



Научная статья

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-180-201>

<https://elibrary.ru/RNSIUK>

УДК 821.111(73).0+821.161.1Р.0

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

Юлия КЛЕЙМАН

НЕГРИТЕНОК МЕЖДУ «ТЕМНЫМ ЛЕСОМ» И «ТРИДЕСЯТЫМ ЦАРСТВОМ»: АМЕРИКА / ЗАГРАНИЦА И СССР В СОВЕТСКИХ ДЕТСКИХ СПЕКТАКЛЯХ 1920–1930-х гг.

Аннотация: Статья анализирует ряд популярных спектаклей, поставленных в советских ТЮЗах и театрах кукол в 1920–30е гг: «Негритенок Том» Ю. Гауша и Б. Павловского, «Самбо» Ю. Гауша, «Джим и Доллар» А. Глобы, «Негритенок и обезьяна» Н. Сац и С. Розанова на музыку Л. Половинкина, «Петрушка-иностранец» С. Маршака. Структура этих детских спектаклей рассматривается с привлечением методологии В. Проппа и обнаруживает гибридность метасюжета инициации и навязываемых детскому театру актуальных задач и современной повестки. В центре внимания оказывается мотив зарубежья в судьбе главного героя: в пропповской терминологии США и другие зарубежные страны в советских детских спектаклях неизменно оказываются «Темным лесом», а СССР — «Тридесатым царством».

Ключевые слова: театр для детей, театр кукол, образ США в советской литературе и культуре, рецепция, В. Пропп, «Морфология сказки» (1928), «Негритенок Том», «Маленький черный Самбо», Наталия Сац, Андрей Глоба, «Джим и Доллар», Сергей Образцов

Информация об авторе: Юлия Анатольевна Клейман, кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного института сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, 191028 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9425-0013>. E-mail: spbgati@mail.ru

Для цитирования: Клейман Ю.А. Негритенок между «темным лесом» и «тридесатым царством»: Америка / заграница и СССР в советских детских спектаклях 1920–1930-х гг. // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 180–201. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-180-201>



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-180-201>

<https://elibrary.ru/RNSIUK>

UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

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

Yulia KLEIMAN

THE NEGRO BOY BETWEEN THE “DARK FOREST” AND THE “FAREWAY KINGDOM”: THE USA / FOREIGN LANDS AND THE USSR IN SOVIET CHILDREN’S PLAYS, 1920–1930s

Abstract: The article analyzes a number of popular performances staged in Soviet youth theaters and puppet theaters in the 1920s and 1930s: *Little Black Tom* by Y. Gausch and B. Pavlovsky, *Sambo* by Y. Gausch, *Jim and Dollar* by A. Globa, *The Negro Boy and the Monkey* by N. Satz and S. Rozanov with music by L. Polovinkin, *Petrushka the Foreigner* by S. Marshak. The structure of these children’s productions is examined using V. Propp’s methodology and reveals the hybridity of the initiation meta-plot and the current tasks and contemporary agenda imposed on children’s theatre. The focus is on the motif of foreignness in the protagonist’s fate: in Propp’s terminology, USA and other foreign states in Soviet children’s plays invariably turn out to be the Dark Forest, and the USSR — the Faraway Kingdom.

Keywords: theatre for children, puppet theatre, image of the USA in Soviet literature and culture, reception, Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale* (1928), *Negro Tom*, *Little Black Sambo*, Natalia Sats, Andrei Globa, *Jim and Dollar*, Sergei Obraztsov

Information about the author: Yulia A. Kleiman, PhD in Arts, Associate Professor, Russian State Institute of Performing Arts, Mokhovaya str. 34, 191028 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9425-0013> . E-mail: spbgati@mail.ru

For citation: Kleiman, Yulia. “The Negro Boy between the ‘Dark Forest’ and the ‘Faraway Kingdom’: The USA / Foreign Lands and the USSR in Soviet Children’s Plays, 1920–1930s.” *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 180–201. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-180-201>

