционального, а также интертекстуального с элементами рецептивной эстетики.

Источниковедческая база исследования:

— совокупность произведений Пушкина и музыкальных и драматических произведений на его сюжеты и тексты XIX в. (либретто, сценарии, клавиры, пьесы);

— исследования в области теории и истории театра, музыки и литературы, посвященные проблеме взаимодействия и синтеза искусств;

— эпистолярная и мемуарная литература (М. И. Глинка, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, Р. М. Зотов, С. Т. Аксаков, П. А. Каратыгин, В. Ф. Одоевский и др.);

— критическая литература этого периода (В. Г. Белинский, А. Н. Серов, В. В. Стасов, Г. А. Ларош и др.); литературная и театральная критика в периодической печати XIX в.; максимально полная картина театральной критики на спектакли по произведениям Пушкина создана на основе фронтального просмотра большинства периодических изданий XIX в., в которых помещались обзоры и театральные рецензии;

— справочная литература: историографические, библиографические справочники и каталоги;

— архивные материалы: Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки; Санкт-Петербургского Театрального музея; Государственного центрального Театрального музея им. А. А. Бахрушина; Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

Научная новизна представляемого исследования состоит в следующем:

1. Выявлено и проанализировано около 140 инсценировок пушкинских произведений, в том числе нерепубликованных и архивных, малоизвестных и редко исследуемых.

2. Систематический анализ инсценировок пушкинских произведений позволил определить основные типы транслирования текста из литературного поля в поле театральное. В процессе трансформации *литературного текста в театральный*, текст, как правило, сохраняет идентификацию с *пушкинским* текстом.

3. В исследовании анализируются пушкинские *сверхтексты*, возникшие в XIX в.: «Руслан и Людмила», «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Пиковая дама». Театральный текст порождает новые смыслы в разных театральных жанрах (драма, опера, балет) и в определенных условиях обретает статус *общепринятого* театрального текста, который, в свою очередь, демонстрирует тенденцию к сращению с исходным литературным текстом, чтобы превратиться в некое сверх-единство (*сверхтекст*).

4. Принципиально новым в исследовании является анализ проблемы литературной и театральной репутации, а также проблемы их взаимодействия/взаимопроникновения. Прослеживается бытование литературного пушкинского текста и театрального пушкинского текста в культурном пространстве: их параллельное существование и/или взаимодействие, взаимопроникновение. Это непременно приводит к постановке проблемы читательской/зрительской рецепции и интерпретации.

5. Впервые введены понятия *общепринятый театральный текст*, *театральная репутация*, которые позволяют описать бытование литературных текстов в театральном поле.

Теоретическая значимость заключается в том, что:

— теоретически осмыслено и обосновано понятие *театральная репутация* литератора;

— в связи с понятием *театральной репутации* осмысляется понятие *литературной репутации* (и, в частности, литературной репутации Пушкина в XIX в.);

— при анализе пушкинских театральных текстов, теоретически осмысляется самое понятие *театрального текста* применительно к творчеству Пушкина;

— теоретически осмыслены рецепция и театрально-зрительская интерпретация пушкинских театральных текстов;

— введены, теоретически осмыслены и обоснованы понятия *общепринятый театральный текст* и *сверхтекст* (на материале бытования пушкинских текстов в интертекстуальном пространстве).

Данные построения могут быть применимы (возможно, с соответствующими коррективами) не только к пушкинским театральным текстам, хотя рецепция творчества Пушкина (мифообраза, определенно воспринимаемого отдельно, подобно Шекспиру в Англии, Гете в Германии и т. п.), в общем-то, уникальна в культуре России, и, следовательно, обладает своей спецификой.

Практическое значение полученных результатов работы состоит в возможности их использования в дальнейших самостоятельных научных работах по литературоведению, театроведению, музыкознанию, в лекциях по истории литературы, культуры и истории театра, в создании антологий, в издании текстов, в консультациях театральных постановок.

Основные результаты исследования **апробированы** в 41 публикации, общим объёмом более 34 а. л., в том числе в монографии, в 9 публикациях на страницах изданий, рекомендованных ВАК для размещения научных результатов по докторским диссертациям; в докладах на международных научных конференциях. Среди них международные конференции «Пушкин и Шекспир» (Пушкинские Горы, 2001); «А. С. Пушкин и мировая культура. 6» (Алушта (Украина, Крым), 2002); «Пушкин и современная культура» (Пушкинские Горы, 2003); «Пушкин и Калиостро» (Пушкинские Горы, 2004); «А. С. Пушкин и мировая культура. 7» (Новгород Великий, 2004); «Литературное общество “Арзамас”: Культурный диалог эпох» (Арзамас, 2005); «Липецкий потолок» и пути развития русской литературы» (Липецк, 2006); «А. С. Пушкин и мировая культура. 8» (Арзамас, 2007); «И. А. Гончаров и XXI век: творческий диалог»

2007); «И. А. Гончаров и XXI век: творческий диалог» (Ульяновск, 2007), «Драма и театр» (Тверь, 2008) и др.

Основные направления исследования обсуждались на международных научных конференциях, а также на заседании кафедры истории русской литературы Тверского государственного университета.

Структура диссертации включает Введение, 4 главы, Заключение и Список использованной литературы. В Приложении дан список инсценировок произведений А. С. Пушкина в XIX в. на драматической и музыкальной сцене (в списке указано название произведения, авторы, год создания произведения, приведены известные даты премьерных спектаклей, ссылка на архивное хранение и/или на публикацию).

Объем работы — 360 страниц (16 а. л.).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы диссертации, формулируются цели и задачи работы, характеризуются методологические основания исследования и история изучения проблемы.

В первой главе «**Сценическая адаптация литературного произведения**» теоретически осмыслиется круг проблем, связанных с переносом литературного текста в театральное поле. Этой проблеме были посвящены пушкиноведческие исследования М. М. Иванова (Пушкин в музыке. <Б. м.>. 1899), С. К. Булича (Пушкин и русская музыка. СПб., 1900), Н. Н. Арденса (Драматургия и театр А. С. Пушкина. М., 1939), М. Загорского (Пушкин и театр. М.; Л., 1940), С. Н. Дурылина (Пушкин на сцене. М., 1951), E. Stöckl (Puškin und die musik. Leipzig, 1974), М. Н. Щербачевой (Пушкин и современники: Страницы театральной истории. СПб., 1999) и др.

В первом разделе «*Проблема сценичности драматургии Пушкина и ее адаптация к сценическим условиям*» рассматривается вопрос о сценичности/несценичности пушкинской драматургии, который актуален еще со времени первых постановок и до сих пор остается открытым в исследовательской литературе и в современной театральной критике. На протяжении всего XIX в. пушкинский драматический текст не становился полноценным театральным текстом (либо игрались «сцены», либо текст значительно перерабатывался, либо спектакли шли с большими купюрами). Пушкинские драматические произведения в театральном воплощении никогда не пользовались популярностью у зрителей. На протяжении всей сценической истории в XIX в. к драматургии Пушкина предъявлялись не только и не столько цензурные претензии, сколько сценические требова-

ния. Поэтому всегда осознавалась *необходимость адаптации* для сцены пушкинского драматургического текста.

В диссертации исследуется история проблемы сценичности драматургии Пушкина. Выводы, к которым приходили исследователи, — и защитники, и противники «сценичности» Пушкина, равным счетом ничего не прояснили в проблеме непопулярности пушкинской драмы. Эту непопулярность объясняли и цензурными, и идеологическими, и эстетическими причинами. Общий обзор исследований, посвященных проблеме сценичности «Бориса Годунова», был предпринят Л. М. Лотман в историко-литературном комментарии к трагедии⁵.

Наиболее убедительной на сегодняшний день представляется позиция Ю. Д. Левина, который, отмечая, что «всякая постановка, тем более хронологически отдаленная от момента появления пьесы, будет обязательно отклоняться от замысла его создателя, поскольку она является результатом коллективного творчества, в котором принимают участие режиссер и актеры»⁶, полагал, что пушкинская «чрезвычайная концентрация мысли и чувств» вообще «противопоказана сценическому производству, ибо зритель, в отличие от читателя, не может ни задержаться, чтобы осмыслить услышанное, ни повторить то, что не сразу понял. Поэтому в произведении, предназначенном для театра, необходим, фигурально говоря, “воздух”, которого нет у Пушкина»⁷.

