



Научная статья

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-10-310-330>

УДК 821.111 (73)-2

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Юлия КЛЕЙМАН

ПИНОККИО «КРАСНОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ» НА СЦЕНЕ И НА ЭКРАНЕ

Аннотация: В 1940 г. студия Уолта Диснея создала вторую полнометражную картину, ею стал «Пиноккио». Сюжет и трактовка персонажей в анимационном фильме значительно отличались от повести Карло Коллоди. Изучение постановки, которую Дисней видел в Лос-Анджелесе, позволяет пролить свет на источник многих решений. Архив сохранил восторженное письмо Уолта Диснея Яше Франку — драматургу и режиссеру, который в 1937 г. превратил сказку о Пиноккио в театральную феерию. «Пиноккио» стал самым знаменитым спектаклем Детского отделения Федерального театрального проекта: визуально выразительным, изобретательным и обладающим актуальной социальной повесткой. История о сложности появления нового человека казалась особенно знаменательной в контексте идей пересмотра устройства общества. Главным пороком в эпоху Великой депрессии считалась жадность, поэтому в спектакле бессловесный Пиноккио проходил три испытания на бескорыстие, и только выдержав последнее (не без помощи зрительного зала), получал право стать настоящим мальчиком. Также есть все основания увидеть в сценарии «Пиноккио» попытку циркизации, столь существенную для советского театра 1910–1920-х гг. Сюжет распадался на номера, исполнявшиеся профессиональными эстрадными и цирковыми артистами, и собирался снова: номера были органичной частью этого нового сюжета. Однако, возможно, и Франк не избежал влияния мультипликации. Отталкиваясь от режиссерского сценария постановки, фотографий и рецензий, статья исследует цирковые и кинематографические приемы, использовавшиеся для спектакля «Пиноккио» Яши Франка, а также его влияние на знаменитый анимационный фильм студии Уолта Диснея.

Ключевые слова: культура и литература США, Пиноккио, цирковые приемы, Яша Франк, Уолт Дисней, Федеральный театральный проект, Великая депрессия.

Информация об авторе: Юлия Анатольевна Клейман, кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, 191028 г. Санкт-Петербург, Россия; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Старая Басманная, д. 21/1, 105066 г. Москва, Россия. ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-9425-0013>. Researcher ID: G-5447-2017. E-mail: spbgati@mail.ru.

Для цитирования: Клейман Ю.А. Пиноккио «красного десятилетия» на сцене и на экране // Литература двух Америк. 2021. № 10. С. 310–330. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-10-310-330>.



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-10-310-330>

UDC 821.111(73)-2

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Yulia KLEIMAN

PINOCCHIO OF THE RED DECADE: ON STAGE AND ON SCREEN

Abstract: Walt Disney's studio created second full-length film *Pinocchio* in 1940. Its plot and interpretation of the characters were significantly different from the Carlo Collodi's novel. Disney wrote enthusiastic letter to playwright and director Yasha Frank, who staged *Pinocchio* as theatre extravaganza in 1937. This production has become a landmark of the Children's Theatre Project in the framework of Federal Theatre Project, being visually picturesque, inventive and up-to-date according to its social message. It was a story about the complexity of the emergence of a new human, which was especially significant in the context of the ideas of revising the structure of society. There is a reason to see in the *Pinocchio* script an attempt to substitute theatre dramaturgy by circus language, so essential for the Soviet theater of 1910–20s. The plot was split into numbers performed by professional variety and circus performers, and was reassembled: gags were an organic part of this new plot. However, Frank may not have escaped the influence of animation as well. The article is based on Yasha Frank's working script, photos and reviews. It examines circus and cinema elements that were used for the theatre's *Pinocchio* by Yasha Frank, and its influence to famous Walt Disney's studio cartoon.

Keywords: American culture and literature, Pinocchio, circus elements, Yasha Frank, Walt Disney, Federal Theatre Project, Great Depression.

Information about the author: Yulia A. Kleiman, PhD in Arts, Associate Professor, Russian State Institute of Performing Arts, Mokhovaya, 34, 191028 Saint Petersburg, Russia; National Research University Higher School of Economics, Staraya Basmannaya 21/4, 105066 Moscow, Russia. ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-9425-0013>. Researcher ID: G-5447-2017. E-mail: spbgati@mail.ru.

For citation: Kleiman, Yulia. "Pinocchio of the Red Decade: On Stage and on Screen." *Literature of the Americas*, no. 10 (2021): 310–330. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-10-310-330>.

В 1940 г. студия Уолта Диснея создала вторую после «Белоснежки и семи гномов» полнометражную картину — ею стал «Пиноккио». Сюжет и трактовка персонажей в анимационном фильме значительно отличались от повести Карло Коллоди. Изучение постановки, которую Дисней видел в Лос-Анджелесе двумя годами раньше, позволяет пролить свет на источник многих решений. Архив сохранил восторженное письмо Уолта Диснея Яше Франку — драматургу и режиссеру, который несколькими годами раньше превратил историю о Пиноккио в театральную феерию. Согласно выработанной Федеральным театральным проектом стратегии децентрализации, спектакль был воссоздан сразу в восьми городах по одному и тому же сценарию (с небольшими вариациями, о которых речь ниже) и под руководством все того же Яши Франка. Первая версия была создана в Лос-Анджелесе (премьера прошла 3 июня 1937 г. в Hollywood Playhouse), последняя — в Нью-Йорке (премьера — 23 декабря 1938 г. в здании Ritz Theater). Между ними — спектакли в Бостоне, Пасадене и других городах. При этом актеры набирались отдельно в каждом городе (ведь одной из задач Федерального театрального проекта было обеспечить работой как можно большее количество людей) и варьировались комбинации в тандеме сценограф — художник по костюмам. Но основа замысла оставалась неизменной. Лос-анджелесский показ важен для исследования источника влияния на студию Уолта Диснея, а нью-йоркский — и как обладающий наибольшим количеством доступных материалов, и как итоговый, а значит, наиболее полно воплотивший режиссерский замысел.

