

# ОТ ДИАФИЛЬМОВ К МУЛЬТИФИЛЬМАМ

*Вадим Анцанте, Раффаэлла Вассена*

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ Н. В. ГОГОЛЯ В СОВЕТСКОМ МЕДИАПРОСТРАНСТВЕ: РАДИОПОСТАНОВКИ И АНИМАЦИОННЫЕ КИНОВЕРСИИ

В статье рассматриваются четыре интермедиальные адаптации произведений Н. В. Гоголя, созданные в период с 1945 по 1951 гг.: две радиопостановки режиссера Р. М. Иоффе — «Майская ночь» (1946) и «Нос» (1951), а также два анимационных фильма, снятые сестрами В. С. и З. С. Брумберг — «Пропавшая грамота» (1945) и «Ночь перед Рождеством» (1951). На фоне современных исследований в области адаптации и трансмедийной нарратологии авторы статьи анализируют способы переноса характерных для гоголевской прозы приемов (образ рассказчика, комический сказ, поэтика амбивалентной «карнавализации» и «завуалированной фантастики») на новые медианосители. Особое внимание уделяется тому, как воспитательные задачи, идеологические установки послевоенного времени и особенности медиума воздействовали на соотношение между литературным оригиналом и его адаптациями. В результате складывается картина, которая, с одной стороны, показывает актуализацию некоторых гоголевских повествовательных приемов, а с другой — указывает на усиление внимания к воспитательному значению его творчества. Эта установка достигнет кульминации в момент празднования столетнего юбилея 1952 г. В целом, радио- и киноадаптации произведений Гоголя отражают ключевые идеологические и эстетические дискуссии, характерные для советского общества первых послевоенных лет.

**Ключевые слова:** Н. В. Гоголь, Р. М. Иоффе, В. С. Брумберг, З. С. Брумберг, интермедиальность, адаптация русской классики, советские радио-спектакли, советская мультипликация, Союзмультифильм, Уолт Дисней

---

*Вадим Анцанте, независимый исследователь, Милан,  
vadimrobertovich.anzante@gmail.com*

*Раффаэлла Вассена, Миланский государственный университет, Милан,  
raffaella.vassena@unimi.it*

В ряду многочисленных интерпретаций творческого наследия Гоголя советского периода особый интерес представляют адаптации для кино и радио, пока что остающиеся недостаточно исследованными. В послевоенные годы советские власти развернули масштабную кампанию по популяризации его творчества; некоторые произведения были адаптированы для юной аудитории и представлены в новых медиаформатах. В настоящей работе будут рассмотрены четыре медиаверсии произведений Гоголя, созданные в период с 1945 по 1951 гг.: две радиопьесы, поставленные режиссером Р. М. Иоффе — «Майская ночь» (1946) и «Нос» (1951), а также два анимационных фильма, режиссерами-постановщиками которых стали сестры В. С. и З. С. Брумберг — «Пропавшая грамота» (1945) и «Ночь перед Рождеством» (1951). Отобранные произведения позволяют проанализировать два отдельных, но взаимосвязанных аспекта адаптации. С одной стороны, речь идет о подходах к переработке литературных текстов, адресованных юношеской аудитории, — именно к ней обращались Иоффе и сестры Брумберг. С другой стороны, анализируется трансформация этих текстов при переводе их на специфические языки радио и мультипликации.

Исследование опирается на теоретическую базу *adaptation studies* [Hutcheon 2013] и трансмедийной нарратологии, сравнительно нового направления в обширном контексте *trans-fictionality* (транс-фикациональности) и *transmediality* (трансмедийности) [Ryan 2013], подразумевающем анализ нарративных практик в различных формах медиа [Herman 2009, 194]. В более узком смысле задача этого направления исследований состоит в изучении переноса нарративных структур в трансмедийной перспективе и выявлении механизмов передачи определенных нарративных приемов (таких, как создание персонажей, образа рассказчика, организация пространства и времени) при переходе от литературного текста к другим медиаформатам [Rajewsky 2018, 15]. В случае Гоголя представляется особенно плодотворным анализ построения образа рассказчика и передачи приема комического сказа, а также воплощение поэтики амбивалентной «карнавализации» и «завуалированной фантастики», выявленной Ю. В. Манном. Цель исследования — проследить, каким образом сочетание воспитательных задач, идеологических ограничений эпохи и особенностей новых медиа влияло на соотношение между литературной основой и ее медиаадаптациями, усиливая, — а в некоторых случаях, напротив, ограничивая выразительный потенциал исходного литературного текста.

История адаптаций произведений Гоголя для детской аудитории до сих пор не получила полноценного освещения, и в рамках данной работы не представляется возможным заполнить этот пробел. Тем не менее стоит кратко обозначить ключевые этапы развития детских изданий Гоголя в конце XIX в. и первые десятилетия XX в. Гоголь был включен в ряд детских писателей в конце XIX в., когда распространение грамотности и развитие издательского дела в России способствовали появлению адаптированных изданий классиков, ориентированных на новые читательские группы. Этот процесс совпал с постепенным расширением школьных программ. После отказа от системы «классического» образования, на продвижении которой настаивал министр Народного просвещения Д. А. Толстой (1866–1880), в новые программы были допущены более современные подходы к анализу литературных текстов и включены практически все произведения Гоголя (за исключением повестей «Невский проспект» и «Нос») [Leibov, Vdovin 2020, 300]. В этом процессе решающим был вклад критиков и педагогов-теоретиков: акцентируя внимание на воспитательном значении его творчества, они продвигали публикацию его произведений в журналах для юношества, включали их в рекомендованные списки для чтения и формировали образ писателя в биографических очерках, адресованных в том числе и самым юным читателям [Moeller-Sally 2002, 109–111]. Празднование столетия со дня рождения писателя (1909), к которым широко привлекались школьные учреждения и студенчество, закрепило официальную оценку педагогической значимости творчества Гоголя [Moeller-Sally 2002, 133–135].

После 1917 г. Гоголь разделил судьбу других классиков русской литературы: несмотря на сохранение его произведений в школьной программе, часть из тех, что были прежде включены в хрестоматии, оказались под запретом. Лишь в начале 1930-х гг., когда была инициирована переоценка педагогической ценности русских классиков, педагоги и чиновники образования стали уделять особое внимание назидательному характеру гоголевских произведений и героев, которые должны были формировать в массовом сознании образцы гражданственности и нравственности, или, напротив, показывать примеры нежелательного поведения [Moeller-Sally 2002, 143–151; Dobrenko 1997, 137–151]. Так, помещики из «Мертвых душ», в особенности Плюшкин, были представлены в школьных советских учебниках 1930-х гг., в том числе и визуально, как носители отрицательных качеств — лени и пассивности [Malinovskaya 2020, 138–139]. Благодаря новым идеологическим установкам количе-

ство изданий Гоголя возросло, и к концу 1930-х гг. его произведения начали появляться в сериях Детиздата (позже Детгиза) «Школьная библиотека» и «Библиотека школьника», адресованных школьникам среднего и старшего возраста. Если в первые издания с иллюстрациями Кукрыниксов включались лишь избранные рассказы из «Вечеров на хуторе близ Диканьки», «Повесть о том, как поссорились...», «Тарас Бульба» и «Мертвые души», то спустя несколько лет в репертуар произведений Гоголя для юношества вошли и все его пьесы, проиллюстрированные П. М. Боклевским, а также «Петербургские повести» (за исключением «Записок сумасшедшего»), с иллюстрациями В. А. Власова и Б. М. Кустодиева.

После войны количество изданий Гоголя заметно увеличилось, и к началу 1950-х гг. процесс его литературной канонизации достиг апогея. В рамках празднования столетнего юбилея со дня смерти писателя Детгиз подготовил серию из десяти книг — «Гоголевскую библиотечку» — с яркими иллюстрациями различных художников, предназначенную для детей среднего и старшего школьного возраста. В этой издательской инициативе окончательно оформился культурный проект, направленный на представление гоголевского наследия в педагогическом ключе. В соответствии с новой переоценкой фигуры Гоголя как предтечи соцреализма и национального гения, он был включен в пантеон писателей, которым отводилась роль духовных наставников новых поколений советских граждан.