В СССР фольклору, в том числе и такому жанру устного народного творчества, как сказка, придавалась, в соответствии с марксистской теорией, высокая аксиологическая значимость, изучению и публикации фольклора уделялось особое внимание. Первое издание знаменитой «Морфологии сказки» В. Проппа появилось в 1928 г¹. Вслед за этим 1930-е годы подарили обилие исследований народных сказок и в принципе трудов по этнографии: сборники «Абхазские сказки» (1935), «Вогульские сказки» (1935), «Долганский фольклор» (1937), «Сказки зулу» (1937), монографии «Первобытная религия в свете этнографии» (1936) Л.Я. Штернберга, «Культы онгонов в Сибири» (1936) и «Тотемы — деревья в сказаниях и обрядах европейских народов» (1937) Д.К. Зеленина и мн. др. Казалось бы, сказки — самый благодатный материал для детских спектаклей. Однако в советском детском театре первых двух послереволюционных десятилетий судьба сказочного жанра была непростой и не раз подвергалась переоценкам.

Развитие театра для детей в Советской России стимулировалось, прежде всего, социальными причинами — ростом беспризорности. Театр мыслился не только как эстетическое удовольствие, но и как школа, в том числе школа взаимодействия: недаром в московском детском театре с самого его основания были в ходу зрительские анкеты, а в петроградском — делегатские собрания. Применяя разные способы воздействия, театр должен был менять своих зрителей, становясь своего рода культурной инициацией. Поработав с беспризорниками, Александр Брянцев начал вынашивать идею специального театра для детей, построенного на условности и на совместной с детьми игре: так был устроен и первый спектакль петроградского ТЮЗа «Конек-горбунок» («полюбил я эту сказку за ее подлинную народность»², — писал Брянцев).

Первый профессиональный детский театр Советской России — Государственный театр для детей — открылся в 1920 г. спектаклем «Маугли». Режиссер «Маугли» и руководительница театра Генриетта Паскар видела цели детского театра по-другому: «Чем окружающая

¹ Первое изд.: *Пропп В.Я.* Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. 151 с. (Вопросы поэтики: неперIODическая серия, издаваемая отделом словесных искусств Гос. ин-та истории искусств. Вып. 12). Впоследствии книга неоднократно переиздавалась под названием «Морфология волшебной сказки».

² *Брянцев А.* Воспоминания. Статьи. Выступления. Дневники. Письма. М.: ВТО, 1979. С. 84.

жизнь безотраднее и непригляднее, тем нужнее для ребенка сказка — это фантастическое осуществление нашей мечты о счастье»³, — писала она в 1918 г. Первоочередной целью для Паскар было эстетическое воспитание маленького человека, пробуждение его фантазии, приобщение к красоте искусства. Однако уже через год после триумфального открытия театра Паскар стали настойчиво упрекать за избыток «утонченного и сложного эстетизма» постановок⁴, в 1923 г. ее сняли с руководства театром, а новый главный режиссер Юрий Бонди взял совершенно иной курс: в его спектаклях советские мальчики летели в Америку за башмаками и по возвращении предотвращали нэповскую диверсию в Москве («Колька Ступин», 1923, С. Ауслендер и А. Солодовников), а также отправлялись бороться за свободу пролетариата в Германию («Самолет», 1924, Б. Никифоров).

Еще раньше, в 1921 г., Наталия Сац спектаклем «Жемчужина Адальмины» открыла второй театр для детей. Сац так формулировала свою программу:

Паскар утверждала сказки, которые «уводят душу ребенка от грубой действительности». Мы любим нашу действительность и хотим помочь детям приблизиться к пониманию ее через художественные образы сказочного⁵.

К слову, первоначально театр Сац следовал биогенетической теории американского психолога Стенли Холла, согласно которой каждый ребенок в своем развитии кратко повторяет стадии филогенеза — психической эволюции *Homo sapiens*. Театр ставил своей задачей познакомить зрителей с фольклором народов мира, поэтому в репертуаре появились спектакли «Тысяча и одна ночь», «Гайавата — вождь ирокезов» и «Пиноккио».