В 1930-е гг. история о деревянном мальчике, и без того популярная в США, переживала пик читательского успеха: каждый год выходило двенадцать новых изданий. Издатели соревновались в качестве иллюстраций, появлялись новые переводы, книги-продолжения, книги-пазлы и книги-игрушки — и это в то время, когда индустрия детских товаров только зарождалась. В 1930-е было создано семь пьес о Пиноккио для драматического театра (три из них были опубликованы), двенадцать — для кукольного и две оперетты [Wunderlich, Morrissey 2008: 79–83]. Грандиозная постановка Яши Франка стала вполне символическим событием. Во-первых, она была ответом на любовь американцев к книге Коллоди, а бесплатный доступ к спектаклю благодаря государственному финансированию получили тысячи детей. Во-вторых, это была история о появлении нового человека, что было особенно знаменательно в контексте идей пересмотра устрой-

ства общества. В-третьих, спектакль продемонстрировал целый каскад возможностей, которыми к этому моменту располагало Детское отделение Федерального театрального проекта. «Пиноккио» стал самым известным его проектом.

Идейная вдохновительница и директор ФТП Холли Фланаган была всерьез увлечена идеями Мейерхольда и формами советского театра (в том числе пролетарского), которые она успела увидеть во время своих путешествий в Москву в 1926 и 1931 гг. А еще Фланаган любила цирк и восхищалась отточенностью техники цирковых артистов: «В как будто бы естественной грации воздушных гимнастов я видела подтверждение того, что каждое выступление требует виртуозности» [Flanagan 1985: 79]. Артисты водевильно-циркового отделения ФТП нередко были задействованы и в детских спектаклях, а в «Пиноккио» их и вовсе было большинство: даже главную роль исполнил профессиональный акробат.

Исследователи изданий «Пиноккио» Карло Коллоди в США Ричард Вундерлих и Томас Моррисси справедливо указывают на то, что Яша Франк коренным образом изменил характер главного героя по сравнению с первоисточником. В сценарии педалируется мотив обретения старым мастером любящего сына в лице Пиноккио — невинного, послушного, безобидного (у Коллоди он, как известно, опасный и временами жестокий озорник и лгун). Базируясь на тексте сценария, исследователи замечают, что в финале «он не становится юным взрослым: он все еще ребенок, хотя и хороший» [Wunderlich, Morrissey 2008: 90]. Изучение фотографий и режиссерского экземпляра нью-йоркского спектакля 1938 г. не позволяет с этим согласиться. Пиноккио здесь действительно не превращался во взрослого (как позднее и в мультипликационном фильме Диснея), но 29-летний акробат Эдвин Майклс отнюдь не играл ребенка, и украшенный огромными красными пуговицами зеленый костюмчик с колпачком и короткими шортиками едва ли мог кого-то обмануть. Высокий рост Пиноккио как будто специально подчеркивался в ряде сцен с участием маленьких людей, он нежно танцевал с куклой-марионеткой и с чувственным удивлением разглядывал полуобнаженную роостру. Персонажем Майклса было почти бессловесное нескладное существо с гротескно преувеличенной мимикой, но способное на всевозможные кульбиты. Подобно Арлекину в *commedia dell'arte*, этот Пиноккио проявлял чувства всем телом. Он подавался вперед, пытаясь понять, о чем говорят на площади, удивленно разевал рот и закатывал глаза,

глядя на жонглера; поднимал голову и вытягивал губы буквой «о» в танце с куклой-балериной, изображая восторг; чуть разворачивал корпус и поворачивал голову в зрительный зал, изображая недоумение при появлении нищенок. Уже первый выход Пиноккио за пределы домика Джепетто превращался в каскад трюков — он делал колесо на трех, двух, одном пальце на глазах удивленных горожан. В то же время, согласно сценарию, на протяжении всего действия Пиноккио обладал «жесткими отрывистыми механическими движениями деревянной куклы»¹. После того как Пиноккио появлялся в камерке Джепетто, разыгрывалась пантомима падений и самопроизвольного движения рук и ног деревянного человека (называть его «человечком» и «мальчиком» не приходится). Далее следовал еще ряд обусловленных сюжетом гэгов: Джепетто ударом молотка приводил в порядок челюсть Пиноккио, а потом получал молотком по голове от своего новоявленного сына и падал. Чтобы почистить сыну ухо, Джепетто сверлил в нем дырку и лил в нее воду — по законам клоунады вода выливалась из другого уха. Во время этих сцен слов произносилось очень мало, а если они и возникали, то в качестве исполняемых под музыку речитативов Джепетто (большая часть пьесы написана в стихах). Пиноккио же на протяжении всего спектакля заговаривал лишь тогда, когда не говорить было невозможно — предлагая Джепетто убежать из чрева кита и спрашивая у зрительного зала, нужно ли отдать нищенкам полученные у отца монеты. Все остальное время его существование строилось средствами пантомимы и акробатики.