### *Радиопостановки Р. М. Иоффе<sup>1</sup>*

Воспитательные усилия советской власти вскоре были поддержаны средствами массовой информации. Среди них особую роль играло радио, продвигавшее радиотеатр как одну из основных форм художественного вещания [Шерель 1985]. Однако процесс развития радиотеатра был достаточно сложным и сопровождался оживленной дискуссией. По вопросу о том, можно ли считать радио самостоятельным и независимым видом искусства, сформировались две точки зрения. С одной стороны, были те, кто сомневался в возможности адаптировать театр для этого формата, поскольку драматическая форма непосредственно связана с телесностью, с пространственным и визуальным аспектом сценического представления. В результате писатели и драматурги не стремились создавать произведения специально для радио, так как опасались отойти от литературного канона и навлечь на себя обвинения в формализме. С другой стороны, представители противоположного ла-

геря рассматривали радио как новую сферу применения творческих сил актера, в которой возможно было преодоление жесткой дихотомии систем К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда [И. С. 1933]. Кроме того, радио являлось мощным инструментом демократизации культуры. С этой позиции радиотеатр рассматривался как наиболее эффективное средство массового приобщения к шедеврам национальной литературы. Он позволял преодолевать физические и экономические ограничения, неизбежные при посещении традиционного театра, и упрощал широкое распространение произведений благодаря их адаптации [Волькенштейн 1934].

В конце 1934 г. на государственном уровне было принято решение использовать художественное радиовещание исключительно как средство трансляции достижений других видов искусства — литературы, музыки и театра [Вдовина 2023, 22–23; Шерель 2004, 270–271]. На долгое время сам термин «радиопьеса» был исключен из употребления среди сотрудников радио, а вместо произведений, созданных специально для радио, в программу включались записи спектаклей различных театральных коллективов. С середины 1930-х гг. другим ключевым жанром в структуре литературно-художественного вещания стали радиопостановки отечественной и мировой классики. Связано это было еще и с тем, что несмотря на пристальный контроль властей за всеми материалами радиовещания русская классика подвергалась меньшим цензурным вмешательствам, чем современные произведения [Шерель 2004, 271].

После появления детского радиовещания жанр радиопьесы стал доступен и этой категории слушателей. Как уже показано на примере практик школьного театра в 1920-е гг. [Паротти 2023, 154–159], радиопередачи на материале произведений выдающихся писателей поощряли детей не только запоминать тексты, но и разыгрывать их по ролям, реализуя тем самым одну из фундаментальных задач школьного образования сталинской эпохи [Malinovskaya 2020, 121]. Подобные практики способствовали более полному вовлечению ребенка в динамику повествования, поскольку драматизация помогала усвоить модели поведения позитивных героев и четко понять разницу с образами антигероев.

В то же время авторитет письменного слова по-прежнему серьезно ограничивал возможности звуковых экспериментов в инсценировках классики [Lovell 2015, 90]. В начале 1930-х гг. режиссеры не могли свободно применять акустические эффекты и новаторские технологии, как в радиоспектаклях и кинематографе предыдущего десятилетия. Нередко фоновые шумы вычищались из записи,

чтобы обеспечить следование литературному источнику. В 1934 г. Р. М. Иоффе писала о непростом положении радиорежиссеров: они полностью зависели от воли литредакторов, препятствовавших любым попыткам экспериментов и пренебрегавших значением музыкальных и игровых форм для привлечения юной аудитории [Иоффе 1934б]<sup>2</sup>.

Лишь к середине 1940-х гг. в подготовке программ детского вещания была допущена большая свобода. В 1944–1945 гг. Комитет по радиовещанию выпустил серию постановлений, в которых ставилась задача добиваться «живого, простого, доступного детям изложения и безупречной грамотности радиопередач» и подчеркивалась «необходимость постоянно проявлять изобретательность в изыскании новых форм радиовещания» [Из приказа 1945].

Вскоре Р. М. Иоффе стала одной из наиболее значимых фигур нового этапа истории радиотеатра. Окончив бывший Государственный институт декламации в Москве под началом В. К. Сережникова, уже в ранней молодости она начала работать в Передвижном театре чтеца [Гордин 2001, 12]. В 1930 г. она перешла на радио в отдел литературных и драматических программ поначалу в роли преподавателя, а затем, спустя несколько лет, как режиссер детских программ. В этот период она подготовила несколько радиопостановок по прозе М. Горького и А. П. Чехова («Воробышко» в 1937 г. и «Каштанка» в 1943 г.), однако более плодотворным периодом ее творчества стали первые послевоенные годы, когда она стала работать и с произведениями иностранных авторов (среди прочих — Г. Х. Андерсен, Ч. Диккенс, Дж. К. Джером, О. Уайльд). Иоффе была убеждена, что радио должно привлекать только самых талантливых исполнителей, и тесно сотрудничала со многими выдающимися актерами, которые в сложное послевоенное время совмещали работу в театре и кино с дубляжом и радио. Среди них стоит упомянуть В. И. Качалова, М. И. Бабанову, Р. Я. Плятта и А. А. Консовского, исполнившего роль рассказчика в обеих радиопостановках по Гоголю, рассматриваемых ниже.

С годами Иоффе совершенствовала свой режиссерский стиль и технику. Заметным успехом стал ее радиоспектакль «Золотой ключик, или Приключения Буратино» по повести А. Н. Толстого. Спектакль был выпущен в 1949 г., все роли в нем исполнил Николай Литвинов. В этой постановке проявились основные особенности режиссерского стиля Иоффе. Новаторским в ее подходе стало расширение вокального и тонального диапазона актерского голоса с помощью ускорения и замедления магнитофонной пленки. Этот

эффект, названный впоследствии «эффектом Буратино», стал для радиотеатра аналогом театрального грима, своего рода звуковой маской, которая позволяла расширить выразительные возможности исполнителя, но также и привлечь внимание слушателя, способствуя переходу от слухового к зрительному восприятию [Плятт 1967, 28].

В своей статье 1962 г. под заглавием-лозунгом «Слушая — видеть», опираясь на письма от маленьких слушателей — ведь только они, по ее словам, были единственными настоящими критиками радиопостановок — Иоффе косвенно отвечала на один из основных упреков, высказываемых в адрес радиотеатра еще с 1930-х гг. (и не только в Советском Союзе). Радиотеатр называли «театром для слепых», театром ущербным, лишенным основных элементов — сцены, кулис, сценографии, и главное — живого сосуществования актеров и публики. На самом же деле деятельность Иоффе как раз показывает постепенную эволюцию радиотеатра как отдельной художественной формы, обладающей собственным выразительным языком. В отсутствие декораций, костюмов и, самое главное, без физического появления исполнителей использовались звуковые приемы, способные пробудить фантазию слушателя и заставить его «видеть» сцену [Иоффе 1962].

Еще одним элементом «визуальной» режиссуры Иоффе стала обработка литературного текста: сюжет и стиль сохранялись, но перерабатывались в драматическую форму и адаптировались к потребностям радиотеатра. Начиная с 1934 г. в своих публичных выступлениях Иоффе настаивала, что режиссер детского радио и его сотрудники должны вмешиваться в литературный материал, вычищая все элементы, не имеющие прямого отношения к характеристике персонажей, дабы сохранять динамику повествования и постоянно удерживать внимание юного слушателя. Следовало избегать статичности, «рисуя» персонажей и предметы с помощью разнообразной музыкальной партитуры [Иоффе 1934а]. В течение следующих лет Иоффе направляла свои усилия на то, чтобы точнее определить специфику театрального языка радиоспектаклей, вплоть до отказа от термина «радиопьеса» в пользу «постановочного чтения». Это название, по ее мнению, в большей степени отражало технические особенности исполнения литературного текста, в котором максимально раскрывался его выразительный потенциал. Разумеется, не каждое произведение возможно было адаптировать к форме «литературного театра» для радио. Именно поэтому столь значительной становилась фигура режиссера, который,

по мнению Иоффе, должен был сочетать в себе театральные, музыкальные, педагогические и филологические компетенции: «Есть опыт, который говорит о том, что для радио надо уметь из большой книги выбрать самостоятельный сюжет и художественно скомпоновать его. Надо понимать, какой рассказ, какая новелла особенно эмоционально прозвучат по радио, уметь почувствовать радиодраматургические возможности литературного произведения» [Иоффе 1969, 51].