При всей разности подходов нетрудно увидеть во всех ранних детских спектаклях Советской России основополагающую для народных сказок структуру путешествия и инициации, и эта структура не потеряла своей актуальности и в 1930-е гг., хотя к этому времени

³ Цит. по: *Бахтин Н.* Детский театр и его воспитательное значение // *Игра: Непериодическое изд., посвященное воспитанию посредством игры.* Пг.: Изд. Театрального отд. Наркомпроса. 1918. № 1. С. 10.

⁴ *Шпет Л.Г.* Советский театр для детей: страницы истории. 1918–1945. М.: Искусство, 1971. С. 50.

⁵ *Сац Н.И.* Новеллы моей жизни. М.: Искусство, 1979. Т. 1. С. 142.

ситуация в детском театре радикально изменилась⁶. Установки детских театров, чей репертуар (как и взгляды руководителей) в пору своего появления был достаточно разнообразным, постепенно унифицировались. Первоочередной объявлялась задача правильного воспитания советских граждан, а единственным подходящим инструментом виделась идентификация зрителей с персонажами-носителями советской идеологии. Собственно, эта концепция, чьи корни уходят в эпоху Просвещения, привела к запрету ставить в детских театрах волшебные сказки. «Десятилетие без сказок» длилось с 1925 по 1934 гг. и было прервано постановкой «Сказки о царе Салтане» в театре под руководством Наталии Сац. Тем временем отечественные произведения медленно, но верно вытесняли со сцены детских театров произведения зарубежные авторов.

Государственные театры кукол появились чуть позднее, и, несмотря на их иную генеалогию, рассматривались советской властью в связке с детскими театрами, а потому неизбежно переходили на репертуар для самой младшей аудитории. Этот репертуар формировался в сплаве фольклорной петрушечной традиции и новых социалистических задач. Однако от театра Петрушки фактически остались только технология изготовления и способ кукловодства, но не природа заглавного персонажа и не свойственные петрушечной комедии низовой юмор, импровизация и постоянное взаимодействие с публикой (которое, впрочем, иногда появлялось, но всегда в безопасном режиме). Структура этих детских спектаклей обнаруживает родство с волшебной сказкой и инициационным сюжетом, который лежит в ее основе. Эта гибридность метасюжета инициации и навязываемых детскому театру актуальных задач представляется любопытным предметом для изучения.

* * *

Примечательно, что и у легендарного Сергея Образцова, и у основателя воронежского театра кукол Николая Беззубцева с самого начала в обиходе была петрушечная кукла-негритенок. Негритенок стал первой куклой, изготовленной Образцовым «из черного детского чулка и кусочка драного каракуля»⁷ Успех куклы-негритенка у самых

⁶ Нельзя не заметить, что формирование американского театра для детей в эпоху Великой депрессии шло под сильным влиянием советской практики, однако для него этот метасюжет не был характерен [Клейман 2022].

⁷ *Образцов С.* По ступенькам памяти. М.: Время, 2001. С. 56.

разных зрителей вдохновил Образцова на то, чтобы заниматься театром кукол профессионально: «Я показываю негра и дома, и в архиповской мастерской, и в университете»⁸. В дальнейшем успех персонажей-негрят на советской сцене только увеличивался. Возможно, негритенок оказался эквивалентом Ивана-дурака, которому положено проходить через испытания и обретать новый статус. В советском театре негритенок, всегда наивный и добродушный персонаж, — не герой волшебной сказки, но и не конкретный мальчик со своей судьбой и адресом проживания: важно лишь то, что он всегда является объектом угнетения в начале истории и обретает счастье в финале.



Кукла Негритенок,
сделанная Сергеевым
Образцовым.
Источник: *Образцов С.*
По ступенькам памяти.