Был ли исполнитель роли Пиноккио «шутком-дураком-эксцентриком» в мейерхольдовском смысле? Поставленным на пьедестал футуристами хозяином революционных утопий авангарда? А если был, то удалось ли ему, прирожденному гимнасту, не впасть в «беспредметный цирковой акробатизм» [Мейерхольд 1998: 47], от которого предостерегал актеров Всеволод Мейерхольд? Пиноккио в спектакле Яши Франка не был классическим клоуном, но в его роли было много от клоунады, и именно это решение образа главного героя создавало стилистическое единство спектакля.

Есть все основания увидеть в сценарии «Пиноккио» попытку циркизации, столь существенную для советского театра 1910–1920-х гг.

¹ *Complete working script of "Pinocchio;" an extravaganza with music from the Italian classic by C. Collodi. Adapted for the stage by Yasha Frank. [New York, 1939]. New York Public Library. (Перевод с англ. здесь и далее наш. — Ю. К.)*



Нью-Йоркский показ «Пиноккио». Пиноккио и Джепетто.

Источник: Performing Arts Research Collection. New York Public Library.

Нарратив хорошо известной детской книжки преодолевался в спектакле Франка эксцентрическими, цирковыми приемами. Сюжет распадался на номера, исполнявшиеся профессиональными эстрадными и цирковыми артистами, и собирался снова: номера были органичной частью этого нового сюжета. Американский театр 1930-х (и в особенности театр для детей) многим обязан театру советскому, однако Григорий Козинцев и в статьях 1920-х гг.: «А.Б! Парад эксцентрика» («Темп сегодня: ритм машины, сконцентрирован Америкой, введен в жизнь бульваром» [Козинцев 1983: 73]); «Приемы

комического фильма» («Американцы поняли, что вызвать смех можно не смешным действием, а смешным сочетанием самых простых действий» [Козинцев 1983: 83]) — и позднее, в статьях 1940-х и 1950-х гг. о Чарли Чаплине: «Подготовительные материалы к новой работе о Чарли Чаплине» («Одинокий человек среди мира, где ему все неудобно и враждебно. Все против него. Любая вещь бьет его, лупит, убегает от него. Он в мире враждебных вещей» [Козинцев 1983: 127]) — прямо указывал на американский кинематограф как на источник вдохновения для нового типа комедийности. Так что «Пиноккио» появился на перекрестке взаимовлияний американского и советского театра, кино и цирка.

Построенный на монтаже аттракционов спектакль Франка отвечал критерию, выдвинутому Сергеем Эйзенштейном (его фильмы и теоретические работы были в США широко известны): «Сделать хороший (с формальной точки зрения) спектакль — это построить крепкую мюзик-холльную — цирковую программу, исходя от положений взятой в основу пьесы» [Эйзенштейн 1964: 272]. На афише показа «Пиноккио» в Бостоне значилось, что спектакль Яши Франка — «комбинация из лучшего в водевиле, пантомиме и цирке».

Неясно, как именно выглядел спектакль Франка в Бостоне, но в нью-йоркских спектаклях участвовали и еще и куклы: на ярмарке Пиноккио засматривался на Панча и Джуди и двух марионеток. Потом марионетка превращалась в живую грациозную танцовщицу, в нитках которой он запутывался. В той же сцене Пиноккио отрывал руку тряпичной кукле (ее существование было решено в живом плане), но оторванная и брошенная на сцену рука продолжала ему махать. Критик Артур Поллок восторженно заявлял, что волшебная сказка, цирк и кукольный театр соединились в этом спектакле «весело, энергично и бодро. Нью-Йорк, вполне вероятно, никогда не видел столь искусно разработанного развлечения для детей. И они его обожают: сидят с открытыми ртами, широко распахнутыми глазами и выкрикивают указания персонажам»².

Декорации Перри Уоткинса (он был сценографом по крайней мере двух постановок «Пиноккио» — в Лос-Анджелесе и в Нью-Йорке) — плоскостные стилизованные обозначения мест действия — были скорее иллюстративными, чем изобретательными, однако еще одним, на этот раз инженерным, аттракционом спектакля стал кит,

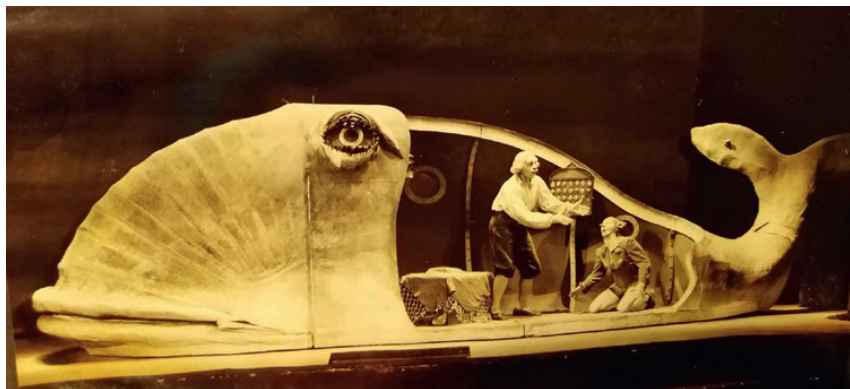
² Arthur Pollock, "Pinocchio," *The Brooklyn Daily Eagle*, January 3, 1939, 9.