Анализируемые нами радиоспектакли — «Майская ночь, или Утопленница» (1946) и «Нос» (1951) — характерные примеры режиссерского метода Иоффе. Можно лишь предполагать, почему ее выбор пал именно на эти два произведения. Первая радиопьеса, «Майская ночь», была адресована аудитории среднего школьного возраста, и, по всей видимости, решала воспитательную задачу: приблизить молодое поколение к классике, в то же время отдавая дань фольклорной традиции и чувству коллективной принадлежности<sup>3</sup>. Однако помимо идеологических целей интерес представляют заложенные в самой повести Гоголя возможности для его адаптации к формату радио.

Чтобы сделать текст более понятным для юных слушателей, режиссер и сценарист внесли в него существенные изменения. Во-первых, они упростили структуру повести, переставив фрагменты текста, чтобы усилить причинно-следственные связи и подчеркнуть контраст между искренним чувством Левко и Ганны и коварством старости. Особое внимание они уделили лирическим пассажам: знаменитое описание украинской ночи в начале второй главы было разделено на несколько отрывков. Первый отрывок в исполнении рассказчика Консовского открывал радиопьесу. Таким образом, юный слушатель мог достроить в воображении волшебный пейзаж, на фоне которого разворачивается история: «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее...» [Гоголь 1940, 159]. Два других отрывка были помещены непосредственно до и после рассказа Левко о панночке, благодаря чему он приобретал особую выразительность, сосредотачивая на себе внимание и эмоциональное напряжение маленького слушателя.

Трагическая история панночки, приключившаяся в украинском селе \*\*\*, имеет три повествовательных уровня: легендарный (рассказ Левко Ганне), фантастический (сон Левко) и реалистический, в который сверхъестественное проникает, оставляя материальные следы своего присутствия [Манн 1996, 70]. Сложное многоуровневое повествование давало интересные возможности для драма-

тургических решений, прежде всего за счет вариативного использования голосов и звуковых эффектов. Формат радио позволял подчеркнуть переходы между уровнями повествования при помощи акустических эффектов, способных передать ощущение взаимного проникновения реального и сверхъестественного миров, которое свойственно поэтике Гоголя. Так, пение на заднем плане помогало передать атмосферу сна, в котором происходила встреча Левко с панночкой, умоляющей помочь ей разоблачить ведьму. Барабанная дробь обозначала пробуждение молодого козака и обнаружение им записи.

Звуковой ряд включал фрагменты одноименной оперы Н. А. Римского-Корсакова, а также колядки и романсы, исполненные хором и солистами — Б. Ю. Олениным (Левко) и В. В. Серовой (Ганной и панночкой). Музыкальные интермеццо придавали повести праздничный колорит, должны были поддерживать связь с народной культурой и пробуждать в воображении слушателя образы силы, бескорыстия и мужества. Это полностью соответствовало воспитательным задачам социалистического реализма, который основывался на принципе народности [Добренко 1997, 126].

Иной случай представляет «Нос», вторая радиопьеса Иоффе по Гоголю, которая прозвучала в эфире в 1951 г.<sup>4</sup> Выбор этой повести для радиопереложения представляется менее очевидным, особенно по сравнению с «Майской ночью», ввиду присутствия гротеска и иного типа фантастики, предстающей как «безобразное и, увы, вполне реальное, подлинное лицо антисоциальной действительности» [Гуковский 1959, 272]. Пожалуй, в данном случае воспитательные цели радиоспектакля реализовывались не посредством демонстрации положительных примеров для подражания, а через предостережение с назидательным оттенком. Не случайно постановке предшествовало зачитанное нейтральным женским голосом вступление, в котором «Нос» был представлен в контексте николаевской эпохи как произведение социально-критической направленности — наряду с другими «Петербургскими повестями». Таким образом, подчеркивалась интерпретация произведения Гоголя в реалистическом ключе, столетием ранее предложенная В. Г. Белинским. В этой трактовке центральное место отводилось образу маленького человека, чиновника, страдавшего под гнетом несправедливой и коррумпированной системы царской России [Белинский 1956]. В соавторстве со сценаристом С. М. Богомазовым, Иоффе переработала авторский текст. Здесь она сократила роль

рассказчика, распределив части его текста между персонажами и сохранив для него только описательные фрагменты и некоторые пассажи с несобственно-прямой речью. Голос Алексея Консовского обладал глубокой выразительностью и мог передать как различные эмоции персонажей, так и общую игриво-непринужденную интонацию гоголевского сказа. Другой великий артист, М. И. Жаров, озвучил две главные роли: майора Ковалева и его носа. Жарову удалось создать два контрастных звуковых образа: с одной стороны, нервный и сбивчивый голос Ковалева, с другой — медлительный, гнусавый голос Носа, церемонный тон которого усиливал комический эффект.

В авторский текст были внесены и другие существенные коррективы. Например, исключены были пассажи, непригодные для юной публики — такие как замечание о пользе табака при геморрое или намеки на заигрывания Ковалева с дамами на Невском проспекте. Сцена переписки майора Ковалева с Подточиной, напротив, была расширена с изменением нарративной структуры и выразительных приемов. Сцена открывалась мелодраматическим романсом в исполнении дочери Подточной (В. М. Орловой). Песню обрывала мать (П. З. Богатыренко), намеревавшаяся играть в карты. Затем следовало чтение письма от Ковалева, выдававшее вульгарность обеих женщин. Любовный мотив, изначально поданный как сентиментально-патетический, деформировался в пародийном ключе, создавая даже более гротескный образ, чем в оригинале. Таким образом, в радиофонической интерпретации повести усиливался комический эффект «каламбурной реплики» Подточной [Слонимский 1923, 50].

Важную роль играл звуковой ряд. Шумы, с одной стороны, помогали создавать эффект «звукового реализма»; с другой — они становились ведущим элементом художественной стратегии, способствуя усилению комического эффекта и акцентируя моменты максимального пародийного искажения. Например, вздохи цирюльника Ивана Яковлевича (А. Н. Грибов) подчеркивали удивление и недоумение от абсурдной находки в виде запеченного в хлебе носа. В то же время его рыдания при встрече на мосту с квартальным надзирателем показывали смятение, погружая слушателей в тревожную странность ситуации.

Однако наивысшей точки звуковая партитура достигала в знаменитой сцене пробуждения, когда майор Ковалев с ужасом обнаруживает пропажу носа. В этот момент эмоциональное напряжение персонажа передавалось чередованием истерического смеха,

вздохов, криков и всхлипов, которые создавали впечатление гротескного буйства эмоций. Следующая далее лихорадочная погоня по городским улицам в поисках утраченного органа была оформлена с помощью яркой звуковой палитры, в которой переплетаются ржание лошадей и ругань извозчиков — эти звуки не только придавали сцене правдоподобие, но и подчеркивали ее трагикомический характер. Таким образом, в звуковой форме удалось воплотить описанный Б. М. Эйхенбаумом принцип «воспроизводящего сказа» — тот самый, где нарратив «приобретает характер игры, а композиция определяется не простым сцеплением шуток, а некоторой системой разнообразных мимико-артикуляционных жестов» [Эйхенбаум 1924b, 172]. Возможности радио позволили не только передать выразительную силу гоголевского стиля, который «не просто рассказывает, а разыгрывает и декламирует» [Эйхенбаум 1924a, 155], но и раскрыть всю глубину его звуковой семантики.

#### *Анимационные адаптации сестер В. С. и З. С. Брумберг*

Самая ранняя адаптация произведений Гоголя в жанре анимации относится к 1913 г.: в первой кинопостановке «Ночи перед Рождеством» «отец» «стоп-моушн» В. А. Старевич [Асенин 1983, 20] применил для создания спецэффектов сочетание игровой съемки, покадровой и рисованной анимации. После падения царского режима многие старые мастера, включая Старевича, эмигрировали. К середине 1920-х гг. анимация бывшей Российской империи пережила второе рождение в ответ на потребности советской власти. Характерным произведением этого этапа стал «Китай в огне» (1925), созданный режиссерами Н. П. Ходатаевым, Ю. А. Меркуловым и З. П. Коммисаренко в поддержку революционного движения в Китае. В фильме стилистика пропагандистского плаката сочеталась с традициями китайской графики. Работа над этим проектом объединила усилия синологов, студентов Коммунистического университета трудящихся Востока [Гращенкова 2014, 695], а также целого ряда молодых художников, судьбы которых в скором времени оказались прочно связаны с историей анимационного кино в России. Среди них были и сестры Валентина и Зинаида Семеновны Брумберг, начинающие художницы анимации из экспериментальной мастерской при ГТК. Годы спустя сотрудники будут называть их «бабушками» русской анимации [Balakirsky Katz 2016, 1–3].