Попытки бережного следования за литературным текстом в некоторых режиссерских интерпретациях, как видно из истории русского театра, не привели к удовлетворительным результатам: не сделали спектакли удачными и, следовательно, репертуарными. Читательское восприятие (рецепция режиссеров, актеров, критиков, зрителей), как кажется, вытесняло драматургию Пушкина из театрального пространства, оставляя эти литературные тексты существовать только лишь в литературном поле.

Несценичную пушкинскую драматургию все же постепенно и успешно приспособили к условиям сцены — сцены музыкальной. Все пушкинские драматургические тексты в XIX — начале XX в. были использованы музыкальным театром: драматургия Пушкина послужила литературной основой для либретто русских опер, в большей или меньшей степени репертуарных до нынешнего времени. Этому посвящен второй раз-

⁵ Лотман Л. М. Комментарии. [Раздел: Особенности поэтики «Бориса Годунова» и проблема ее сценического воплощения] // Пушкин А. С. «Борис Годунов»: Трагедия. СПб., 1996. С. 188—254.

⁶ Левин Ю. Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 7. Л., 1974. С. 60.

⁷ Там же. С. 68.

дел «Оперная сценичность драматургии Пушкина и адаптация сочинений Пушкина для музыкальной сцены». В инновационных процессах в русской культуре XIX в. произведения Пушкина играли самую активную роль: они становились объектом экспериментов и в то же время исполняли роль своеобразной лакмусовой бумажки, которой эти эксперименты поверялись. Тексты Пушкина, соединенные с музыкой, были постоянно востребованы. В соответствии с этим, в культурном пространстве постоянно актуализировался пушкинский миф.

История музыкального осмысления пушкинской драматургии шла двумя путями, совпадающими с главными этапами развития русской оперы в XIX в. Каждое из составляющих оперы — слово или мелодия — доминировало в двух музыкальных направлениях. Драматургические произведения Пушкина были использованы и «мелодической» оперой, где приоритет был на стороне мелодии: «Борис Годунов» М. П. Мусоргского (1874); и «речитативной» оперой, где музыка подчинялась слову: «Русалка» (1856) и «Каменный гость» (1872) А. С. Даргомыжского, «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова (1897), «Пир во время чумы» Ц. А. Кюи (1901).

Для общего театрального процесса важно то, что авторы «речитативной» оперы расширили границы театральной репутации Пушкина в оперном аспекте — создали репутацию Пушкина-либреттиста. Пушкин выступает уже не просто в роли «великого русского поэта», а в конкретном качестве театрального автора. Разумеется, пушкинский театральный текст и имя Пушкина оказались камнем преткновения в разгоревшихся музыковедческих спорах. Бережное отношение композиторов к пушкинской драматургии («речитативная» опера) приводило к равнодушию со стороны слушателей, воспринимавших тексты Пушкина только как литературные тексты. А адаптация литературного текста к музыкальной сцене по законам оперного либретто («мелодическая» опера) давала повод зрителям и музыкальным критикам огульно порицать уже театральный текст.

Либретто — особый специфический жанр драматургии. Необходимо сравнивать тексты театральный и литературный, а не одну из составляющих театрального текста (т. е. либретто) с литературным текстом. Тем более что вообще оперное либретто только в исключительных (даже единичных) случаях можно назвать полноценным (высокохудожественным) литературным произведением. Само по себе либретто как художественный текст обычно не выдерживает литературной критики и может быть профессионально значимо только для композитора, постановщика, дирижера (и в качестве вспомогательного текста для искушенного зрителя,

который, слушая музыку, пробегает глазами либретто или клавиру). Традиционно оперное либретто дополнялось новыми по отношению к литературному первоисточнику сценами, усиливающими основную драматическую линию. Наряду с этим вводились и промежуточные эпизоды и сцены, которые временно прерывали действие и оттягивали сцену конфликта («задержка события»), создавая яркий драматический контраст (обычно для этого использовались хоровые и танцевальные сцены).

Безусловно, что опере, в отличие от драмы, свойственна большая условность развития сюжетной интриги, цепь внешних событий в ней всегда значительно скупее и ограниченнее, — поскольку в опере за счет музыки значительно расширяется эмоциональная сфера воздействия. Оперный драматург (либреттист) строит свое произведение (почти всегда осознаваемое им как подчиненное по отношению к опере в целом) в соответствии со сценическими условиями этого искусства и учитывая жанр (большая опера, комическая опера и проч.).

Знакомые всем пушкинские тексты, адаптированные для музыкальной сцены, поначалу вызывали у критиков и публики негодование — публика ожидала встречи с любимым текстом и, сравнивая с первоисточником, не узнавала его. И зачастую на первом этапе бытования театрального текста это происходило не из-за «неудач» интерпретаторов (композитора, режиссера, театрального коллектива) литературного текста, а из-за инерции читательского сознания, сопротивляющегося аудиовизуальному восприятию знакомых вербальных образов. Но потом эта инерция нивелируется, театральный текст входит в культурный обиход, становится привычным, перестает быть предметом споров и вообще каких-либо обсуждений — воспринимается как закономерность.

Вместе с тем театр нуждался в имени первого русского поэта на своих афишах («русского Шекспира»). Эта востребованность компенсировалась иным способом: выпускались инсценировки недраматических произведений, которым присваивалось имя Пушкина. Фактически Пушкину навязывалась роль псевдо-автора, или соавтора, а в некоторых случаях — даже либреттиста. В результате, «первого русского поэта» публика постепенно начала воспринимать если не как драматурга, то как автора «пушкинских» спектаклей. Анализу этих процессов посвящен третий раздел *«Переделки недраматургической литературы для сцены как особый тип драматического произведения»*. Переводных и оригинальных пьес в постоянно обновляющемся репертуаре не хватало, — и появлялись многочисленные инсценировки недраматических произведений (в том числе и переводных) — практика, традиционная и для европейского театра.

Инсценировка — это «переработка недраматургического литературного произведения для театра»⁸. П. Пави обозначает этот процесс еще термином «театральный перевод», или «адаптацией»⁹, под которой, опять же, подразумевается «переработка произведения или перенос его в другой жанр»: «семиотическая операция заключается в изложении романа в диалогической форме (причем диалоги существенно отличаются от оригинальных), и, главное, в сценической интерпретации с использованием всех выразительных средств, присущих театру (жесты, образы, музыка и т. д.)»¹⁰. Для русской сцены адаптировались известные произведения мировой литературы. Из русской литературы в XIX в. перерабатывались наиболее популярные произведения; например: «Вечера на хуторе близ Диканьки» (П. А. Каратыгин, 1833), «Мертвые души» (Н. И. Куликов, 1842), «Похождения Павла Ивановича Чичикова» (П. И. Григорьев, 1855), «Майская ночь, или Утопленница» (В. А. Крылов, 1881), «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем» (В. А. Крылов, 1895) Н. В. Гоголя, «Юрий Милославский» М. Н. Загоскина (А. А. Шаховской, 1830), «Людмила» В. А. Жуковского (Р. М. Зотов и Н. П. Мундт, 1830); «В лесах» П. И. Мельникова-Печерского («За Волгой», Н. Северин и П. М. Свободин, 1886) и многие другие. Литературный текст либо «разбавляли» текстом драматурга (например, репликами других персонажей), либо перерабатывали (за исключением нескольких фрагментов), либо драматург вставлял большие куски материнского текста в свой текст (это был самый распространенный и проверенный метод для «переработчиков» в последней трети XIX в.). Увлечение переработками достигло вершины к середине 1870-х гг. и потом пошло на спад — считалось, что подобные пьесы перестали удовлетворять публику, уже более искушенную. Разумеется, это не касалось многочисленных инсценировок во время пушкинских юбилейных торжеств в конце XIX в.

В результате этого некоторые из «пушкинских» текстов закрепились в современном культурном сознании в измененном, модифицированном виде. Литературный текст в ходе времени претерпевал эволюцию и трансформацию (фольклоризация, театрализация, политизация, освоение массовой культурой) и обретал иной статус.

К настоящему моменту в русской культуре имеется определенное количество «пушкинских» текстов, отличающихся от текста литературного источника. Это тексты «Пиковой дамы», «Медного всадника», «Евгения

⁸ Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. Вып. 1. СПб., 2005. С. 102.

⁹ Пави П. Словарь театра. С. 221—224.

¹⁰ Там же. С. 3—4.

Онегина», «Руслана и Людмилы» и некоторые другие. Типологически устойчивая модель бытования пушкинского текста (и литературного, и театрального) рассматривается в исследовании на одном частном примере, который, однако, весьма показателен для понимания общих процессов — это текст «Бахчисарайского фонтана».