Нью-Йоркский показ «Пиноккио». Пиноккио и танцовщица.
Источник: Performing Arts Research Collection. New York Public Library.

в чреве которого воссоединялись Джепетто и Пиноккио. Кит — вид в профиль — представлял собой плоскую конструкцию, занимавшую планшет сцены почти целиком. Его туловище было дано в разрезе — там обустроился Джепетто. Глаз морского чудовища открывался и закрывался, как и его рот, представлявший огромную гармошку.

Открытый рот загорался красным, а на хвосте зажигались красная и зеленая лампочки³.



Нью-йоркский показ «Пиноккио». Кит.

Источник: Performing Arts Research Collection. New York Public Library.

Будучи дипломированным психологом, Франк работал в постановочной части здания Roxu Theatre в Нью-Йорке, после чего уехал в Калифорнию, чтобы стать ассистентом Кинга Видора, Эрика фон Штрогейма и Джозефа фон Штернберга. Вероятно, именно опыт работы в киноиндустрии позволил Франку дать себе абсолютную свободу при создании инсценировки: его «Пиноккио» был фантазией по мотивам, причем даже поворотные сюжетные коллизии повести Карло Коллоди были изменены. «Пиноккио» Франка был близок оригиналу примерно в той же степени, что и сказка Алексея Толстого. В американском сценарии — а по соотношению номеров и драматического действия текст можно считать сценарием — нет лживости Пиноккио и, соответственно, растущего носа; нет сверчка, Манджафоко и школьных друзей Пиноккио, а кот и лис (не лиса!) оказываются посланниками Феи с Голубыми волосами.

Проблематика «Пиноккио» — в возможности преодоления жадности. Фея прямо заявляла деревянному человеку, что его ждут три испытания на бескорыстие. Два из них Пиноккио проваливал: он не давал монеток нищенкам, которые в ответ на это оборачивались злодеями и пытались из него монеты буквально вытрясти, а потом поддавался на уговоры кота и лиса зарыть деньги в волшебную землю. И нищенки-оборотни, и кот с лисом были подсланы Феей для про-

³ Complete working script of "Pinocchio."

верки. К счастью для Пиноккио, третью проверку — не без помощи зрительного зала — он успешно проходил, отдавая вновь появлявшимся нищенкам все монеты. Критик Брукс Аткинсон утверждал, что «Пиноккио» отвечал на важный социальный запрос, потому что на показе, где он присутствовал, часть маленьких зрителей оказались на стороне алчности⁴. В качестве награды Пиноккио — аккурат в свой день рождения — превращался в человека: на сцене по этому поводу по цирковой традиции собирались почти все персонажи. Вундерлих и Моррисси тонко замечают, что все персонажи, включая отрицательных, участвовали в избавлении Пиноккио от жадности, а потому они все собирались на праздник: «Идея Франка отвечает эпохе Великой депрессии: он выступает против индивидуальной жадности (в которой многие видели причины катастрофы) и призывает сообщества объединиться для взаимопомощи» [Wunderlich, Morrissey 2008: 90]. И, конечно, в первую очередь это означало заботу о детях. Сообщество должно было стать семьей, и вовлечение зрителей только подчеркивало идею всеобъемлющей взаимосвязи. Исследователь Л. Фрост указывает на то, что в 1930-е гг. американские психотерапевты начали использовать куклу в практиках «психического переноса» для получения доступа к импульсам бессознательного. С другой стороны, кукольный театр 1930-х адресовал представления почти исключительно детям: «Таким образом фигура куклы становилась репрезентацией и тела ребенка, и его бессознательного» [Frost 2013: 136]. Рассматривая «Пиноккио» Франка в контексте социального запроса и развития психологии, Фрост видит в его инсценировке прежде всего «нарратив об искупительной силе отношений детей и родителей» [Frost 2013: 136].

С одной стороны, на уровне проблематики ключевой становилась сцена зрительского соучастия, с другой, — спектакль обладал коллажной структурой, он был построен на фантасмагорических образах, соединявших театр и цирк. Театральная условность с ее возможностью создавать цельный художественный образ прорастала сквозь аттракционы, на разных уровнях демонстрировавшие независимость от физических законов. Подобное соединение нередко определяло принципы циркизации и советского театрального искусства: «Можно сказать, что введение в спектакль цирковых элементов и стремление к сближению сцены и зала — тенденции, противоположно направленные, нередко

⁴ Brooks Atkinson, “Uncle Sam Produces ‘Pinocchio’ Primarily for the Citizens of Future Generations,” *New York Times*, January 3, 1939, 19.

все же встречавшиеся в различных спектаклях периода Театрального октября» [Сергеев 2008: 37]. Вполне в эйзенштейновском смысле система аттракционов в «Пиноккио» становилась основой действенности спектакля.