Первым совместным проектом, над которым сестры смогли работать с большей степенью творческой свободы, стал «Само-

едский мальчик» (1928, совместная режиссерская работа с Н. П. и О. П. Ходатаевыми). Одна из сцен мультфильма была выполнена в графическом стиле самоедских резных изделий из кости. Подобное внимание к этническим культурным элементам было знакомо сестрам Брумберг еще со времен работы над «Китаем в огне»; впоследствии они будут развивать его в экранизациях произведений Гоголя. В июле 1936 г. Валентина и Зинаида были приняты на студию «Союзмультфильм», где им удалось сформировать вокруг себя полунезависимый коллектив художников. В дальнейшем, благодаря особому положению сестер Брумберг на студии, эта группа стала надежным прибежищем для политически «неблагонадежных» художников и сценаристов. На «Союзмультфильме» сестры создали в 1930–40-е гг. несколько мультипликационных фильмов-сказок, часто первыми применяя такие технические новшества, как озвучивание [Брумберг 1935, 4] или ротоскопирование.

Сразу после войны сестры Брумберг совместно с Л. Бредисом сняли «Пропавшую грамоту» (1945)<sup>5</sup>, первую полнометражную картину «Союзмультфильма» и первую адаптацию произведений Гоголя в мультипликации. Именно поэтому З. С. Брумберг называла фильм «экспериментом», не скрывая при этом собственного чувства глубокого родства с искусством Гоголя, проявлявшегося «в переплетении бытового с фантастическим, юмора с поэзией» [Брумберг 1979, 27]. Для проекта сестры Брумберг сформировали творческий коллектив, который должен был составить «изобразительный, актерский, музыкальный эквивалент гоголевской прозы» [Брумберг 1979, 27]. Особое внимание они уделили поиску художников-постановщиков, способных передать фольклорный колорит и красоту украинской природы.

Сюжет фильма на первый взгляд следует за оригиналом, однако сравнительный анализ сценария со сборником малороссийских повестей Гоголя свидетельствует о более глубокой и многоплановой переработке. Конечный результат представляет собой сложный коллаж из текста «Пропавшей грамоты» и фрагментов других повестей, таких как «Сорочинская ярмарка», «Майская ночь, или Утопленница», «Ночь перед Рождеством», «Страшная месть» и «Тарас Бульба». Первый пример подобной интерполяции обнаруживается в начале фильма. После восклицания, позаимствованного из «Пропавшей грамоты» («Что за радость, что за разгулье падет на сердце, когда услышишь про то... ...что давно-давно деялось на свете!» [Гоголь 1940, 181]), следуют титры, а за ними — пассаж из начала «Сорочинской ярмарки»:

Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Как томительно-жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное, и голубой, неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшись над землею, кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную [землю] в воздушных объятиях своих! ...как полно сладострастия и неги малороссийское лето! <...> Такою роскошью блестал один из дней жаркого августа... [Гоголь 1940, 111–112].

Наконец, голос повествователя возвращается к тексту «Пропавшей грамоты» и заканчивает свою речь такими словами: «...тогдашний полковой писарь... <...> Голопуцек ...позвал к себе [козака]» [Гоголь 1940, 182]. Сравнение начальной сцены фильма и текста повести показывает, как изменились в результате редактуры обрамление и роль рассказчика. Важно разделить фигуру рассказчика в повести и голос повествователя в фильме (В. И. Качалов). В тексте рассказчик — полноценный персонаж, дьячок \*\*\*ской церкви, излагающий историю, которая приключилась с его дедом. В анимированной версии используются слова рассказчика, но они в основном распределены между персонажами, в то время как голос повествователя остается не вовлеченным в события и появляется лишь трижды: в монологе, открывающем сценарий, при встрече главного героя с запорожцем (где тот произнесет монолог из «Майской ночи») и в finale. Основная функция голоса повествователя — дополнять фильм характерными лирическими отступлениями о малороссийской природе, формируя поэтическое обрамление подобно тому, что было реализовано в радиопостановке Р. М. Иоффе.

Сходный уровень интертекстуальности наблюдается в диалогах. Так, если в тексте читаем: «Деду вспало на ум, что у него нет ни огнива, ни табаку наготове: вот и пошел таскаться по ярмарке» [Гоголь 1940, 182], то в фильме персонаж оказывается рядом с торговкой и произносит реплику о качестве табака, позаимствованную из «Ночи перед Рождеством»: «Старая курица не чихнет!» [Гоголь 1940, 206]. Позднее, когда у Гоголя запорожец развлекает героя «диковинными историями и присказками», сестры Брумберг обращаются к тексту «Сорочинской ярмарки», вкладывая в уста персонажа историю о «красной свитке».

Интертекстуальные пересечения обнаруживаются не только в звуковой дорожке. Во время погони, которая приведет козака в ад, на его пути встречаются бесплотные фигуры утопленниц из «Майской ночи»; затем его преследуют чудовищные видения, заимствованные из «Заколдованного места». Другой механизм ис-

пользуется в заключительной части погони: фильм конкретизирует образ, присутствующий в тексте повести в форме метафоры. Добравшись до узкого мостика, главный герой заявляет: «Ну, тут одна только чертовская таратайка разве проедет» [Гоголь 1940, 187], и в ту же секунду под бешеную музыку в кадре действительно появляется воз, полный чертей. На уровне повествования основное отличие между текстом повести и его адаптацией заключается в способе попадания героя в *мир иной* (курсив наш. — В. А., Р. В.). В повести на козака насыщает сон нечистая сила, пришедшая за душой запорожца. После пробуждения он обнаруживает, что вместе с товарищем исчезло и письмо гетмана. Поняв, что его обокрал черт, герой отправляется искать вход в преисподнюю. В фильме же козак борется с видениями, глотая горилку стакан за стаканом, пока шапка с письмом не падает у него с головы. В этот момент появляется сам черт и похищает письмо, чем провоцирует погоню. Разница между текстом и адаптацией особенно заметна в finale, благодаря появлению мотива сновидения. В повести козак приходит в себя на крыше своей хаты с окровавленным лицом и руками. На экране галоп скакуна из ада прекращается, как только герой осеняет себя крестом, превращая потустороннее существо в груду костей. Затем козак просыпается у шинка, где все осталось по-прежнему: его товарищ запорожец спит, письмо гетмана лежит нетронутым. Конь козака цел, и с ним ничего не происходит, даже когда герой пять раз осеняет его крестом. Наконец, в сценарий не был включен финал повести, связанный с влиянием фантастического приключения на реальность и его отдаленными последствиями. В повести неконтролируемая пляска жены козака и обнаруженная им при пробуждении кровь служат доказательством подлинности произошедшего. В фильме, напротив, эти события ставятся под сомнение.

В то же время сестрам Брумберг удается сохранить ощущение угрозы, присущее демоническому элементу. Показательной в этом отношении является сцена ярмарки, значительно расширенная по сравнению с оригинальным рассказом. Смех толпы, песни и бешеная пляска запорожца создают атмосферу хаоса, которая внезапно захватывает и главного героя, несмотря на его первоначальное сопротивление. Амбивалентная «карнавализация» [Манн 1996, 12–22], характерная для творчества Гоголя, находит своё полное выражение в сцене танца, где козак буквально начинает терять свою душу. В этой же сцене впервые звучит прямое упоминание черта — в проклятии, которое торговка обращает к запорожцу после разрушения ее лавки. За ним следует еще одно упоминание —

в рассказе о «бродячем черте», который козак произносит во время ночного пути вместе с запорожцем. Эти элементы, отсутствующие в оригинальном тексте, могут быть интерпретированы как признаки мира, «вышедшего из колеи» [Манн 1996, 75].