Пьеса и постановка А. А. Шаховского «Керим-Гирей, крымский хан» (1825) — первичный театральный текст, который сосуществовал с популярным литературным текстом, продолжавшим бытование в своем семиотическом поле (он читался и перечитывался). Вступая во взаимодействие с «другим» (уже зрительским, а не читательским) сознанием, литературный текст терял свою имманентность и вследствие этого перестраивался.

К одному исходному театральному тексту могло восходить несколько театральных текстов, и они функционировали в одном временном периоде не независимо друг от друга. Так, в конце XIX в. появляется несколько сценических «Бахчисарайских фонтанов»: это оперы «Бахчисарайский фонтан» А. Ф. Федорова (1894), М. М. Зубова (1898), А. А. Ильинского (1899). Но чаще всего театральные тексты создавались не параллельно, а последовательно (по цепочке). В таком случае на сцене трансформировался уже не собственно пушкинский, а предшествующий театральный текст. При этом непременно сохранялась формальная отсылка к литературному первоисточнику, что находило отражение в обозначении имени автора, например: «по произведению А. С. Пушкина». Обращение драматургов именно к театральному, а не к литературному тексту являлось обычной театральной практикой. Интересующий нас первичный театральный текст «Бахчисарайского фонтана» Шаховского в этой цепочке претерпел с течением времени неоднократную трансформацию, жанрово перекодировался от драмы к пантомиме и затем к балету. Первой в цепочке театральных текстов, основанных на тексте Шаховского, стала «пантомима-балет» для народных театров «Жертва ревности» (1883) А. Я. Алексеева-Яковлева. Вскоре этим сценарием для своей пантомимы воспользовался Ф. Л. Нижинский (1897). Уже в XX в. (1934) движение театрального текста «Бахчисарайского фонтана» (Шаховской — Алексеев — Нижинский) завершилось хорошо известным современному зрителю балетом Б. В. Асафьева, для которого либреттист Н. Д. Волков использовал театральный текст Алексеева (Нижинского).

Изучение трансформации театрального текста позволяет особо выделить позицию, в которой театральный текст, трансформируясь, достигает завершающей фазы, после которой *движение* текста уже невозможно. Опираясь на имеющийся в нашем распоряжении материал, можно кон-

статировать, что это происходит только в случае создания шедевра. И только в этом случае возможно формирование представлений о «пушкинском» тексте как об *общепринятом театральном тексте*. Термин *общепринятый театральный текст* мы, в рамках интертекстуальной методологии, образуем от *loci communes* (общее место, лат.).

Все варианты трансформации «пушкинских» текстов укладываются в следующую схему: *литературный текст* → *театральный текст 1* → *театральный текст 2*, → *театральный текст 3*, → *театральный текст 4...* и т. д. → *общепринятый театральный текст*. При этом данная цепочка может быть прервана в любом звене, начиная со второго.

Начальные этапы движения театрального текста со временем забываются, так как зритель «не помнит» постановок, которые предшествовали балету Асафьева. Точно так же он «не помнит» инсценировок Шаховского и Лобанова, предшествующих «Пиковой даме» Чайковского, «не помнит» драму Кугушева, которой воспользовался Чайковский для либретто «Евгения Онегина». Театральные тексты (1, 2, 3...), как только они перестают быть актуальными для зрителя (т. е. исчезают из репертуара), при наличии общепринятого театрального текста становятся интересны только для историков театра и литературы. Однако пока общепринятый театральный текст не получил завершеного оформления, эти тексты продолжают оставаться латентно востребованными, дожидаясь своего часа в архивах (например, «Станционный смотритель» Н. И. Куликова, «Капитанская дочка» Д. И. Лобанова и др.).

Итак, в основу общепринятого театрального текста положен пушкинский литературный текст. Однако достаточно быстро зрительское сознание начинает воспринимать общепринятый театральный текст как собственно пушкинский театральный текст. Это фиксируется и в языке (мы и сейчас говорим вслед за зрителями XIX в.: «пушкинский спектакль», «пушкинская опера», «пушкинский балет», «пушкинская сказка», применяя этот последний термин даже к современному цирковому представлению «Руслана и Людмилы»). Культурное сознание не делает различий между постановками драматических произведений самого Пушкина и инсценировками его недраматических произведений: все они одинаково атрибутируются Пушкину. Впрочем, сначала общепринятый театральный текст обязательно проходит предварительный этап: он подвергается резкой критике и со стороны театральных рецензентов, и со стороны публики, которые непременно сопоставляют спектакль с литературным источником. На этом этапе общепринятый театральный текст обязательно сравнивают с литературным текстом, так как какое-то время публика еще дифференцирует эти тексты.

Но через определенный промежуток времени, после того, как стихает критика в адрес постановки, когда сравнение либретто и пушкинского произведения перестает быть актуальным, в массовом сознании происходит слияние литературного текста и общепринятого театрального текста. В результате этого слияния формируется некое сверх-единство, которое мы обозначаем как *сверхтекст* и которое, видимо, окончательно закрепляется в памяти реципиентов. Получается следующая модель: *литературный текст + общепринятый театральный текст = сверхтекст*. Восприятие читателя-зрителя перестает дифференцировать литературный и общепринятый театральный тексты, которые срачиваются в сознании читателя-зрителя. Непременным условием жизни сверхтекста является постоянная актуализация (воспроизведение) обеих его составляющих: актуализация общепринятого театрального текста (собственно, степень его репертуарности) и актуализация литературного текста (постоянное чтение, возвращение читателей к Пушкину). Разумеется, рамки сверхтекста никогда не могут быть стабильными, и не могут быть описанными — сверхтекст, как и любой текст — явление динамическое.

И вследствие постоянной актуализации этих двух составляющих сверхтекст уже закрепляется в культурной традиции — и, соответственно, в культурном сознании. Разумеется, далеко не каждый «пушкинский» театральный текст доходит в своих трансформациях до стадии сверхтекста — этот процесс продолжается. Некоторые из существующих в настоящее время в общекультурном сознании сверхтекстов сложились и были зафиксированы уже в XX в.: «Бахчисарайский фонтан», «Медный всадник». Следует отметить, что некоторые литературные тексты для достижения статуса сверхтекста проходят через еще одну стадию своего существования — через кинематографический текст, который представляет собой синтез литературы, визуального воплощения и музыки.

Среди общемировых сверхтекстов, сформировавшихся в XIX в., следует назвать «Кармен» (литературный текст — новелла П. Мериме, общепринятый театральный текст — опера Ж. Бизе).

При анализе процессов инсценизации хорошо знакомых литературных произведений мы непременно сталкиваемся со специфическими особенностями рецепции: читатель литературного произведения волея-неволей начинает выступать в роли реципиента уже театрального текста. Этому посвящен раздел четвертый данной главы «*Театральная рецепция и театральная репутация*». Читатель литературного текста, попавший в зрительный зал, разумеется, становится зрителем, и его восприятие (пусть помимо его воли) претерпевает изменения, вернее даже — качественно меняется. «Наше наслаждение театром, — пишет Б. Дор, — зави-

сит именно от того, что мы видим, что текст написан, по существу будучи чуждым времени и пространству, в мимолетный и ограниченный период спектакля. Таким образом, театральное представление не есть, видимо, место обретенного единства, но место навеки неутолимого напряжения между вечным и преходящим, между универсальным и частным, между абстрактным и конкретным, между текстом и сценой. Спектакль не реализует так или иначе текст, но критикует его, форсирует, вопрошает. Сопоставляет себя и его с собой»¹¹.

Личная активность зрителя заканчивается на его желании прийти в театр, далее (во время спектакля) он становится соучастником зрелища — именно в этой как бы лично пассивной роли, но уже активной в составе коллектива зрителей, он вовлекается в театральное действо. На зрителя, который, по Аристотелю, претерпевает катарсис через сострадание и страх, во время спектакля воздействует театральный текст, а не литературный (пусть литературным текстом будет даже драма).

Литературный текст проходит разные стадии трансформации в театральный текст, и этот процесс более сложен, нежели переход написанного авторского произведения в книгу, где можно выделить только этапы прохождения через руки редактора, издателя и цензора. При превращении литературного текста в театральное авторское произведение сначала превращается в пьесу (или в сценарий музыкального произведения, переложенный затем в либретто), затем проходит цензуру, и только после этого попадает к режиссеру-постановщику (который по-своему интерпретирует текст этой пьесы). Завершается этот процесс уже коллективной сценической интерпретацией: работой над текстом актерской труппы, декораторов, костюмеров, машинистов сцены и т. д.