Нью-йоркский режиссерский экземпляр — итог исканий Франка на тему «Пиноккио» в рамках ФТП, очевидно, их кульминация — аккуратно напечатан на машинке красными и черными чернилами. Черными — реплики, красными — ремарки, и страницы преимущественно заполнены красным цветом. На титульной странице жанр значится как «экстраваганца с музыкой»⁵. Экстравагантного было действительно много, музыки — тоже. Появление каждого персонажа, каждый действенный поворот сопровождался в симфоническом оркестре новой темой. Во втором акте, в сцене цирка, еще один оркестр появ-



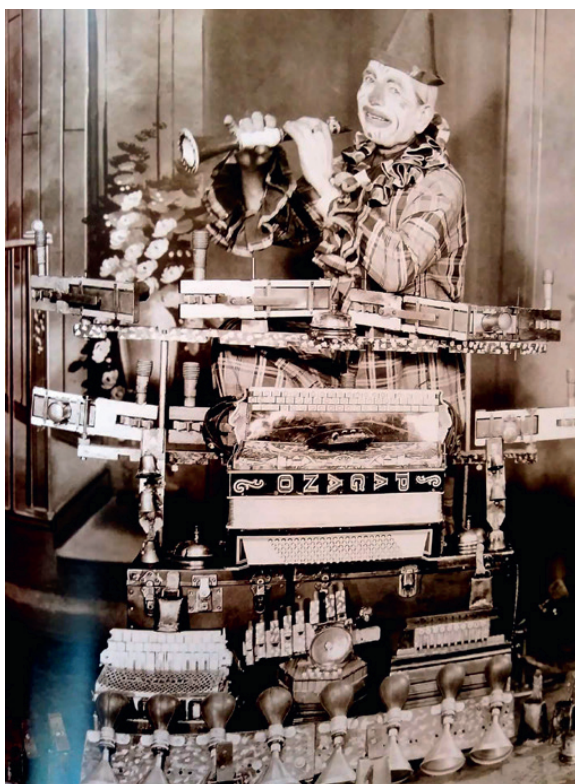
Нью-Йоркский показ «Пиноккио». «Фулармонический оркестр».

Источник: Performing Arts Research Collection. New York Public Library.

лялся прямо на сценическом планшете. Он значился как Phoolarmonic orchestra (очевидная игра двух слов: «дурак» — fool — и «филармонический» — philharmonic), и состоял из двадцати одного инструмента — от аккордеона и саксофона до деревянных ложек и тамтама. Но вот беда: восемь оркестрантов не могли договориться, кому играть

⁵ Complete working script of "Pinocchio."

первому, а дирижер и вовсе отдавал предпочтение каллиопе — паровому органу, к которому было приставлен отдельный квартет музыкантов. Именно с этим архаичным инструментом была связана целая сцена, в которой оркестранты смешно подпевали «буп-буп» (звучание каллиопы напоминает локомотивные гудки). Критик еще указывал на «поразительного виртуоза, который играл на всем — от велосипедного насоса до воздушного шара»⁶. Это замечание позволяет соотнести сцену из «Пиноккио» с номерами известного клоуна Пагано, в 1920-е (а возможно, и позднее) единолично управлявшего массивной раскладной конструкцией с клаксонами и клавишами (см.: [Steele 2004: 87]).



Клоун Пагано.
Источник:
[Steele 2004: 87].

Напомню, спектакль очень понравился Уолту Диснею и его команде (и это при том, что план снять «Пиноккио» появился у студии за несколько лет до спектакля Яши Франка). Как и у Франка, Пиноккио

⁶ Atkinson, “Uncle Sam Produces ‘Pinocchio,’” 19.

в мультфильме далек от проказливого и нередко жестокого героя Коллоди, Джепетто — полон отцовской любви, и проглатывает их обоих кит, а не акула. У Диснея, как и у Франка, с деревянной куклой за любовь Джепетто конкурирует его домашний кот. Так же, как в спектакле, Пиноккио в мультфильме увлекается марионеткой, а потом запутывается в нитях. У Диснея в мультфильме среди кукол, выступающих на ярмарке, есть танцующие казаки и русская кукла, которой Пиноккио увлекается. В лос-анджелесской версии спектакля тоже были русские куклы (хотя выглядели они, судя по эскизам художника по костюмам Фредерика Уилкинсона, совсем иначе, чем потом у Диснея), затем Франк от них отказался. У Диснея Лис и Кот — тоже пара джентльменов. Возможно, превращение лисы в лиса на американской почве произошло благодаря знаменитой книге Джоэля Харриса — тоже, кстати, инсценированной в рамках Федерального театрального проекта.

Однако возможно, и Франк не избежал влияния мультипликации. Дисней полагал, что каждый квадратный сантиметр фильма должен быть наполнен игрой, и фильмы его студии состояли (и состоят) из немалого количества трюков: в каждом эпизоде есть разработанные микроэпизоды. Стоит пристальней взглянуть в снятый в 1935 г. короткометражный «Концерт оркестра» («Микки-дирижер») Уилфреда Джексона, где исполнение музыки становится сюжетной рамкой для гэгов. Микки Маус не может управиться со слишком длинными рукавами своего мундира, полет пчелы влияет на взмахи дирижерской палочки и диктует мелодию, Дональд Дак достает из-за пазухи новые и новые флейты и играет на них свою мелодию, голова Плуто проваливается в туловище вместе с кларнетом под ударом молотка (хотели убить пчелу), а в финале смерч уносит оркестр, и насмешливый утенок победоносно музицирует соло. Судя по всему, у Phoolarmonic orchestra Яши Франка был предшественник. С другой стороны, в диснеевском «Пиноккио» Джепетто — это мастер механических игрушек, и одна из них — как раз маленький оркестр.