Кроме того, анализируя временные характеристики произведений Гоголя, Ю. В. Манн выделил в его творчестве две модели вмешательства фантастического. В произведениях, действие которых разворачивается в настоящем (то есть современных для Гоголя и его читателей), фантастическое, как правило, возникает в завуалированной форме, через сны, слухи и совпадения. Нередко оно становится следствием некой «фантастической предыстории», отсылающей к событиям прошлого как к источнику фантастического воздействия. Напротив, в историях, изначально оформленных как рассказ о прошлом, фантастическое действует открыто, напрямую вмешиваясь в ход событий и не требуя предварительного обоснования. «Пропавшая грамота» относится ко второй категории [Манн 1996, 65–66], однако в результате перестановки в фильме она сближается с первым типом: после удаления повествовательной рамки история оказывается привязанной только к «настоящему» героя, теряя связь с «прошлым» рассказчика. Голос повествователя, который в начале говорит о том, «что давно-давно деялось на свете», является экстрадиегетической фигурой, которая обращается к советскому зрителю напрямую, не нарушая внутренней временной логики повествования. Истории о черте, которые рассказывает запорожец, служат фантастической предысторией, воздействующей на воображение героя, а мотив сна является способом «завуалировать» фантастические элементы.

Мотив сновидения часто использовался в советской анимации 1940–50-х гг., чтобы оправдать присутствие фантастических элементов в реальности [Бородин 2022, 297], сами сестры Брумберг использовали его неоднократно, как в «Феде Зайцеве» (1948), так и в «Стёпе-моряке» (1955). Следовательно, можно предполагать, что в «Пропавшей грамоте» сон служит не только для сокрытия фантастического, но и для смягчения религиозных мотивов, несовместимых с идеологическими установками советской власти. Когда козак, проснувшись, крестит своего коня, его жест представлен зрителю как бессмысленный. Далее, когда запорожец снова предлагает герою выпить, а тот отказывается, чтобы поскорее пуститься в путь, подразумевается, что все путешествие в преисподнюю могло быть пьяным видением, из которого герой — а вместе с ним и зритель — извлек нравственный урок.

На визуальном уровне в фильме используется смешанная техника, т. е. чередование традиционной анимации и ротоскопа, или *эклера* [Иванов-Вано 2006, 174–187], — техники, в которой съемки живых актеров использовались как основа для создания анимированных персонажей, для более естественной передачи движений героев на экране. Первым опытом сестер Брумберг в этой технике стал мультипликационный фильм «Сказка о царе Салтане», однако результат не был удачным, так как метод сводился к механическому копированию актерской игры [Брумберг 1979, 25]. В «Пропавшей грамоте» *эклер* использовался более рационально при разработке персонажей козака (М. М. Яншин), запорожца (Б. Н. Ливанов) и ведьмы (С. А. Мартинсон). Сама Зинаида Брумберг вспоминала, что «все заснятые на пленку сцены стали зерном будущего фильма, но в графическом решении трансформированы фантазией художников» [Брумберг 1979, 27].

Во многих элементах фильма ощущается влияние американской анимации, в частности представленной на фестивале мультфильмов У. Диснея, устроенном в 1933 г. в московском кинотеатре «Ударник», в рамках усилий по коренному реформированию советского кинематографа [Волков 1995, 113]. В том же году на Первом всесоюзном совещании по кинокомедии был сформулирован лозунг «Даешь советского Микки Мауса!» [Волков 1995, 114]. В следующем году была основана экспериментальная лаборатория В. Ф. Смирнова, которая начала использовать накопленный в США опыт, внедрив ряд технических и организационных новшеств. Переходный процесс завершился в 1936 г. основанием студии «Союздетмультифильм» (впоследствии «Союзмультифильм»). Внедрение конвейерной мультипликации принесло пользу анимационной индустрии, но также привело к нивелировке индивидуального стиля художников-мультипликаторов. Поначалу аниматоры «Союзмультифильма» обучались на основе материалов, подготовленных студий Диснея для собственных сотрудников. Нередко это приводило к копированию принципов создания персонажей и их движения на экране [Иванов-Вано 1980, 100]. В результате герои славянского народного творчества изображались в той же графической манере, что и персонажи «Весёлых мелодий» (Merrie Melodies) [Волков 1995, 118].

В «Пропавшей грамоте» это привело к любопытному смешению украинского фольклора, фантастики Гоголя и диснеевского стиля — особенно заметному в изображении чертовщины. При первом появлении черта можно заметить, что тень его руки в лунном све-



Рис. 1. Слева направо: «Пропавшая грамота» (1945), первое появление чёрта; «Пропавшая грамота» (1945), чёрт в пекле; *Latest Models of Mickey* (Character Model Sheet), 1938

те имеет только четыре пальца (рис. 1). Эта особенность восходит к американской анимации и впервые была опробована в 1928 г. на персонаже Микки Мауса для упрощения работы аниматоров и экономии ресурсов студии. Прием оказался столь удобным, что вскоре стал применяться практически для всех персонажей студии Диснея [Wallace 1949, 21]. По ходу действия фильма чёрт обретает все большее сходство с диснеевскими героями: облик черта, похищающего у козака шапку, сильно отличается от того, который позднее показывает герою череп его коня и чьи стилизованные закругленные формы явно отсылают к манере Диснея [Pikkov 2016, 22], напоминая демоническую карикатуру на Микки Мауса. В том же эпизоде, после комической погони в духе «Тома и Джерри», показан танец чертенка, который может магически вытягивать и сокращать конечности (рис. 2). Практически идентичный эффект присутствует в фильме «Танец скелетов» (1929) из серии «Глупых симфоний» (Silly Symphonies), попавшей в СССР в 1930 г. [Познер 2021, 348]. Несмотря на отсутствие документальных подтверждений, нельзя исключать, что за применением диснеевского стиля к персонажам из преисподней скрывалась ирония по отношению к технике, которая высоко ценилась советскими мультипликаторами и оставалась объектом их подражания, но в то же время

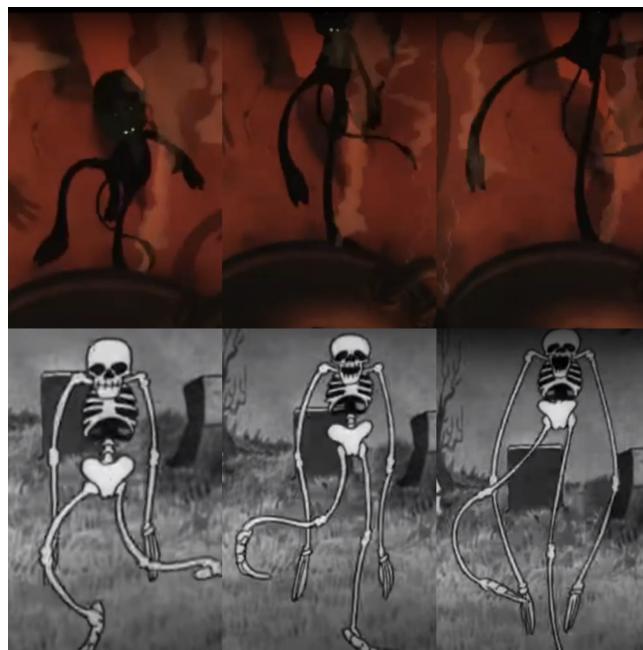


Рис. 2. Сверху вниз: кадр из «Пропавшей грамоты» (1945); кадр из Танца скелетов (The Skeleton Dance, 1929)

вызывала споры и многими воспринималась как навязанная извне [Бородин 2022, 104–105].

Когда сестры Брумберг вновь вернулись к работе над «Вечерами на хуторе близ Диканьки», политический и культурный контекст заметно изменился по сравнению с первыми послевоенными годами. Если в 1945 г. переносить произведение Гоголя на экран казалось рискованным, то в 1951 г. адаптация классиков уже в полной мере стала частью тематического плана «Союзмультифильма» [Бородин 2022, 229]. Кроме того, в этот момент достигла апогея массовая популяризация Гоголя, которая в следующем году увенчалась пышными торжествами по случаю столетнего юбилея со дня его кончины. Тем не менее сохранялось недоверие к жанру анимации как инструменту экранизации литературной классики, поэтому власти более строго следили за подобными картинами. По этой причине при подготовке «Ночи перед Рождеством» (1951)<sup>6</sup> сестры Брумберг должны были представить на одобрение Министерства

кинематографии черновые съемки актеров [Бородин 2022, 274]. Вероятно, именно из-за высоких ожиданий и ограничений сверху при работе над «Ночью перед Рождеством» решено было строго следовать тексту повести не только в диалогах, но и в изображении жестикуляции персонажей — в тех случаях, когда в тексте Гоголя содержалось ее описание. Изменения проявились в сокращении отдельных эпизодов и в единичном случае при перестановке сцен. В гоголевском тексте после того, как Чуб стучит в дверь собственной хаты, предусмотрена ретроспекция — однако в фильме сцены переставлены таким образом, чтобы обеспечить чередующийся монтаж и следовать хронологическому порядку событий.