К.А. Богданов выстраивает подробную генеалогию интереса Российской империи, а потом Советского Союза, к афроамериканцам и жителям Африки, справедливо указывая, что «в тех случаях, когда этнические и расовые отличия рисовались ею (советской идеологией. — Ю.К.) как маркер социальной и политической сегрегации, ее жертвы обретали все шансы найти сочувственную встречу со стороны советской пропаганды» [Богданов 2014: 104]. Особая роль в интересе к американским неграм была связана с колоссальной популярностью «Хижины дяди Тома», первый перевод которой в России был опубликован в 1857 г.; потом роман Бичер-Стоу неоднократно переиздавался, став одним из аргументов для отмены российской разновидности рабства. В 1920-х гг. США и Африка неоднократно противопоставлялись Стране Советов с провозглашенным в ней отсутствием эксплуатации и расовой дискриминации, американские и африканские негры неизменно оказывались представлены в качестве младших братьев в борьбе за справедливость. Так, в номере журнала «Пионер» (1925) с подзаголовком «Дети угнетенных колоний» был напечатан портрет чернокожего мальчика с подписью «Негритенок из Северо-Американских Соединенных Штатов»⁹. Предисловие журнала «Еж» (1931) анонсировало рассказ о мальчике, который приехал из Америки, «где с каждым днем становится все больше и больше безработных, где

⁸ Там же. С. 58.

⁹ Со всего света // Пионер. 1925. № 3. С. 24.

жгут на кострах негров»¹⁰. Представляется, что символической кульминацией демонстрации готовности СССР «усыновить» нелюбимых сынов капиталистической Америки и колонизированной европейцами Африки стал финал фильма Григория Александрова «Цирк» (1936), где вначале советские граждане поют маленькому негриту (мулату) колыбельную на разных языках, и директор цирка говорит о том, что в советской стране любят всех детей («рожайте себе на здоровье, сколько хотите: черненьких, беленьких, красненьких»), а потом чернокожего мальчика несут на руках на торжественном параде.

У режиссера Евгения Деммени, насколько известно, не было куклы-негритенка, однако в театре Петрушки при ленинградском ТЮЗе, которым Деммени бессменно руководил, 21 марта 1926 г. появился петрушечный спектакль «Негритенок Том» по пьесе Ю. Гауша и Б. Павловского. Том



Сцена из спектакля «Негритенок Том» в театре Петрушки при ленинградском ТЮЗе.

Источник: Артамонова О., Гауш Ю., Павловский Б. Петрушкин театр.



Сцена из спектакля «Негритенок Том» в театре Петрушки при ленинградском ТЮЗе.

Источник: Артамонова О., Гауш Ю., Павловский Б. Петрушкин театр.

появлялся на сцене со словами «Я — негритенок, я — черный Томми»¹¹. В первой сцене — в Африке — Том подвергался унижениям, потом сбежал от своего хозяина-англичанина и оказывался на корабле, идущем в Ленинград, но из-за брошенной им в трюм папиросы корабль взрывался. В итоге чернокожий мальчик вылезал из Фонтанки (декорация изображала Аничков мост) на глазах у октябрят Оли и Степы. Из Фонтанки он выбирался, оставаясь, к удивлению октябрят, таким же черным, каким и был в воде («Пусть она грязная и сорная, да не так — чтобы вылезти черным»¹²). Вожатый октябрят выслушивал исто-

¹⁰ От редакции // Еж. 1931. Январь. № 2. С. 2.

¹¹ Артамонова О., Гауш Ю., Павловский Б. Негритенок Том // Петрушкин театр. М.; Л.: Гос. изд-во, 1929. С. 29.

¹² Там же. С. 48.

рию Тома, репрезентировавшего себя в качестве английского раба из Африки, и принимал негритенка в отряд. Спектакль заканчивался маршем под барабанный бой и словами вожакого: «Соберем мы скоро, скоро в наш отряд / Желтых, белых, красных, черных октябрят»¹³.

В работе «Исторические корни волшебной сказки» (1946) Владимир Пропп указывает, что тридесатое царство, тридевятое государство,

в которое попадает герой, отделено от отцовского дома непроезжимым лесом, морем, огненной рекой с мостом, где притаился змей, или пропастью, куда герой проваливается или спускается¹⁴.