Чего только не было во втором акте «Пиноккио»! Здесь были трюки цирковые и трюки театральные — так, над головой зрителей пролетала кукла-дублер Мадемуазель Фифи, в то время как настоящая Фифи оставалась за сценой — но особое место занимали гэги, которые, несомненно, были «эксцентрической отмычкой, открывающей дверь в мир, где упразднена логика» [Козинцев 1983: 103]. Сценарий Франка изобиловал гэгами, а список реквизита — приспособлениями для них. В системе спектакля Яши Франка вещи приобретали особое значение,

не подчиняясь персонажам, действуя вопреки им, меняя местами причину и следствие. Это и большие плоскогубцы, и огромный зуб, и убегающее молоко, и мешок с водой, и длинная рубашка. Впрочем, были и пантомимические номера — «пощечина и падение», «плавание», «прыжок и кувырок». Содержание гэгов сценарий Яши Франка не раскрывает: очевидно, потому, что это были номера из классического клоунского репертуара. Например, «гэг с выростанием волос», который соединял сцену с цирковыми зверями и появление Пиноккио с головой осла, очевидно, выглядел так: на голову клоуну надевали коробку, а когда ее снимали, на голове колосилась огромная копна волос. В списке реквизита напротив этого гэга как раз значатся коробка и парик Харпо Маркса — актера из знаменитого комического трио, неизменно появлявшегося на экране в белом кудрявом парике. В стране Болвани (Boobyland) гэги исполняли болваны, а в цирке, где под видом мула оказывался незадачливый Пиноккио, — клоуны. В Нью-Йорке клоунами были два человека крошечного роста — один в желтом, другой — в красном мешковатом одеянии, в белом гриме и белых колпачках, в точном соответствии с американской клоунской традицией 1930-х. В финале второго действия клоун исполнял гэг с длинной рубашкой. Этот номер был коронным у знаменитого клоуна Бобби Кэя: у Кэя он заканчивался тем, что сверток ткани разворачивался в американский флаг, который покрывал собой всю цирковую арену.



Харпо Маркс.

Нельзя не заметить, что эпоха Великой депрессии вообще сохранила целый ряд имен клоунов, ранее чаще всего остававшихся анонимными служителями манежа. По-настоящему знаменитым стал Эммет Келли — создатель образа меланхоличного бродяги «усталого Вилли». «Королем клоунов» и «клоуном Белого дома» (в разное время он высту-

пал перед тремя американскими президентами, включая Ф.Д. Рузвельта) называли впоследствии Феликса Адлера. Он стал популяризатором на американской почве образа клоуна-толстяка с красным носом, пучками рыжих волос, белым лицом и большой нарисованной улыбкой с двумя зубами; чуть позднее очень похожую клоунскую маску использовал и Бобби Кэй. У Стивена Кинга читаем: «Лицо клоуна в канаве было белым, с обеих сторон его плешивой головы торчали смешные ключья рыжих волос, а к губам налипла клоунская гримаса»⁷. Известно, что Кинг создавал визуальный образ маньяка Пеннивайза, отталкиваясь от телевизионного клоуна Бозо, но образ Феликса Адлера старше Бозо по крайней мере на 25 лет. (Между прочим, обложка журнала *Country Gentleman* за май 1931 г. изображает белолицего клоуна с алым ртом и рыжими пучками волос, который, зловеще хохоча, замахивается огромной палкой на мальчика: тот пытается уползти в цирковой шатер [Steele 2004: 209].) Также прославились Пауль Юнг (персонаж — лысый вертлявый клоун-акробат), Луи Жакобс (персонаж — клоун с комически высоким лбом), Отто Гриблинг (персонаж — потрепанный жизнью клоун-бродяга в шляпе и с белым гримом только вокруг рта). В 1930-е клоуны то и дело появлялись на обложках журналов, потом их образы начали использоваться в рекламе. Сцены с клоунами и болванами — Phoolarmonic orchestra и сцена в цирке — ровно в середине спектакля для сценического сюжета Яши Франка, несомненно, были ключевыми, недаром второе действие длилось целый час (первое было короче в два, а третье — в четыре раза).

К воротам Болвании Пиноккио попадал, танцуя: он исполнял какую-то головокружительную комбинацию из «колеса», антре «бабочка», разной сложности кувырков и шпагата. Потом Пиноккио как будто передавал ритм одетым в военную форму танцорам и отстукивал вместе с ними степ, с которым на киноэкранах 1930-х блистали Фред Астер и Джинджер Роджерс. Веселый кучер (так этот зловещий торговец детьми значился в сценарии) толкал Пиноккио в ворота, а оттуда тот выходил с ослиной головой. Так осуществлялся переход к цирковой сцене: Пиноккио, как и все сценическое пространство, оказывался в распоряжении Инспектора манежа — воинственного усатого маленького человека⁸.

⁷ Кинг С. Оно. Жуковский: КЭДМЭН, 1993. Кн. 1. С. 16.

⁸ Журнал *Life* посвятил «Пиноккио» разворот с цветными фотографиями, позволяющий уточнить облик персонажей: “*Pinocchio*. WPA Stages a Children’s Classic,” *Life*, March 27, 1939, 32–33.