Процесс перехода литературного текста в театральный текст не заканчивается к премьере спектакля (когда зрелище «готово» для зрителей). Театральный текст продолжает твориться на глазах зрителя в постоянном контакте текста и зрителя, в прямом общении со зрительным залом — понятно, что собственно акт творчества происходит на глазах у зрителей. В этом акте творчества зритель принимает активное участие. Происходит взаимобратимый процесс суггестивного влияния театрального зрелища на зрителя и эмоций зрительного зала на исполнение спектакля, на сам спектакль. В коробке театра вершится сложное взаимодействие замысла создателей и зрительского восприятия, авторских и зрительских эстетических, идейных, психологических, эмоциональных установок. Исследуемый материал позволяет различать два варианта процесса театрально-го воздействия/вос-приятия. Первый — когда представление зрителю

¹¹ Цит. по: Пави П. Словарь театра. С. 371—372.

незнакомо (например, это премьера новой пьесы, оперы, балета). В этом случае одними из важных факторов успеха у публики будут неожиданности и случайности нового текста (и, разумеется, их умелое нагнетание автором и постановщиками). Однако для нашей работы более интересен второй вариант, когда зритель знаком с текстом. Зритель подходит к восприятию произведения искусства с заранее существующими в его (читательском) сознании ожиданиями от предстоящей встречи. Зритель знает, *что* происходит в известной драме. Но он хочет узнать *как сейчас и здесь* это будет воспроизводиться. И в успешности сценической интерпретации заключается главное оправдание ожиданий зрителя.

Исходя из специфики театральной рецепции, мы полагаем необходимым ввести в научный оборот понятие *театральная репутация*. Как показывает материал, существуют четыре типа театральной репутации в зависимости от характера писательской деятельности литератора.

Во-первых, это писатель, чаще всего начинающий, который пробует себя в ипостаси театрального автора. Театральная репутация была первым и самым простым и успешным шагом для завоевания репутации литературной. Начинаящий литератор уже считался, назывался автором (независимо от того, сочинил ли он оригинальную пьесу, перевел ли, переделал ли «на русские нравы» французский водевиль и т. д.), а звание автора (в общем-то, достаточно абстрактное, но значительное) само по себе приобщило его к литературному миру. Например, С. П. Жихарев приехал в Петербург «с трагедией в кармане» с намерением завоевать литературный мир столицы: «Сочиняю “Артабана” в том только намерении, чтобы проложить себе дорогу в общество петербургских литераторов»¹². Любопытно, что начинающий литератор воспринимался всегда именно как театральный автор, а не как драматург. Его театральная репутация утрачивалась и оставалась на периферии его творческой биографии, как только автор переставал работать для сцены, — тогда, когда театральная репутация переставала подтверждаться самим автором.

Вторую группу составляют так называемые театральные авторы. Помимо драматургов (собственно писателей), для сцены писали актеры, режиссеры, околотеатральная элита — и таких театральных авторов было достаточно много. Это именно те люди, которые изнутри очень хорошо понимали технику сцены: П. А. Плавильщиков, П. А. Каратыгин, Д. Т. Ленский, Ф. А. Кони, Н. И. Куликов, П. И. Григорьев, Н. И. Ильин и многие другие. Надо отметить, что их театральная репутация являлась неизменной составляющей собственно их образа жизни.

¹² Жихарев С. П. Записки современника: В 2 т. Т. 2. Л., 1989. С. 18.

Третью группу составляют драматурги, получившие всеобщее признание, чья литературная репутация неотделима от истории русского театра: Д. И. Фонвизин, А. С. Грибоедов, А. Н. Островский. Следует учитывать, что Софокл, Эсхилл, Мольер, Расин, Шекспир и многие другие драматурги писали в первую очередь для театра и специально для театра, но их театральные тексты со временем приобретали статус литературных текстов и продолжали бытование не только в театральном, но и в литературном поле. Сложнее дело обстоит с А. П. Сумароковым, Н. В. Гоголем и А. П. Чеховым, которые писали не только для театра, и литературная репутация которых определялась не только как театральная.

Четвертую группу составляют литераторы, произведения которых адаптировались для сцены. На протяжении всего XIX в. самые популярные произведения подвергались инсценизации на драматической и музыкальной сцене. Самым ярким примером русского писателя, за которым утвердилась театральная репутация именно путем инсценировок его произведений, остается Пушкин.

В истории культуры России Пушкин — фигура самая неоднозначная и, пожалуй, не поддающаяся какой-либо систематизации. Но в рассматриваемом нами аспекте творчество Пушкина может служить тем самым материалом, на котором можно выстраивать типологии русского искусства XIX в. Театральная репутация Пушкина напрямую соотносится с его литературной репутацией: они существуют, с одной стороны, параллельно, с другой — составляют единое целое. Параллельное существование театральной и литературной репутации Пушкина обусловлено тем, что в определенные периоды русской культуры Пушкина больше читали, чем смотрели (слушали), и наоборот. Существование театральной и литературной репутации Пушкина в качестве единого целого связано с тем, что они являются составляющими пушкинского мифа. Первый поэт России, к которому, как известно, читающая публика испытывала то восторг, то охлаждение, всегда так и оставался первым поэтом.

В театральном пространстве Пушкин сначала воспринимался как условный театральный автор, даже как некий соавтор музыкальных и драматических инсценировок, но вовсе не как драматург. Потом всё более активно поэт воспринимался как музыкальный драматург: в первую очередь это «Русалка», «речитативные» оперы и «Борис Годунов». Но постепенно возрастало и количество опер на пушкинские сюжеты (уже не по его драматургии) композиторов «второго круга».

Наконец, создавались такие шедевры, как, например, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П. И. Чайковского. В конце XIX в. создаются и оформляются несколько общепринятых театральных текстов. В результа-

те тонкие грани между театральным автором и либреттистом стираются, начинают даже говорить о Пушкине-драматурге. Массовое сознание начинает воспринимать А. С. Пушкина просто как *нашего поэта Пушкина*, уже без уточнения театральной специализации. Бытование театральных текстов и сформированных общепринятых театральных текстов продолжается столь активно, что на основе некоторых из них к концу XIX в. формируются сверхтексты.

Именно к концу XIX в. театральная репутация Пушкина приобретает общенародный статус — и это получает отражение и в востребованности его произведений (или даже его сюжетов) на народном театре, посещаемом всеми слоями публики. Именно здесь ставятся «пушкинские» оперы, звучит «пушкинская» музыка, читаются «пушкинские» стихи.

В главе второй **«Трансформация произведений Пушкина на сцене»** рассмотрено движение конкретных театральных пушкинских текстов и их бытование в театральной прострaнстве. Анализу этого посвящены раздел первый *«Малые стихотворные формы»* («Торжество Вакха», «Черная шаль» и «Жених»), раздел второй *«Романтические поэмы»* («Кавказский пленник», «Братья-разбойники», «Цыгань»), раздел третий *«Поэмы с бытовым сюжетом»* («Граф Нулин» и «Домик в Коломне»), раздел четвертый *«Исторические сюжеты»* («Полтава», «Арап Петра Великого» и «Капитанская дочка»), раздел пятый *«Сюжеты из “Повестей Белкина”»* («Метель», «Станционный смотритель» и «Барышня крестьянка»), раздел шестой *«Дубровский»*, раздел седьмой *«Сказки»* («Сказка о царе Салтане...», «Сказка о золотом петушке...», «Сказка о рыбаке...», «Сказка о мертвой царевне...» и «Сказка о попе...»). Здесь подробно описана сценическая история каждого из этих произведений, дан по возможности полный обзор критических отзывов. В центре внимания находится историко-функциональный анализ литературного и театрального текстов. Кроме того, здесь предпринята попытка выявить критерии, согласно которым отбирались для музыкальной и драматической сцены те, а не иные сюжеты и тексты, а также предпринят анализ материалов, свидетельствующих о популярности (или непопулярности) «пушкинских» спектаклей в разные годы. Всё это вносит дополнительные штрихи в оценку востребованности первого поэта России русской сценой и, соответственно, в оценку театральной и литературной репутации Пушкина в XIX в.