Герой может либо вернуться из него, либо воцариться там. Если наложить на пьесу Гауша выявленную Проппом структуру сказок, соотносимую со структурой практик инициации, то мы увидим, что герой проходит через смертельное испытание — взрыв (огонь) и воду, чтобы переродиться и выплыть из Фонтанки новым человеком — октябреньком. Том был униженным рабом, а стал гражданином Страны Советов. Итак, колонизированная Африка (причем без указания конкретной страны) — это Темный лес, а СССР — Тридесатое царство, возвращаться из которого персонажи советских спектаклей чаще всего не собираются.

Спустя год, 17 декабря 1927 г., в том же театре Петрушки прошла премьера спектакля «Самбо» по пьесе Ю. Гауша. Действие пьесы разворачивалось в Индии, ее герои — чернокожие Джумбо, Мумбо, Самбо и тигр. Здесь в истории, во многом сходной по структуре с «Красной шапочкой», Самбо по просьбе мамы Мумбо отправлялся проведать бабушку, а в итоге вступал в схватку с тигром и убивал его.

Характерным для раннесоветского отношения к авторскому праву образом в издании пьесы Гауша не указывается первоисточник, однако его нетрудно установить. Книга «История маленького черного Самбо» (*The Story of Little Black Sambo*, 1899) шотландской писательницы Хелен Баннерман была опубликована на пять лет позже киплинговской «Книги джунглей» и развивала сходные с историей о Маугли темы. Самбо, мальчик из Южной Индии, шел в джунгли, чтобы

¹³ Там же. С. 51.

¹⁴ Пропп В.И. Исторические корни волшебной сказки. М.: АСТ, 2021. С. 414.

добыть своей семье еду. В джунглях он заводил дружбу с обезьянами и спасался от четырех голодных тигров. Он отдавал тиграм свою одежду, а каждый из тигров так хотел ее заполучить, что в погоне вокруг дерева друг за другом они сбивались в масло. Это масло Самбо принес домой, и мама (Мамми) пекла из него блины. Несмотря на то, что в книге Баннерман действие формально происходит в Индии, в США эта сказка однозначно читалась как история про афроамериканскую семью (на это указывали и выполненные писательницей иллюстрации) и была той редкой книгой, где темнокожий мальчик вызывал симпатию. Однако в статье «Книги и негритенок», опубликованной в 1932 г. в «Ежегоднике детской библиотеки», поэт и активист Лэнгстон Хьюз подверг книгу Баннерман критике за потакание расовым стереотипам¹⁵, и тиражи прежде феноменально популярной книги стали стремительно падать. Отголоски этого неприятия читаются в романе Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» (1953): «Цветным не нравится книга “Маленький черный Самбо”. Сжечь ее. Белым неприятна “Хижина дяди Тома”. Сжечь и ее тоже»¹⁶. Маленький Самбо фигурирует в качестве расистского стереотипа и в партии Хада в мюзикле «Волосы» (1966), где перечисляются все стереотипные образы-амплуа чернокожих: «Я ниггер Кун и собиратель хлопка <...> я дядя Том и тетушка Джемайма, вуду зомби и маленький черный Самбо»¹⁷.

Что это были за стереотипы? Иллюстрации изображали персонажей в традиции «минстрел шоу», к ней же отсылали и имена персонажей — Самбо, Мамбо (мама, которую Самбо называет «Мамми») и Джамбо (папа Самбо). На созданных писательницей рисунках у персонажей были большие головы без шеи, лица с огромными ртами, босые ноги, использовалась характерная поза — руки в боки с широко расставленными локтями, на Мамбо была характерная для менестрельной «черной мамми» косынка, у Джамбо — курительная трубка. Американские переиздания книги вторили этим образам, воспроизводя образы «комических черномазых» (“happy darky”).

В пьесе Гауша юного художника Самбо — в советской версии он не расстается с красками — тоже не очень-то жаловали: тигр называл его «черномазым», мама Мумбо — «трусом» и «несчастливым уродом»,

¹⁵ Hughes L. “Books and the Negro Child.” *Children’s Library Yearbook*, no. 4 (1932): 108–110.