Нью-йоркский спектакль демонстрировал поразительную, едва ли возможную без государственной субсидии, роскошь по части человеческих ресурсов: почти за каждым персонажем, включая бессловесных крестьян, зверей в цирке и русалок, был закреплен отдельный исполнитель — даже там, где переодевание было бы совершенно естественным. Спектакль насчитывал не менее 60 участников — такой многонаселенностью могли похвастаться разве что знаменитые «Безумства Зигфилда» и «Скандалы» Джорджа Уайта.

Представляется справедливой мысль Гилберта Селдеса о том, что многолетний успех ревью Зигфилда базировался на удовлетворении запроса в точности, в гарантии совершенства. Критик полагал, что, кроме архитектуры, из всех искусств только ревью воплощало исконно американскую нелюбовь к полумерам, к неумелому и приблизительному и, напротив, восхищение тем, что работает, как часовой механизм. Селдес трактовал ревью как идеальное воплощение индустриальной цивилизации, уподобляя его «равномерному, неуязвимому рокоту динамо-машины» [Seldes 1934: 242]. Перфекционизм ревью подчинял аудиторию, заставляя ее возвращаться снова и снова. Выдвинутая Селдесом гипотеза применима к бродвейским мюзиклам и сегодня: зрители возвращаются снова и снова, зная, что увидят совершенный механизм в действии, — зрелище, каждая деталь которого отвечает принципам качества.

Судя по всему, сцена «на дне морском» (первая сцена третьего действия) в спектакле Яши Франка была сделана в эстетике легендарных шоу-ревью. На нью-йоркском показе она особенно восхитила критика Поллока: «Нет ничего более живописного, чем прекрасно продуманная подводная сцена. Она великолепна, причудлива, красочна»⁹. Здесь *gals*, как в просторечье именовали миманс в то время — это восемь танцующих русалок, скульптура на носу корабля и пара золотых рыбок с «романтичным танцем преследования»¹⁰ (танцовщицы исполняли и мужскую, и женскую партии). На груди ростры красовался массивный металлический лиф с подвесками, впрочем, двигаться ей было почти не нужно: ремарка предписывала танец руками в окружении русалок. В костюмах русалок (изумрудные декольтированные облегающие брючные костюмы с бахромой — «жабрами» на ногах), дамы-золотой рыбки (купальник с короткой юбкой и «жабрами» на ру-

⁹ Pollock, “Pinocchio,” 9.

¹⁰ *Complete working script of “Pinocchio.”*



Нью-йоркский показ «Пиноккио».
Сцена на дне морском. 3 акт. Скульптура на носу корабля.
Источник: Performing Arts Research Collection.
New York Public Library.

ках), Феи с Голубыми волосами (платье в пол с рукавами «летучая мышь»)¹¹ проглядывают узнаваемые черты стиля ар-деко: прямой покрой, четкие линии, отсутствие ярко выраженной талии, ощущение «стекающего» силуэта. Если мысленно дополнить их драпировками и стразами, то получатся пленительные создания Эрте для *Harper's Bazaar* и «Скандалов» Уайта, а если перьями, то ослепительно-роскошные костюмы Эдриана Гринбурга для кинокартины 1937 г. «Великий Зигфилд». Любопытно, что эти силуэты появились

именно к нью-йоркскому показу — костюмы в Лос-Анджелесе были ближе не к пряному эротизму ревю, а к наивной (и невинной) иллюстративности. Так, золотым рыбкам полагались идентичные костюмы, почти полностью закрывавшие тело и имитировавшие чешую¹². Между прочим, в анимационном фильме «Пиноккио» на ярмарке пляшут марионетки в весьма откровенных, свойственных ревю нарядах, а у Джепетто дома, наряду с котом Фигаро, живет очень женственная золотая рыбка Клео.

Не может быть сомнения в том, что спектакль очень нравился не только Диснею и команде, но и лос-анджелесской публике: он был сыгран 173 раза. И тем не менее к нью-йоркскому показу Франк ре-

¹¹ Drawing of Pinocchio Costume, Sketches of Costumes for a Production of "Pinocchio," 1939, Technical Department of the Works Progress Administration's National Service Bureau, National Archives, <https://catalog.archives.gov/id/26138912>.

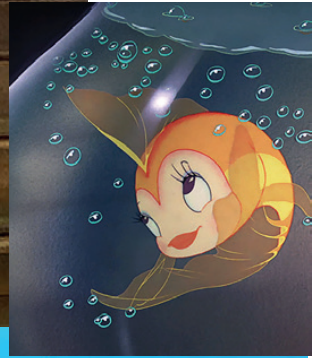
¹² Federal Theatre Project designs, 1935–1939. Performing Arts Research Collection. New York Public Library.



Эскизы
к лос-анджелесской
постановке
«Пиночкио».
Источник: National
Archives Catalogue
(<https://catalog.archives.gov>)



Анимационный фильм
«Пиноккио» У. Диснея (1940):
кот Фигаро, Джепетто и
Пиноккио, золотая рыбка, кит.



шился на значительные изменения: ввел новых персонажей, поменял костюмы: художнику нью-йоркского спектакля Джеймсу Кокрану удалось сделать костюмы и более стильными, и более эффектными.