Существует всего несколько текстов Пушкина, к которым театр в XIX в. обращался неоднократно (имеется в виду количество постановок, а не спектаклей). Согласно разработанной в первой главе схеме, все они представляют собой театральный текст 1. В первую очередь — это литератур-

ные тексты малых стихотворных форм: их всего три, и причины обращения к ним театра очевидны. «Торжество Вахха» имело сценическую интенцию: там нет драматургии, но там уже у Пушкина заложена зрелищность, вполне достойная если не балета, то пантомимы (или живой картины). В «Черной шали» и «Женихе» в силу их балладного жанра — фабула, которой и не преминули воспользоваться драматурги. Конечно же, в малых стихотворных формах Пушкина даже неискушенный читатель не один раз обнаружит фабулу (пусть это будет, например, «Утопленник» и т. п.) — но эти сюжеты только в XX в. обретут свою сценичность (или кинематографичность). «Сказка о золотом петушке» будет использована также позднее, равно как «Сказка о попе...» (тогда еще «Сказка о купце Остолопе...») и «Арап Петра Великого».

Из популярных на театре пушкинских сюжетов и текстов в первую очередь следует обратить внимание на романтические поэмы — все они прошли стадии перерастания театрального текста 1 в театральный текст 2, 3. То же самое можно сказать и о двух более поздних поэмах с бытовым сюжетом, равно как и о сказках и прозе Пушкина. Но многие романтические поэмы на музыкальной сцене сформировались в общепринятый театральный текст. А более поздние поэмы с бытовым сюжетом, равно как сказки и проза Пушкина (за исключением «Дубровского» и «Сказки о царе Салтане...»), несмотря на их большую популярность и множество интерпретаций на сцене, на данном этапе не сформировали общепринятого театрального текста. И уж тем более все эти литературные тексты не породили того, что было названо нами сверхтекстами.

Только три сверхтекста сформировались на основе пушкинских недраматургических текстов в XIX в.: «Руслан и Людмила», «Евгений Онегин» и «Пиковая дама».

В главе третьей **«Произведения Пушкина и литературный канон»** рассмотрено движение театральных текстов к общепринятым театральным текстам и формирование сверхтекстов: это *«Руслан и Людмила»* (раздел первый), *«Евгений Онегин»* (раздел второй) и *«Пиковая дама»* (раздел третий).

В театре происходит визуализация образов и действия; читатель становится зрителем. Это собственно первый этап трансформации читательского сознания (после сценарно-режиссерской переработки литературного текста в театральный). В зрительном зале совершается процесс определенной конфронтации читательского восприятия с восприятием зрителя. Отсюда и происходит недовольство либретто (инсценировкой) и соответствующая критика (критик — тот же читатель). Пушкинские произведения, уже ставшие после смерти автора классическими для русской

литературы, как мы видели, не составляют предмета разбора театральных рецензентов. По справедливому замечанию П. Н. Столпянского, с одной стороны, авторы «не церемонились с произведениями поэта, заботились только о личном успехе и об успехе актеров, для бенефиса которых эти пьесы составлялись». С другой стороны, рецензенты «усиленно подчеркивали, что литературные произведения назначены для чтения, а не для сцены, и, отдавая всё должное таланту поэта и даже как будто пользуясь случаем подчеркнуть всё значение гениального русского поэта А. С. Пушкина, рецензенты, как бы с печалью, констатируют неудачу переделки». Автор добавляет: «К сожалению, как относилась публика, судить трудно. Количество представлений, которые выдерживала та или другая пьеса в то время далеко не обозначало успех. Дирекция театров мало считалась с мнением публики»¹³.

Однако премьерные страсти вскоре утихают. Пушкинский театральный текст продолжает свое бытование: спектакль дает сборы — следовательно, пользуется популярностью. Критика уделяет внимание уже исполнительскому и сценическому мастерству. И это немаловажно для движения театрального текста, особенно для драматической сцены. Понятно, что трагедию или комедию зритель-читатель может перечитать дома, воодушевленный спектаклем. Но он не будет читать драматическую инсценировку, даже если она издана в «Репертуаре и Пантеоне», или в другом популярном журнале. Разумеется, он обратится к первоисточнику — к пушкинскому произведению. И вот тут-то, закреплённый театральным опытом визуальный образ, скажем, станционного зрителя в великолепном исполнении Самойлова, накладывается на знакомый ему, читателю, образ.

На следующем этапе происходит процесс ассимиляции. Читатель-зритель смотрит и перечитывает (или: не смотрит и не перечитывает). И в том, и в другом случае, в его сознании постепенно стирается разница между тем, что он читал, и что он видел. Разночтения, как ни странно, скрадываются, сливаются воедино.

Но это еще не сверхтекст. Для формирования сверхтекста необходим один из важных факторов — время, а именно репертуарное время. Но репертуарное время, к сожалению, не применимо к драматическому спектаклю, пусть даже гениальному. Драматическая постановка может пользоваться популярностью максимум 20 лет, потом она неизбежно переходит на провинциальную сцену, а вслед за этим оказывается забытой

¹³ *Столпянский П.* Произведения Пушкина и их переделки на петербургской сцене в Николаевскую эпоху. // Пушкин. Издание журнала «Русский библиофил». СПб., 1911. С. 72.

— примеров этому в исследовании приводится множество. И потому рождение и бытование сверттекста возможно именно при участии музыкальной сцены — вследствие определенной фиксации текста «партитурой спектакля»¹⁴ и неограниченными хронологическими рамками репертуарности произведения. В случае с литературным текстом необходимым соучастником в формировании сверттекста могла быть только опера.

В театральном искусстве жанр оперы отличается самой большой продолжительностью жизни. Только в ней сочетаются сразу четыре составляющих: зафиксированный литературный текст (текст либретто, в какой-то мере соотносящийся с литературным первоисточником), драматическое действие, музыка (зафиксированная в партитуре) и пластическое искусство (балетные включения, собственно сценография). Однако первоначальный литературный текст продолжает свое бытование наряду с общепринятым театральным текстом — это необходимое условие бытования сверттекста.

В исследовании обобщаются основные способы трансформации литературного текста в театральный и обозначаются некоторые конкретные приемы и специфика этой трансформации в различных видах искусства.

1. Опера. Вся драматургия Пушкина (за исключением «Пира во время чумы») использовалась двумя способами. Первый из них — иллюстративный, когда музыка дополняла слово. Это речитативные оперы, написанные не на сюжет, и не на тему, а скрупулезно по тексту (с возможным изменением всего лишь нескольких строк или слов). Только в одном случае был сочинен финал (что было совершенно оправдано) — в незавершенной «Русалке». Само собой разумеется, что речитативное направление русской оперы могло использовать только пушкинскую драматургию — в силу специфики речитативности. Зато мелодическое направление использовало самое крупное драматургическое произведение — «Бориса Годунова» — и тут же подчинило его законам оперного жанра (купюры материнского текста, вставные сцены и номера, введение новых персонажей). «Борис Годунов» Мусоргского оказался всё же наиболее приближен к пушкинскому — и только потому, что материнский текст был драматургическим: расписаны диалоги, монологи — то есть почти готовые арии, дуэты и т. п.

Совершенно иной характер имеют «пушкинские» оперы на прозаические и стихотворные произведения. Как показал наш анализ, в мелодической опере ни композитору, ни либреттисту было не важно, к какому литературному жанру принадлежит материнский текст (поэма, роман в стихах, повесть и т. п.): за основу либретто брался только сюжет и по воз-

¹⁴ Пави П. Словарь театра. С. 219.

возможности использовались фрагменты текста. Таким образом, опера в большей степени насыщалась «пушкинским» духом. Другое дело, как использовался этот пушкинский текст. Авторские стихи (например, авторская характеристика героев, даже знаменитые лирические отступления в «Евгении Онегине») превращались не только в речь персонажей (аризо, арию, дуэт), но и в великолепные ансамбли, например, квартет «Привычка свыше нам дана...» в «Евгении Онегине». Но, с другой стороны, и собственно пушкинская речь персонажа («Мой дядя, самых честных правил...», или стихи Ленского), будучи взятой слово в слово, совершенно переосмыслилась: терялась пушкинская интонация (доминировала мелодия). Молодой Евгений из стихотворного романа, скачущий на почтовых к умирающему дяде, превращался в оперного персонажа, толкующего (слово в слово) деревенской барышне о своей истории приезда в имение. А пушкинская пародия на романтические стихи («Так он писал, темно и вяло...») вдруг обратилась, благодаря музыке, в арию мирового тенорового репертуара «Куда, куда, куда вы удалились...». Всё же в «пушкинских» операх композиторов первого ряда самыми популярными и эффектными номерами были и остаются совсем арии, написанные совсем не на пушкинские стихи (например, *brindisi* Германа «Что наша жизнь — игра...»).