¹⁶ Брэдбери Р. 451 градус по Фаренгейту // Брэдбери Р. О скитаньях вечных и о Земле. М.: Правда, 1987. С. 58.

¹⁷ Ragni G., Rado J. *Hair*. New York, 1971: 8.

бабушка — «бездельником». Как бы там ни было, эта вольная адаптация книжки Хелен Баннерман тоже завершалась тем, что Самбо больше не дразили, и он сам обозначал свой новый статус — охотника и добычика: «Бабушка, к чему вражда? Вот шкура, а вот еда: раз, два, три громадных апельсина и бутылочка керосину»¹⁸. Действие пьесы разворачивает-



Сцена из спектакля «Самбо» в театре Петрушки при ленинградском ТЮЗе. Источник: Артамонова О., Гауш Ю., Павловский Б. Петрушкин театр.

ся в джунглях, но герои очевидным образом русифицированы: в пьесе упоминаются не только тужурка и керосин, но и квас, а бабушка подпирает дверь утюгом. Визуальный код ленинградского спектакля отсылал к Индии (изначальному топониму книги Баннерман) и был лишен отсылок к минстрел-шоу.

В том же 1927 г. Маршак превратил свою пьесу «Петрушка» в «Петрушку-иностранца» — впоследствии она широко ставилась в театрах кукол. Здесь нет чернокожего героя, но Петрушка разыгрывал из себя иностранца (в версии 1935 года — француза). Петрушка не хотел учиться, т. е. не хотел становиться взрослым, не хотел проходить инициацию учебной, и поэтому свой ранец он отдавал свинье, а дальше спасался от родителей, пытаясь спрятаться в будке инвалида, сундуке мороженщика (в версии 1935 г. еще и на карусели). Перед лицом опасности Петрушка восклицал:

Ох, беда, беда, беда!
Не уйти мне никуда!
Гонятся за мною инвалиды с папиросами,
Сундуки с колесами,
Дворники с насосами...
Совсем Петрушку доконали,
Утоплюсь я в Обводном канале.
Сосчитаю до двух —
Да и в воду бух!
Раз, два!¹⁹

¹⁸ Гауш Ю. Самбо // Петрушкин театр. С. 74.

¹⁹ Маршак С. Петрушка-иностранец. М.: Радуга, 1929. С. 7.

Однако на счет «три» — в пьесе во всем присутствует троекратность — Петрушка находил чужую одежду и в нее переодевался.

Шляпа у меня с гляncем,
Выгляжу я знатным иностранцем,
Приехал из города Козлова,
Не понимаю по-русски ни слова!
Ани-бани-три конторы,
Сахер-махер-помидоры!²⁰

У Проппа мотив временной смерти и неузнаваемости соединяется с переходом на новый жизненный этап. Только пройдя через мнимую смерть и побыв неузнанным иностранцем (своего рода редуцированная версия Темного леса — без радикального перемещения в пространстве), Петрушка прекращал побег. Его останавливал милиционер, и в итоге Петрушку выводили на чистую воду.

В опубликованном варианте 1929 г. Петрушка одевался еще не французом, а неким иностранцем вообще, а изобличала его перед милиционером свинья:

Ты совсем не иностранец.
Ты — Петрушка; вот твой ранец (*Сбивает с него цилиндр*)²¹.

В финале Петрушка садился верхом на свинью и ехал в школу, напевая залихватскую песню, очевидным образом отсылающую к фольклорной первооснове.

В варианте, опубликованном в 1935 г. (почему-то заглавие при этом потеряло дефис), сюжетная канва сохранилась, и первая половина пьесы осталась почти неизменной (добавилась только карусель), однако образ иностранца конкретизировался: теперь это французский инженер, обозначенный как «человек в трусиках». Реплика узнавания, которую в прежнем варианте произносила свинья, оказалась отдана милиционеру. Фольклорное залихватское веселье сменилось риторикой в духе времени, и счастливый финал стал похож на приговор:

²⁰ Там же. С. 8.