Значимым стало исключение финала повести, где говорится о сделанной Вакулой в знак покаяния росписи церковной стены, на которой он изобразил черта такого страшного, что им пугали детей. Решение завершить фильм поцелуем Оксаны и Вакулы, по-видимому, продиктовано желанием придать истории традиционный хеппи-энд, отказавшись от поучительного посыла «Пропавшей грамоты». В целом в фильме отсутствуют попытки завуалировать, как это делалось ранее, элементы, явно несовместимые с советской идеологией. Это относится и к самой теме Рождества, которая пронизывала произведение Гоголя, но была нехарактерной для советского кино [Beumers 2000, 186], а также к изображению в финале императорской роскоши и благосклонной царицы без оттенков критики или пародии. Вероятно, высокая репутация Гоголя и значимость достоверной адаптации его произведения в этом случае помешали попыткам приспособить литературный материал к советской конъюнктуре.

За шесть лет, отделяющих «Пропавшую грамоту» от «Ночи перед Рождеством», усилилась жестокая кампания по борьбе с «космополитизмом», которая в контексте анимации приняла вид «борьбы с диснеевщиной» [Бородин 2022, 221]. Искусство Уолта Диснея, которое в 1945 г. еще воспевалось критикой, в 1948 г. было объявлено «формалистическим увлечением», а в 1950 г. — «реакционным искусством... империалистическим по духу, порочным по форме» [Бородин 2022, 253]. Таким образом, стиль, импортированный в СССР как образец для подражания, стал симптомом прозападных и непатриотических тенденций, от которых следовало избавляться.

Враждебное отношение к стилю Диснея не распространялось на привнесенные вместе с ним новые технологии, однако изменились способы их применения. Начало 1950-х гг. стало золотым

веком ротоскопа, в 1950–55 гг. он использовался практически во всех картинах «Союзмульфильма». Его применение было рекомендовано Министерством кинематографии, поскольку отвечало установкам соцреализма и решало проблему реалистичного изображения человеческих героев, с помощью которых до аудитории доводились художественные и политические идеи. По поводу «Ночи перед Рождеством» Министерство отмечало «необходимость в процессе производства самой тщательной разработки движения персонажей, их реалистического решения и органического слияния гоголевского текста с изображением» [Бородин 2022, 274]. В соответствии с этими директивами в «Ночи перед Рождеством» уже не нашлось места для творческой трансформации персонажей, о которой говорила З. С. Брумберг в контексте «Пропавшей грамоты». Образы героев отражают отснятый материал столь же достоверно, как сценарий следует тексту, копируя черты актеров и делая использование эклера явным и несомненным.

В новом контексте господствующего визуального реализма таким художникам, как сестры Брумберг и художник-аниматор Б. П. Дежкин, «тяготеющим к фарсу и гиперболизированному движению» [Бородин 2022, 279], сложно было раскрывать свой потенциал. Возможный выход предоставляли фантастические элементы повести, выполнявшие функцию свободного пространства, в котором воображение художников не было ограничено материалом. Такие образы, как черт (уже не «диснеевский», как в «Пропавшей грамоте», хотя для удобства ему оставили четыре пальца), который похищает месяц в начале фильма, или эпизод ночного полета Вакулы и превращения черта в коня, завораживали маленьких зрителей, напоминая им об условной и фантазийной сути анимации.

### *Заключение*

В сталинскую эпоху творчество Гоголя, как и произведения других классиков русской литературы, стало объектом целенаправленной переоценки: с одной стороны, акцент делался на его «реализме», с другой — оно превращалось в инструмент воздействия на массовое сознание. Тем не менее настоящее исследование показывает, что радио и мультипликация оказывали порой сопротивление чрезмерно жестким и однозначным интерпретациям. Несмотря на строгие идеологические установки, адаптации, выполненные Иоффе и сестрами Брумберг, свидетельствуют о попытке сохранить и подчеркнуть характерные черты гоголевской

поэтики и стилистики — такие как сказ, гротеск, карнавальность, фантастика — и в отдельных случаях даже усилить их выразительность. Таким образом, интермедиальные прочтения произведений Гоголя позволили актуализировать комическую природу его творчества, одновременно подчеркнув те аспекты, которые наиболее близки юной аудитории, такие как бесстрашие народных героев, атмосфера веселья, особенно заметная в отдельных повестях из «Вечеров на хуторе близ Диканьки», а также торжество добра над злом. Анализируемые материалы отражают эволюцию культурного климата в послевоенном Советском Союзе. Среди наиболее значимых аспектов, выявленных в рамках данного исследования, — распространение новых медиа и вызванные ими дискуссии, двойственное отношение к западному влиянию, как и растущий интерес к инновационным техникам, способным сочетать эстетические и образовательные цели. В этом контексте возникает вопрос о наследии классиков, которое приобрело двойственную природу: с одной стороны, оно стало своего рода неприкосновенным пространством, обеспечивающим защиту от давления цензуры; с другой — образцом совершенства, который мог ограничить творческую инициативу режиссеров и актеров, но по-прежнему предоставлял новые интерпретативные возможности тем, кто был готов вновь к нему обратиться.

### *Примечания*

- <sup>1</sup> Настоящая статья представляет собой совместную работу, выполненную в тесном сотрудничестве двух авторов, при этом раздел о радиопостановках (С. 213–220) является областью особой ответственности Р. Вассенны, а раздел об анимационных фильмах (С. 220–229) — В. Анцанте.
- <sup>2</sup> В том же году Иоффе официально выразила недовольство тяжелыми условиями работы в детском радиовещании [Иоффе 1934]. В своих дневниках Иоффе неоднократно возвращалась к вопросу о рабочих условиях на радио, проводя сравнения с кинематографом и театром [Иоффе 2001, 38–40].
- <sup>3</sup> В рукописном отделе Театрального музея имени А. А. Бахрушина хранится микрофонная папка этого спектакля. По независящим от воли автора причинам доступ ко всему документу получить не удалось. Однако фотография обложки, размещенная на сайте музея, явственно содержит надпись: «Передача для детей среднего школьного возраста». См.: <https://collectiononline.gctm.ru/entity/OBJECT/1685476?>

person=255122&index=2. Ссылка на запись радиоспектакля: <http://staroeradio.com/audio/13654>.

<sup>4</sup> Ссылка на запись радиоспектакля: <http://www.staroeradio.com/audio/41744>. До 1951 г. попытки переложить повесть «Нос» на язык других искусств были немногочисленны, но самой спорной, несомненно, оказалась опера Д. Д. Шостаковича (поставленная в 1930 г. в ленинградском Малом театре и вскоре исчезнувшая из репертуара под градом критики) [Виноградская 2019]. Хотя и нельзя с уверенностью сказать, знала ли Иоффе эту оперу Шостаковича, она, возможно, невольно повторила некоторые ее художественные решения — например, укрупнение гротеска посредством расширения вокального диапазона персонажей.

<sup>5</sup> Ссылка на мультфильм: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/19/1945.\\_Пропавшая\\_грамота.webm?uselang=ru](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/19/1945._Пропавшая_грамота.webm?uselang=ru).

<sup>6</sup> Ссылка на мультфильм: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dc/1951.\\_Ночь\\_перед\\_рождеством.webm](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dc/1951._Ночь_перед_рождеством.webm).

## Литература

### Источники

*Белинский 1956* — Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1846 года // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953–1959. Т. 10. 1956. С. 7–50.

*Брумберг 1935* — Брумберг В. С. Как озвучиваются фильмы Диснея // Кино. 1935. 22 июня. № 29. С. 4.

*Брумберг 1979* — Брумберг З. С. Любимая работа // Жизнь в кино: Ветераны о себе и своих товарищах. М.: Искусство, 1979. Вып. 2. С. 4–29.

*Волькенштейн 1934* — Волькенштейн В. Технология радиодрамы // Говорит СССР. 1934. № 21. С. 3.

*Гоголь 1940* — Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 1.: Ганц Кюхельгартен. Вечера на хуторе близ Диканьки / [гл. ред. Н. Л. Мещеряков]; АН СССР, Ин-т литературы (Пушкинский Дом). М.: Изд-во АН СССР, 1940.