В «пушкинской» опере обычно использовалась сюжетная канва; могли повторяться (почти дословно) некоторые сцены (по существу драматургические у Пушкина — то есть диалогизированные), могли исполняться в качестве вставных номеров даже пушкинские стихи (скажем, романс «Я здесь, Инезилья»); фабула обычно сохранялась. Но при этом вводились новые персонажи, необходимые для оперного спектакля, вставлялись дополнительные сцены и промежуточные эпизоды. Схематизируя, можно говорить, что в опере на стихотворное пушкинское произведение использовался сюжет и текст (настолько много, насколько это было возможно). В опере, либретто которой было составлено по прозаическому тексту, обычно использовалась только фабула, впрочем, в достаточной мере переработанная (собственно пушкинский текст мог сохраниться только в мелодекламационных сценах). В комической опере к этому прибавлялись традиционные трюки и неожиданности.

2. Балет. Этот вид театрального искусства наиболее свободно обращался с пушкинским текстом. Балет — искусство самое условное. Разумеется, перекодировка литературного текста в данное семиотическое поле всегда была для него наиболее неадекватной и, казалось бы, неоднозначной. Не только пушкинский текст, но и пушкинский сюжет становился в какой-то мере побочным для пластического выражения. И если в

опере (с ее условностями) соблюдается традиционная необходимость (каждый солист должен исполнить выходной номер, должны быть эффектные хоровые сцены и т. п.) — это всё может быть исполнено под «пушкинский» текст, — то в балете слов нет. Искусство балета в чем-то (эмоционально) более насыщено, но в чем-то и более ограничено: не все сложные драматургические перипетии возможно выразить жестом. Поэтому балет (особенно волшебный балет времен Дидло) превращает пушкинское произведение в нечто совершенно особое. Но при этом он использует самые эффектные массовые пушкинские сцены (например, праздник у черкесов с погоней за орлом в «Кавказском пленнике», картины в замке Черномора или битвы с Головой в «Руслане»). Любовная канва при этом до крайности мелодраматизируется (мелодраматизация очень важна для пластического искусства — жест должен быть ярким и понятным) и вводятся новые персонажи (например, Тень Невесты в «Кавказском пленнике»). И всё же эти немногочисленные опыты трансформации литературных текстов в балетные не вызывали столько нареканий, как это случалось при оперной трансформации. Дело в том, что романтические поэмы поддавались такой трансформации именно из-за традиционной гипер-условности балетного жанра.

3. Драма. Драматизировались едва ли не все большие пушкинские произведения. Инсценировщик не затруднялся с выбором жанра литературного произведения: данный текст был должен обладать хотя бы фабулой. И здесь всё зависело только от таланта, от знания драматургом сцены. Многие драматургические театральные тексты впоследствии перерабатывались (обычно уже другими авторами) в либретто опер. Но на драматургов накладывалась большая ответственность, особенно если они имели дело с прозой Пушкина. И здесь самым распространенным способом было введение как можно больших фрагментов пушкинского текста в театральный текст. Получался драматургический текст, разбавленный Пушкиным. Кроме того, фабула и сюжетные коллизии так же разбавлялись, в основном за счет введения новых сцен и новых персонажей. Театральные критики расценивали это так, что автор уважительно (или — не уважительно) отнесся к священной памяти поэта. Зрительское восприятие театрального текста так или иначе отражалось на читательском восприятии материнского литературного текста. Драма, с одной стороны, принадлежит литературе, с другой — театру. И в этом заключается проблема уже рецептивного плана. И тому, и другому виду искусства свойственна определенная условность, которая соответственно порождает определенный тип рецепции: в первом случае индивидуальный, во втором — коллективный.

Главный вопрос состоит в выяснении здесь позиции словесного текста: подчиненной или главенствующей. Перевес в ту или другую сторону, как показано на приведенном в работе материале, зависит от талантливости инсценировщика (драматурга, либреттиста, композитора). Условность театрального действия, с одной стороны, дает широкие возможности интерпретаторам в их интерпретации материнского литературного текста. С другой стороны, любая интерпретация уже навязывает реципиенту конкретную трактовку. В. Э. Мейерхольд неоднократно в своих статьях и выступлениях высказывался об условности сценического действия, которая всегда на театре была камнем преткновения. Разумеется, даже в реалистическом театре не избавиться от театральной специфики: декораций, бутафории, условности игры актеров, разделении театра на сцену и зрительный зал и т. п. Жанры музыкального театра требуют еще большей условности и, разумеется, не предполагают воспроизведения иллюзии жизни. То же можно сказать и о представлениях народного театра.

В главе четвертой «Театр XIX века и „пушкинские“ инсценировки» анализируется общая картина формирования и трансформации зрительского восприятия «пушкинских» театральных текстов, театральная репутация Пушкина. Выделены несколько этапов: первый охватывает прижизненные инсценировки, второй — первое десятилетие после смерти поэта, третий — третью четверть XIX в., четвертый — последние десятилетия, время Пушкинских торжеств. При понятной условности подобной периодизации, всё же она основана на реальном материале всплесков интереса и охлаждения театральной (а вместе с тем и читательской) аудитории к творчеству Пушкина. Здесь сыграла роль и ориентация на принятые этапы в истории русского театра¹⁵, как драматического, так и музыкального (в частности, оперного).

Несмотря на традиционно настороженное отношение к практике инсценирования недраматических произведений среди образованной части русского общества, спектакли на пушкинские сюжеты в 1820—1830-е гг. были популярны и вызвали интерес широкой публики — это отмечали все исследователи, разрабатывающие эту тему (см. Введение). По-видимому, обычный зритель не ощущал резкой границы между литературным текстом и его сценической интерпретацией, воспринимая их как «пушкинские», вопреки изменению сюжета и стиля автора. Сведений о том, присутствовал ли сам поэт на подобных спектаклях, нет. Почти ничего не известно и об его отношении к переделкам для сцены. Несмотря на то, что авторского права как такового в пушкинское время не существо-

¹⁵ История русского драматического театра: В 7 т. М., 1977—1987.

вовало, известно, что при переделке и постановке на сцену все-таки спрашивали разрешения у автора, хотя в пушкинских материалах ничего подобного не зафиксировано.

Театрализация пушкинских произведений при жизни поэта — один из показателей успеха Пушкина среди читающей публики. Театр представлял Пушкина драматургом современных театральных жанров.

Если в 1820-е гг. обращение театра к пушкинским произведениям было еще одним подтверждением славы популярного поэта, то постановки «пушкинских» спектаклей в 1830-е гг. можно назвать инерцией этой славы. Литературная репутация Пушкина изменялась. Соответственно менялось и восприятие читателей-зрителей. Первые романтические поэмы Пушкина продолжали существовать на балетной сцене до конца 1830-х гг., — и это в то время, когда литературные интересы самого поэта изменились.

Показательно, что театр в эти годы обращается не к последним пушкинским произведениям, а к тем, в которых преобладают бури страстей и экзотика. Это «Черная шаль», «Цыганы» и «Кавказский пленник»: везде «любовный треугольник», страсть, ревность или убийство на почве ревности. Недостаточность элементов «жестокой мелодрамы» у Пушкина восполнялась в инсценировках его ранних произведений.

Зрелый период его творчества, как известно, характеризуется обращением к прозе, а публика хотела видеть прежнего молодого романтического — автора «Руслана и Людмилы», «Бахчисарайского фонтана» и «Кавказского пленника». Упреки поэту и недовольство им отчасти привели к тому, что он перестал писать подобные произведения. «Борис Годунов», драматические опыты, проза и поздние поэмы были приняты холодно. Но слава первого поэта оставалась всё же устойчивой. Пушкин эту репутацию ничем не подтверждал (его литературные устремления не совпадали с ожиданиями публики), и, в качестве рецептивной компенсации, театр снова и снова возвращался к постановкам его ранних, наиболее популярных произведений, эксплуатируя именно их мелодраматический элемент.

При жизни Пушкина на сцене было поставлено восемь спектаклей, в основу которых были положены сюжеты (или использованы тексты) пушкинских недраматургических произведений: «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника», балет А. П. Глушковского (1821); «Кавказский пленник, или Тень невесты», балет Ш. Дидло (1823); «Финн» (1825), «Керим-Гирей, крымский хан» (1825) и «Хризомания, или Страсть к деньгам» (1836) А. А. Шаховского; «Черная шаль, или Наказанная неверность» А. П. Глушковского (1831); «Цыганы» В. А. Каратыгина (1832); «Пятнадцать лет разлуки» К. А. Бахтурина (1835).