Вопреки традиции, прокат нью-йоркского «Пиноккио» был оборван насильственно (после ряда выпадов и обвинений Конгрессу удалось добиться прекращения финансирования и запрета деятельности ФТП), невзирая на полные залы на каждом из 197 спектаклей. Финальный показ граничил с акционизмом: после закрытия занавеса раздавался выстрел, а когда он вновь открывался, оказывалось, что Пиноккио из живого мальчика обратно превратился в куклу и умер. Режиссер сообщал зрителям о том, что ФТП вынужден завершить работу, а хор пел: «Пусть колокола воспоют нашу печаль, ведь эта маленькая жизнь была слишком коротка». На глазах у зрителей монтировщики ломали декорации, и актеры нараспев произносили: «Так умер Пиноккио. Родился 23 декабря 1938-го, умер 30 июня 1939-го, убит актом Конгресса». Потом актеры, техники и зрители выходили на улицу с направленными против конгрессменов заранее заготовленными плакатами, например, таким: «Разыскивается представитель Клифтон А. Вудрум за убийство Пиноккио». Траурное шествие завершалось пением гимна на площади Даффи [Mathews 1967: 295]. В каком-то смысле так получала логическое завершение будоражившая умы творцов идея слома четвертой стены, активного зрительского соучастия. Эти попытки были довольно наивными, но сбрасывать их со счетов — значит недооценивать жизнестроительный пафос искусства «красного десятилетия», в основе которого — создание более справедливого мира.

ЛИТЕРАТУРА

Козинцев 1983 — *Козинцев Г.М.* Собр. соч.: в 5 т. Л.: Искусство, 1983. Т. 3. О режиссуре. О комическом, эксцентрическом и гротескном искусстве. Наш современник Вильям Шекспир. 502 с.

Мейерхольд 1998 — *Мейерхольд Вс.Э.* Актер. Положение об актере, выпускаемом ГЭКТЕМАСом при Театре им. Вс. Мейерхольда // Мейерхольд: к истории творческого метода. Публикации. Статьи. СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 46–50

Сергеев 2008 — *Сергеев А.В.* Циркизация театра: от традиционализма к футуризму. СПб.: С.-Петербург. гос. акад. театр. иск-ва, 2008. 156 с.

Эйзенштейн 1964 — *Эйзенштейн С.М.* Монтаж аттракционов // Избр. произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 269–273.

REFERENCES

Eizenshtein 1964 — Eizenshtein, Sergei. “Montazh attraktsionov” [“Montage of Attractions”]. In *Izbrannye sochineniia: in 6 t. [Selected Works: in 6 vols.]* Vol. 2: 269–273. Moscow: Iskusstvo Publ., 1964. (In Russ.)

Flanagan 1985 — Flanagan, Hallie. *Arena: The Story of the Federal Theatre*. New York: Proscenium Publishers, 1985.

Frost 2013 — Frost, Leslie E. *Dreaming America. Popular Front Ideals and Aesthetics in Children’s Plays on the Federal Theatre Project*. Columbus: The Ohio State University Press, 2013.

Kozintsev 1983 — Kozintsev, Grigorii M. *Sobranie sochinenii: v 5 t. [Collected Works: in 5 vols.]* Vol. 3. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1983. (In Russ.)

Mathews 1967 — Mathews, Jane D.H. *The Federal Theatre, 1935–1939: Plays, Relief, and Politics*. Princeton: Princeton University Press, 1967.

Meierkhol'd 1998 — Meierkhol'd, Vsevolod E. “Akte. Polozhenie ob aktere, vypuskaemom GEKTEMASom pri Teatre im. Vs. Meierkhol'da” [An Actor. Regulation about Actor, Issued by GEKTEMAS Affiliated to Theatre Named after Vsevolod Meyerhold]. In *Meierkhol'd: k istorii tvorcheskogo metoda. Publikatsii. Stat'i [Meyerhold: to the Story of Creative Method: Publications. Articles]*, 46–50. St. Petersburg: Kul'tInformPress Publ., 1998. (In Russ.)

Seldes 1934 — Seldes, Gilbert. “A Tribute to Florenz Ziegfeld.” In *The American Theatre as Seen by Its Critics. 1752–1934*, edited by Montrose J. Moses, John M. Brown, 240–245. New York: W.W. Norton, 1934.

Sergeev 2008 — Sergeev, Anton V. *Tsirkizatsiia teatra: ot traditsionalizma k futurizmu. [Circusation of the Theatre: from Traditionalism to Futurism]*. St. Petersburg: St. Petersburg State Academy of Theater Art Publ., 2008. (In Russ.)

Steele 2004 — Steele, H. Thomas. *1000 Clowns: More or Less. A Visual Journey*. Cologne: Taschen, 2004.

Wunderlich, Morrissey 2008 — Wunderlich, Richard, and Thomas J. Morrissey. *Pinocchio Goes Postmodern: Perils of a Puppet in the United States*. New York: Routledge, 2008.

© 2021, Ю.А. Клейман

© 2021, Yulia A. Kleiman

Дата поступления в редакцию: 07.03.2021

Дата одобрения рецензентами: 05.04.2021

Дата публикации: 25.05.2021

Received: 7 Mar. 2021

Approved after reviewing: 5 Apr. 2021

Date of publication: 25 May 2021