*Иванов-Вано 1980* — Иванов-Вано И. Кадр за кадром. М.: Искусство, 1980.

*Иванов-Вано 2006* — Иванов-Вано И. «Эклер» — за и против. Стенограмма доклада «Применение эклерного метода в производстве рисованных фильмов» / публикатор Г. Бородин // Киноведческие записки. 2006. № 80. С. 149–152.

*Из приказа 1945* — Из приказа № 507 Комитета по радиофикации и радиовещанию при СНК СССР «О работе отдела радиовещания для детей». 16

августа 1945 г. // «Великая книга дня...»: радио в СССР: документы и материалы / сост. Т. М. Горяева. М.: РОССПЭН, 2007. С. 113.

*Иоффе 1934a* — Иоффе Р. М. Из опыта режиссера в радиовещании для младших ребят // Методический бюллетень. 1934. № 10. С. 13–16.

*Иоффе 1934b* — Иоффе Р. М. Кому должно принадлежать художественное руководство? 21 мая 1934 г. // «Великая книга дня...»: радио в СССР: документы и материалы / сост. Т. М. Горяева. М.: РОССПЭН, 2007. С. 731–733.

*Иоффе 1934c* — Иоффе Р. М. Что такое радиодраматургия [Май 1934 г.] // «Великая книга дня...»: радио в СССР: документы и материалы / сост. Т. М. Горяева. М.: РОССПЭН, 2007. С. 733–735.

*Иоффе 1962* — Иоффе Р. М. Слушая — видеть // Телерадиоэфир. 1962. № 7. С. 20–21.

*Иоффе 1969* — Иоффе Р. М. Что же главное! // Вопросы радиодраматургии: [сб. статей] / Комитет по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР. М., 1969. С. 46–53.

*Иоффе 2001* — Иоффе Р. М. В славе и в горестях: из дневников Розы Марковны Иоффе 1942–1966 годов / подготовка текста, вступит. статья и примеч. Р. Р. Гордин. Кишинев: Pontos, 2001.

*И. С. 1933* — И. С. Проблемы радиоигры // Говорит СССР. 1933. № 7. С. 14–15.

*Плятт 1967* — Плятт Р. Я. О чтении, голосовом гриме // Советское радио и телевидение. 1967. № 6. С. 27–30.

*Wallace 1949* — Wallace I. Mickey Mouse, and How He Grew // Collier's Weekly. 1949. April 9. P. 20–21, 35–36.

### Исследования

*Асенин 1983* — Асенин С. В. Фантазия и истина // Мудрость вымысла / сост. С. В. Асенин. М.: Искусство, 1983. С. 7–30.

*Бородин 2022* — Бородин Г. Н. Государство и анимация, 1926–1962. М.: Союзмультфильм, 2022.

*Вдовина 2023* — Вдовина Е. А. Поэтика раннего отечественного радиоатеатра: автореф. дис. на соиск. уч. степ. кандидата искусствоведения / ФГБОУ ВО «Российский институт театрального искусства — ГИТИС». М., 2023.

*Виноградская 2019* — Виноградская Н. Л. Из истории театральных постановок «Носа» // Н. В. Гоголь: материалы и исследования. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 87–105.

*Волков 1995* — Волков А. Мультипликация // Кино: политика и люди (30-е годы) / сост. Л. Х. Маматова. М.: Материк, 1995. С. 110–122.

*Гордин 2001* — Гордин Р. Р. Дневник добитого таланта // Иоффе Р. В славе и в горестях: из дневников Розы Марковны Иоффе 1942–1966 годов / подготовка текста, вступит. статья и примеч. Р. Р. Гордин. Кишинев: Pontos, 2001. С. 9–22.

*Гращенкова 2014* — Гращенкова И. Н. Киноантропология XX/20. М.: Человек, 2014.

*Гуковский 1959* — Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.-Л.: Гослитиздат, 1959.

*Добренко 1997* — Добренко Е. А. Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предложения рецептов советской литературы. СПб.: Гуманитарное агентство «Акад. проект», 1997.

*Манн 1996* — Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996.

*Паротти 2023* — Паротти Э. Драматизация и театрализованная игра в детском самодеятельном театре 1920-х годов // Детские чтения. 2023. № 1 (23). С. 152–174. DOI: 10.31860/2304-5817-2023-1-23-152-174.

*Познер 2021* — Познер В. Дисней в стране советов, 1930-е гг. // Детские чтения. 2021. № 2 (16). С. 341–387. DOI: 10.31860/2304-5817-2019-2-16-341-387.

*Слонимский 1923* — Слонимский А. Л. Техника комического у Гоголя. Петроград: Academia, 1923. (Вопросы поэтики).

*Шерель 1985* — Шерель А. А. Рампа у микрофона: Театр и радио: Пути взаимного влияния. М.: Искусство, 1985.

*Шерель 2004* — Шерель А. А. Аудиокультура XX века: история, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: очерки. М.: Прогресс-Традиция, 2004.

*Эйхенбаум 1924a* — Эйхенбаум Б. М. Иллюзия сказа // Сквозь литературу / Б. М. Эйхенбаум. Вып. 4. Л.: Academia, 1924. С. 152–156. (Вопросы поэтики).

*Эйхенбаум 1924b* — Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Сквозь литературу / Б. М. Эйхенбаум. Вып. 4. Л.: Academia, 1924. С. 171–195. (Вопросы поэтики).

*Balakirsky Katz 2016* — Balakirsky Katz M. The Brumberg Sisters: The Fairy Grandmothers of Soviet Animation // Images: A Journal of Jewish Art and Visual Culture. 2016. Vol. 9, no. 1. Pp. 1–15. DOI: 10.1163/18718000-12340055.

*Beumers 2000* — Beumers B. Father Frost on 31 December: Christmas and New Year in Soviet and Russian Cinema // Christmas at the Movies: Images of Christmas in American, British and European Cinema / Ed. M. Connelly. London; New York: I. B. Tauris Publishers, 2000. Pp. 185–209.

*Herman 2009* — Herman D. Basic Elements of Narrative. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.

*Hutcheon 2013* — Hutcheon L. A Theory of Adaptation. 2<sup>nd</sup> ed. Abingdon, Oxon: Routledge, 2013.

*Leibov, Vdovin 2020* — Leibov R., Vdovin A. What and How Russian Students Read in School, 1840–1917 // Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia / Eds. D. Rebecchini, R. Vassena. 3 volls. Di/Segni. Milano: Ledizioni, 2020. Vol. 2. Pp. 259–316. DOI: 10.4000/books.ledizioni.13160.

*Lovell 2015* — Lovell S. Russia in the Microphone Age: A History of Soviet Radio, 1919–1970. Oxford: Oxford University press, 2015.

*Malinovskaya 2020* — Malinovskaya O. Reading Russian Classics in Soviet Schools under Stalin: Analyzing Normative Material, 1922–1941 // Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia / Eds. D. Rebecchini, R. Vassena. 3 volls. Di/Segni. Milano: Ledizioni, 2020. Vol. 3. Pp. 107–158. DOI: 10.4000/books.ledizioni.13144.

*Moeller-Sally 2002* — Moeller-Sally S. Gogol’s Afterlife: The Evolution of a Classic in Imperial and Soviet Russia. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2002.

*Pikkov 2016* — Pikkov Ü. On the Topics and Style of Soviet Animated Films // Baltic Screen Media Review. 2016. Vol. 4, no. 1. Pp. 16–37. DOI: 10.1515/bsmr-2017-0002.

*Rajewsky 2018* — Rajewsky I. Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate // textita-Between: Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità / Eds. F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani. 2018. Vol. VIII, no. 16. Pp. 1–30.

*Ryan 2013* — Ryan M.-L. Transmedial Storytelling and Transfictionality // Poetics Today. 2013. Vol. 34, no. 3. Pp. 361–388. DOI: 10.1215/03335372-2325250.

### References

*Asenin 1983* — Asenin, S. V. (1983). Fantaziya i istina [Fantasy and truth]. In S. V. Asenin (Ed.), *Mudrost’ vymysla* [The wisdom of fiction] (pp. 7–30). Moscow: Iskusstvo.

*Balakirsky Katz 2016* — Balakirsky Katz, M. (2016). The Brumberg Sisters: The Fairy Grandmothers of Soviet Animation. *Images: A Journal of Jewish Art and Visual Culture*, 1(9), 1–15. DOI: 10.1163/18718000-12340055.