В посмертное десятилетие появилось всего четыре «пушкинских» спектакля («Невеста наяву и во сне, или Барышня-крестьянка» (1837); «Барышня-крестьянка» Н. А. Коровкина (1839); «Руслан и Людмила», опера М. И. Глинки (1842); «Евгений Онегин» Г. В. Кугушева (1846), но они весьма показательны, так как намечают дальнейшие тенденции инсценирования Пушкина в жанрах водевиля, драмы и оперы. Этот период театрализации Пушкина можно назвать переходным. Русский театр в 1837—1850 гг. еще с большой осторожностью обращается к текстам и сюжетам недавно погибшего поэта. Рецепция зрителей, кажется, такова же.

Этот период, как отмечали многие исследователи, характеризуется охлаждением к Пушкину. Как показывает наш анализ, дело, скорее, в изменении сценических приоритетов. Времена волшебных балетов Дидло и мелодраматических пантомим Глушковского прошли, и в течение нескольких десятилетий не появится ни одного «пушкинского» балета. Однако, начиная с «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки (1842), имя Пушкина станет постоянным на афишах оперных спектаклей. Немногочисленные попытки приспособить пушкинские произведения к жанру драмы оказались менее удачными. Зато в рассматриваемый период произведения Пушкина начали приспособлять к жанру водевиля — и весьма успешно.

В 1830—1840-е гг. театр начал использовать комическое и драматическое начала прозы Пушкина, и в дальнейшем почти вся проза Пушкина будет инсценирована. А в следующие десятилетия «Барышня-крестьянка», «Граф Нулин» и «Домик в Коломне» станут основой многочисленных комических опер, комедий и водевилей. Образ первого поэта России в восприятии театрального зрителя этих лет, как оказалось, включал в себя и, так сказать, его водевильную ипостась, которая была ценима не менее, чем мелодраматическая, балетная или оперная. Привлекая имя Пушкина к постановкам такого рода, театр не преследовал конъюнктурных целей. Скорее, напротив, обращение к Пушкину в русских комедийных жанрах было обусловлено все-таки интересом публики к творчеству Пушкина, персонажи которого, казалось, просились на сцену. Пушкин-философ 1830-х гг. по-прежнему оставался публике не доступен. Во всяком случае, для театра. Пушкин-романтик пока еще продолжал свою жизнь в немногочисленных старых театральных постановках и в лубке. Пушкин-сказочник уже определился как автор либретто волшебной оперы «Руслан и Людмила».

В 1850—1870-е гг. пушкинская драматургия также редко видела сцену в силу общего театрального мнения об ее «несценичности». Но имен-

но в это время появляется несколько опер на основе драматических произведений Пушкина: А. С. Даргомыжского «Русалка» (1856) и «Каменный гость» (1872), «народная музыкальная драма» М. П. Мусоргского «Борис Годунов» (1874). Музыкальный театр в данный период более активно обращается к недраматургическим произведениям Пушкина, нежели драматический. Но только одно произведение на основе недраматургического произведения этого периода остается до настоящего времени в мировом оперном репертуаре — это «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Оперы Б. А. Фитингофа, И. П. Ларионова, Г. А. Лишина и других композиторов («второго и третьего круга») давно забыты, хотя и сыграли важную роль в русской культуре, подготовив почву для оперных шедевров конца XIX в. Знаменателен и тот факт, что зарубежный музыкальный театр данного периода использует, правда в весьма искаженном виде, пушкинские сюжеты.

На драматической сцене пушкинские произведения — преимущественно комедийного плана — привлекаются в основном для бенефисных спектаклей. Из старых драматических инсценировок изредка продолжают ставиться несколько спектаклей. Кроме них иногда предпринимаются постановки различных «пушкинских» «сцен» или «картин» в одном или двух актах. Имя Пушкина на афише в это время, конечно же, не обеспечивало неперменного успеха, но, возможно, должно было подчеркнуть значительность постановки и привлечь большее число зрителей. Водевиль, комедии, мелодрамы — эти «пушкинские» спектакли — вскоре забылись, как только данные жанры перестали быть популярны. И всё же сценические интерпретации пушкинских произведений данного периода потом займут заметное место на сцене народных театров конца XIX — начала XX в.

В конце XIX в. интерес к имени Пушкина на театре, безусловно, возрос — это связано в первую очередь, с исторической речью Ф. М. Достоевского на открытии памятника поэту в Москве (1880). «Тема “Пушкин и его наследие как выражение русского народного самосознания” оказалась лидирующей на празднике. Интеллигенция задумалась о распространении пушкинского творчества в “простом народе”, хотя процесс этого распространения шел неостановимо — и не только через лубок»¹⁶.

И все-таки всплеск «пушкинских» постановок, среди которых были и шедевры — спектакли, остающиеся репертуарными до сегодняшнего времени — относился не к драматической, а к музыкальной сцене. Помимо многочисленных опер композиторов «второго и третьего круга»

¹⁶ Загидулина М. В. Пушкинский миф в конце XX века. Челябинск, 2001. С.46.

(некоторые из них, надо признать, были написаны по случаю, специально к торжествам), к данному периоду относится написание и постановка «Дубровского» Э. Ф. Направника, «Пиковой дамы» П. И. Чайковского, «Сказки о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова.

На сцене народных театров «пушкинские» спектакли занимают едва ли не четвертую часть репертуара. Как ни странно, исследователи практически обошли своим вниманием это явление. А между тем проблема «Пушкин и народные театры конца XIX века» до сих пор остается открытой (столь же неисследованной продолжает оставаться более обширная тема инсценировок на народном театре произведений русской литературы). Если до этого акценты со зрелищности, которая ставилась в первой трети века во главу угла в театральной практике императорской сцены, постепенно смещались в сторону психологической достоверности реалистического театра, то в конце века именно фееричность спектакля вновь привлекает зрителя — теперь уже на народном театре. Репертуар «пушкинских» пьес здесь был весьма обширен. Дело было не в повышенном интересе к творчеству Пушкина в связи с открытием памятника и юбилеем 1899 г., а в общем просветительском стремлении деятелей народного театра приобщить народ и к русской, и к западноевропейской литературе — вообще к литературе.

Осуществлялись постановки опер с купюрами, например, «Бориса Годунова», «Пиковой дамы», «Кавказского пленника» Ц. А. Кюи, «Сказки о царе Салтане» и др. Авторы-постановщики часто использовали для своих инсценировок и популярные оперные либретто, разумеется, вставляя в спектакль музыкальные номера. Самой большой популярностью пользовались сказки Пушкина: они были известны и детской, и взрослой аудитории. «Феерические зрелища» на основе пушкинских сюжетов вполне удовлетворяли непритязательную зрительскую аудиторию (почти все сказки Пушкина увидели сцену, включая даже «Сказку о купце Остолопе и его работнике Балде»).

В XIX в. можно указать на два пика популярности поэта: прижизненный (1820—1830-е гг.) и время «пушкинских торжеств» (1880—1890-е гг.). Первый пик отмечен признанием молодого поэта первым поэтом России, второй — подтверждением формулы «Пушкин — наше всё». И если литературную репутацию Пушкина на протяжении рассматриваемого периода можно было бы отобразить графически синусоидой с довольно большим размахом амплитуды, то театральную репутацию — линией более ровной и идущей вверх. «Пушкинские» спектакли могли быть признаны плохими, но не потому, что был плох Пушкин, а потому, что интерпретаторы его исказили, неверно интерпретировали, отнеслись без

пиетета и т. п. К имени Пушкина на театре всегда испытывали этот пиетет — но только пока дело не касалось его собственной драматургии.

В XIX в. на произведения Пушкина было создано около 140 драматических и музыкальных инсценировок. Приблизительно 50 из них не увидело сцену по цензурным соображениям. Часть из этих инсценировок носила бенефисный характер и исполнялось всего два раза (но такие случаи редки, как можно видеть в сносках исследования, где приводятся даты постановок). Некоторые пьесы на драматическом театре были весьма популярны и репертуарны; например, «Станционный смотритель» Н. И. Куликова, пьесы-инсценировки Д. И. Лобанова. Драмы и сказки по произведениям Пушкина на сцене народных театров в периоды представлений давались по несколько раз в день — и не только в столицах. Представления народной драмы «Лодка», включающей в себя текст «Братьев-разбойников», не поддаются исчислению. Анализ материалов исследований фольклористов и культурологов показывает, что в XIX в. «пушкинских» представлений насчитывается около тысячи. В результате Пушкин оказывается одним из самых репертуарных «драматургов». Этот факт постоянного присутствия на сцене Пушкина пока что прошел мимо внимания и историков театра, и культурологов, а, в общем-то, и пушкинистов. Ученые до сих пор не оценили столь значимого влияния Пушкина на зрителя (соответственно — и опосредованно — и на читателя) XIX в. Поэтому и было предпринято данное исследование.

В **Заключении** кратко сформулированы основные выводы диссертации касательно театральной репутации Пушкина в XIX в. в связи с бытованием пушкинского текста в театральном пространстве, как непреложной составляющей «Пушкинского мифа».

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

I. Монография:

1. *Денисенко С. В.* А. С. Пушкин и театр XIX века. Тверь: Марина, 2008.

II. Книги:

2. *Полевой Н. А.* Комедии и водевили / Сост., вступит. ст., коммент. С. В. Денисенко. СПб.: Гиперион, 2004. Серия «Российская драматическая библиотека», IV. Вступит. ст.: Комедии и водевили Николая Полевого. С. III—XIX.

3. *Гроссман Л. П.* Пушкин в театральных креслах / Вступит. ст., составление, комментарии С. В. Денисенко. СПб.: Азбука, 2004. Вступит. ст.: Театр пушкинской поры и его исследователь Леонид Гроссман. С. 3—34.

4. *Чаадаев П. Я.* Апология сумасшедшего / Вступит. ст. С. В. Денисенко. СПб.: Азбука, 2004. Вступит. ст.: Блестящее безумие. С. 5—20.

5. *Пушкин А. С.* Поэмы / Вступит. ст., примечания С. В. Денисенко. СПб.: Азбука, 2006. Вступит. ст.: Первый поэт России, его слава, читатели и критики его поэм. С. 5—22.

6. *Булгарин Ф. В.* Дурные времена: Очерки русских нравов / Вступит. ст., составление, комментарии С. В. Денисенко. СПб.: Азбука, 2007. Вступит. ст.: Литературная репутация Фаддея Булгарина. С. 3—30.

III. Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК для размещения научных результатов по докторским диссертациям:

7. Четвертая международная Пушкинская конференция // Русская литература. 1998. № 1. С. 208—215.

8. Трансформация текста пушкинской «Пиковой дамы» // Русская литература. 1999. № 2. С. 205—214.

9. Переработки пушкинских текстов и сюжетов для музыкальной и драматической сцены при жизни поэта // Пушкин и его современники. Вып. 3. СПб., 2002. С. 217—243.

10. Пушкинские тексты и сюжеты на драматической и музыкальной сцене в 1837—1850 гг. // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 16—17. СПб., 2003. С. 333—342.

11. Пушкинские тексты и сюжеты на драматической и музыкальной сцене в 1850—1870 гг. // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 29. СПб., 2004. С. 129—151.

12. Николай Полевой — комедиограф // Русская литература. 2004, № 2. С. 51—64.

13. «Мои замечания об русском театре» Пушкина и первый русский театральный фельетон // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 30. СПб., 2005. С. 255—260.

14. Международная научная конференция «Дело случая... Случай и случайность в литературе и искусстве»: Михайловское. 6—10 июня 2005 г. // Русская литература. 2006. № 1. С. 295—299.

15. «Мильон терзаний» И. А. Гончарова в театральном дискурсе // Русская литература. 2008. № 2. С. 122—130.

16. Получал ли Пушкин театральные гонорары? // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 31. СПб. В печати (0,5 а. л.).

IV. Статьи:

17. <Примечания> // Пушкин в прижизненной критике: 1820—1827. СПб., 1996. С. 478—479, 401—404.

18. Шалость Пушкина // Чайковский А. Царь Никита и сорок его дочерей: Маленькая опера по одноименной сказке А. С. Пушкина для тенора, баса и «Терем-квартета». СПб., 1997. С. 6—7.

19. Посмертная маска Пушкина: Заметки по материалам русской эмигрантской печати 1937 года // Пушкин и другие. Новгород, 1997. С. 148—152.

20. Пушкин и Достоевский в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» // Пушкин и Достоевский: Сборник докладов международной конференции 21—24 мая 1998 г. Новгород; Старая Русса, 1998.

21. Пушкинский Петербург у Тургенева. Мифологемы и их отражения // Пушкин и Тургенев: Тезисы докладов международной научной конференции 6—11 сент. 1998 г. СПб., 1998. С. 25—26.

22. Петербург — город «Пиковой дамы» // Всемирная литература. Минск, 1999. № 3. С. 157—166.

23. Петербургские мифологемы Пушкина // А. С. Пушкин и мировая культура: Материалы международной научной конференции 2—4 февр. 1998 г. М., 1999. С. 59—60.

24. <Примечания> // Пушкин в прижизненной критике: 1828—1830. СПб., 2001. С. 333—334, 424—425, 465, 468, 527—528.

25. Бланманже синее, красное и полосатое, или Водевильный Пушкин: Переделки пушкинской «Барышни-крестьянки» для сцены в XIX веке // Время и текст: Историко-литературный сборник. СПб., 2002. С. 121—130.

26. Петербургские мифы и реалии на сцене (на материале пушкинских спектаклей XIX в.) // Петербургская тема и «петербургский текст» в русской литературе XVIII—XX веков: Сборник статей. СПб., 2002. С. 140—143.

27. Пушкин на мировой сцене. (Инсценировки пушкинских произведений в XIX веке) // Пушкин и мировая культура. СПб.; Симферополь. 2003. С. 185—191.

28. Балет // Быт пушкинского Петербурга: Опыт энциклопедического словаря. [Т. 1]: А—К. СПб., 2003. С. 48—51.

29. История «театрального текста»: «Бахчисарайский фонтан» // Театр и литература: Сборник статей к 95-летию А. А. Гозенлуда. СПб., 2003. С. 63—68.

30. <Примечания> // Пушкин в прижизненной критике: 1831—1833. СПб., 2003. С. 329—330, 331, 401—402, 409, 436—437, 467—476, 487, 489—490, 495—496.

31. «Бахчисарайский фонтан»: жизнь текста (литературный текст — театральный текст — сверхтекст) // Пушкин и современная культура: Сборник статей. СПб., 2004. С. 155—160.

32. Театральная репутация Пушкина: К проблеме сценичности его произведений в XIX в. // «Он видит Новгород Великой...»: Материалы VII международной конференции «Пушкин и мировая культура». Великий Новгород, 2004. С. 268—274.

33. Водевиль, комедии и комические оперы на сюжеты произведений Пушкина в XIX в. // Театральное наследие. Вып. 1. СПб., 2005. С. 377—396.

34. Спектакли драматические // Быт пушкинского Петербурга: Опыт энциклопедического словаря. [Т. 2]: Л—Я. СПб., 2005. С. 267—274.

35. Театр // Быт пушкинского Петербурга: Опыт энциклопедического словаря. [Т. 2]: Л—Я. СПб., 2005. С. 301—309.

36. Театр и театральность в «Арзамасе» // Литературное общество «Арзамас»: Культурный диалог эпох. Материалы международной научной конференции. Арзамас, 2005. С. 69—74.

37. Водевиль с Пиковой Дамой А. А. Шаховского // Липецкий потоп и пути развития русской культуры: Сборник научных статей. Липецк, 2006. С. 45—50.

38. Оперное либретто XIX века и драматургия Пушкина // Литература и человек: Писатели, читатели, филологи. Тверь, 2007. С. 50—57.

39. «Евгений Онегин» на русской сцене в XIX веке: (К истории театрального текста) // О женщине, женщинах и прочем. Тверь, 2007. С. 39—46.

40. «Я не знаю сам, как и зачем... попал в “Горе от ума”»: Гончаров, бенефис Монахова и «Милльон терзаний» // И. А. Гончаров: Материалы международной научной конференции, посвященной 195-летию И. А. Гончарова. Ульяновск, 2008. С. 296—301.

41. «Затеи, по счастью, нам все удались...»: Пушкин на сцене народных театров в XIX в. // Пушкин и мировая культура: Сборник научных статей. Арзамас, 2008. В печати (0,5 а. л.).

Подписано в печать 23.10.08. Формат 60x84 1/16.

Бумага типографская. Объем 1,75 п. л.

Тираж 100 экз.

Издательство «Марина»

(4822) 450–459, 8 920 684 6879

E-mail: batasic@rambler.ru

Отпечатано в ООО «Альфа-Пресс»

170000, г. Тверь, Свободный пер., д.28

(4822) 321–868