*Beumers 2000* — Beumers, B. (2000). Father Frost on 31 December: Christmas and New Year in Soviet and Russian Cinema. In M. Connelly (Ed.), *Christmas at the Movies: Images of Christmas in American, British and European Cinema* (pp. 185–209). London; New York: I. B. Tauris Publishers.

*Borodin 2022* — Borodin, G. N. (2022). *Gosudarstvo i animatsiya* (1926–1962) [The State and Animation (1926–1962)]. Moscow: Sojuzmul’tfil’m.

*Dobrenko 1997* — Dobrenko, E. (1997). *Formovka sovetskogo chitatelya. Sotsial'nyye i esteticheskiye predlozheniya retseptov sovetskoy literatury* [Shaping the Soviet reader: Social and aesthetic prescriptions of Soviet literature]. Saint Petersburg: Gumanitarnoye agentstvo.

*Eikhenbaum 1924a* — Eikhenbaum, B. M. (1924a). *Illyuziya skaza* [The illusion of *skaz*]. In B. M. Eikhenbaum *Skvoz' literaturu* [Through literature] (Vol. 4, pp. 152–156). Leningrad: Academia.

*Eikhenbaum 1924b* — Eikhenbaum, B. M. (1924b). *Kak sdelana "Shinel"* Gogolya [How Gogol's 'The Overcoat' was made]. In B. M. Eikhenbaum *Skvoz' literaturu* [Through literature] (Vol. 4, pp. 171–195). Leningrad: Academia.

*Gordin 2001* — Gordin, R. (2001). *Dnevnik dobitogo talanta* [Diary of a beaten-down talent]. In R. M. Ioffe, V slave i v gorestyakh. *Iz dnevnikov — 1942–1966 gody* [In glory and sorrow: from the diaries of Rosa Markovna Ioffe, 1942–1966] (pp. 9–22). Kishineu: Pontos.

*Grashchenkova 2014* — Grashchenkova, I. N. (2014). *Kinoantropologiya XX/20* [Kinoanthropology XX/20]. Moscow: Chelovek.

*Gukovskiy 1959* — Gukovskii, G. A. (1959). *Realizm Gogolya* [The realism of Gogol]. Moscow — Leningrad: Goslitizdat.

*Herman 2009* — Herman, D. (2009). *Basic Elements of Narrative*. Chichester: Wiley-Blackwell. DOI: 10.1002/9781444305920.

*Hutcheon 2013* — Hutcheon, L. (2013). *A Theory of Adaptation* (2nd ed.). Abingdon, Oxon: Routledge. DOI: 10.4324/9780203095010.

*Leibov, Vdovin 2020* — Leibov, R., Vdovin, A. (2020). *What and How Russian Students Read in School, 1840–1917*. In D. Rebecchini, R. Vassena (Eds.), *Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia* (Vol. 2, pp. 259–316). Milano: Ledizioni. DOI: 10.4000/books.ledizioni.13160

*Lovell 2015* — Lovell, S. (2015). *Russia in the Microphone Age: A History of Soviet Radio, 1919–1970*. Oxford: Oxford University Press. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780198725268.001.0001

*Malinovskaya 2020* — Malinovskaya, O. (2020). *Reading Russian Classics in Soviet Schools under Stalin: Analyzing Normative Material, 1922–1941*. In D. Rebecchini, R. Vassena (Eds.), *Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia* (Vol. 3; pp. 107–158). Milano: Ledizioni. DOI: 10.4000/books.ledizioni.13144.

*Mann 1996* — Mann, Yu. (1996). *Poetika Gogolya. Variatsii k teme* [The poetics of Gogol: Variations on a theme]. Moscow: Coda.

*Moeller-Sally 2002* — Moeller-Sally, S. (2002). *Gogol's Afterlife: The Evolution of a Classic in Imperial and Soviet Russia*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

*Parotti 2023* — Parotti, E. (2023). Dramatizatsiya i teatralizovannaya igrav v detskom samodeyatel'nom teatre 1920-kh godov [Dramatization and theatricalized play in children's amateur theatre of the 1920s]. *Detskie chtenia*, 1(23), 152–174. DOI: 10.31860/2304-5817-2023-1-23-152-174

*Pikkov 2016* — Pikkov, Ü. (2016). On the Topics and Style of Soviet Animated Films. *Baltic Screen Media Review*, 4(1), 16–37.

*Pozner 2021* — Pozner, V. (2021). Disney v strane sovietov, 1930-e gg. [Disney in the Country of Soviets, the 1930s]. *Detskie chtenia*, 2(16), 341–387. DOI: 10.31860/2304-5817-2019-2-16-341-387.

*Rajewsky 2018* — Rajewsky, I. (2018). Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate [Transmedial pathways: Notes on the heuristic potential of transmediality for comparative literature]. In F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani (Eds.), *Between: Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità* [Screens: representations, images, transmediality] (Vol. VIII (16), pp. 1–30). DOI: 10.13125/2039-6597/3526.

*Ryan 2013* — Ryan, M.-L. (2013). Transmedial storytelling and Transfictionality. *Poetics Today*, 34(3), 361–388. DOI: 10.1215/03353572-2325250.

*Sherel' 1985* — Sherel', A. A. (1985). Rampa u mikrofona: Teatr i radio. Puti vzaimnogo vliyaniya [The footlights at the microphone: Theater and radio — paths of mutual influence]. Moscow: Iskusstvo.

*Sherel' 2004* — Sherel', A. A. (2004). Audiokul'tura XX veka. Istorya, esteticheskiye zakonomernosti, osobennosti vliyaniya na auditoriyu: ocherki [The audio culture of the 20th century: History, aesthetic patterns, and features of its influence on audiences: Essays]. Moscow: Progress-Traditsiya.

*Slonimskiy 1923* — Slonimskiy, A. L. (1923). Tekhnika komicheskogo u Gogolya [The technique of the comic in Gogol]. Petrograd, Academia.

*Vdovina 2023* — Vdovina, E. A. (2023). Poetika rannego otechestvennogo radioteatra [The poetics of the early Russian (Soviet) radio theater] (author's abstract of candidate dissertation). Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow.

*Vinogradskaya 2019* — Vinogradskaya, N. L. (2019). Iz istorii teatral'nykh postanovok "Nosa" [From the history of stage productions of "The Nose"]. In N. V. Gogol'. Materialy i issledovaniya [N. V. Gogol': materials and research] (Vol. 4, pp. 87–105). Moscow: IMLI RAN.

*Volkov 1995* — Volkov, A. (1995). Multiplikatsiya. In L. Kh. Mamatova (Ed.), *Kino: politika i lyudi (30-e gody)* [Cinema: Politics and people (1930s)] (pp. 110–122). Moscow: Materik.

*Vadim Anzante*

Independent researcher; ORCID: 0000-0003-4849-337X

*Raffaella Vassena*

Università degli studi di Milano; ORCID: 0000-0003-4849-337X

#### THE WORKS OF NIKOLAI GOGOL IN THE SOVIET MEDIA SPACE: RADIO PRODUCTIONS AND ANIMATED FILM ADAPTATIONS

The article examines four intermedial adaptations of works by Nikolai Gogol released between 1945 and 1951: two radio plays directed by Roza Ioffe — *May Night, or the Drowned Maiden* (1946) and *The Nose* (1951) — and two animated films created by sisters Valentina and Zinaida Brumberg — *The Lost Letter* (1945) and *The Night Before Christmas* (1951). Drawing on contemporary research in adaptations studies and transmedial narratology, the authors analyze how distinctive features of Gogol's prose (the construction of the narrator's image, comic *skaz*, the poetic of "ambiguous carnivalization" and "veiled fantasy") are transferred into new media formats. Special attention is given to the ways in which educational goals, ideological imperatives of the postwar era, and the characteristics of each medium shaped the relationship between the literary text and its adaptations. The analysis reveals, on the one hand, the revitalization of certain Gogolian narrative techniques, and on the other, an increasing emphasis on the didactic value of his work, which culminated in the centennial celebrations of 1952. Overall, radio and film adaptations of Gogol's works are shown to reflect the key ideological and artistic debates that defined Soviet society in the early postwar years.

*Keywords:* Nikolai Gogol, Roza Ioffe, Valentina and Zinaida Brumberg, intermediality, adaptation of Russian classics, Soviet radio drama, Soviet animation, Soyuzmultfilm, Walt Disney