²¹ Там же. С. 10.

Отпустить его я согласен, — социально он не опасен. Отпустить я его отпущу, только в школу его сообщу, чтобы лучше за ним глядела, чтобы он не шатался без дела!²².

С.П. Сорокина указывает на изменения, которые претерпела пьеса Маршака «Петрушка», написанная в 1921 г., превратившись в «Петрушку-иностранца»: от близости к петрушечному импровизационному канону — к цепевидной сказочной структуре и современным реалиям. Сорокина отмечает, что вторая пьеса «по своему построению и сюжету гораздо дальше отстоит от фольклорной комедии, чем первая» [Сорокина 2018: 271]. Это действительно так: в первом варианте были и характерные для петрушечной комедии персонажи, и меньшая связность между сценами, и большая доля импровизации. Второй вариант ближе к структуре волшебной сказки, скрещенной с современными типажам, что и возобладаало в качестве наиболее популярного художественного принципа советского детского репертуара.

Постановка с чернокожим героем в том же 1927 г. появилась и в репертуаре Московского театра для детей: это был спектакль «Негритенок и обезьяна», поставленный Наталией Сац по сценарию, созданному ею в соавторстве с Сергеем Розановым. Постановка представляла собой пантомиму на музыку Леонида Половинкина со сценографией Георгия Гольца и в сопровождении выразительной анимации. Сюжет был таков (в начале спектакля зрителям его рассказывала Добрая Негра): обезьяна спасала мальчика Науга от ядовитой змеи, а он отправлялся искать свою спасительницу в Москву, куда ее увезли белые люди. Поработав на шоколадной фабрике, Науга находил свою обезьяну в цирке. Далее следовал целый парад цирковых номеров — и танцы, и выступления клоунов, и изображаемый актером страус, а в финале Науга и обезьяна вместе возвращались в Африку, где мальчик организовывал пионерский отряд. Мальчик-африканец проходил инициацию, но не тягостную и опасную, как в Темном лесу (иностранных государств), а вполне приятную в Тридесатом



Добрая Негра
в спектакле «Негритенок
и обезьяна» в Московском
театре для детей.
Источник: *The Moscow
Theatre for Children.*

²² Маршак С. Петрушка-иностранец. М.: ОГИЗ ДЕТГИЗ, 1935. С.10.



Сцена из спектакля «Негритенок и обезьяна» в Московском театре для детей.

Источник: *The Moscow Theatre for Children*.

царстве — Советском Союзе, и на этот раз возвращался в родные края, но уже в новом статусе пионера и основателя пионерского отряда.

Спектакль пользовался невероятным успехом у зрителей (он был сыгран 452 раза, пьесу поставили еще шесть советских ТЮЗов) и вошел в программу Московских театральных фестивалей для иностранцев, которые в большинстве своем тоже отзывались о нем очень благосклонно. Однако учившиеся в Москве чернокожие студенты были недовольны тем, как в нем представлены негры [Лапина 2022: 43],

что неудивительно, поскольку доступные фотографии²³ спектакля демонстрируют расхожие расистские стереотипы.

В 1930 г. Андрей Глоба написал пьесу «Джим и Доллар»²⁴ специально для театра Сергея Образцова. Очевидно, для зрителей 1930-х гг. подобное название было кликбейтным, отсылая к сверхпопулярному роману Мариэтты Шагинян «Месс-Менд, или Янки в Петрограде» (1924), автором которого значился придуманный Шагинян американский пролетарий Джим Доллар. Его история — американский подкидыш внезапно получает наследство и решает издать сочиненную им книгу — рассказывалась во вступительном очерке к авантюрному роману о кознях американских магнатов-злодеев и противостоящих им петроградских рабочих. Легенда о таинственном Джиме Долларе в дальнейшем поддерживалась издателем и при публикации продолжений романа, чья популярность была упрочена фильмом 1926 г. [см. Наприенко 2017]. Впрочем, пьеса Глобы соотносилась с романом Мариэтты Шагинян — точнее с его вымышленным автором — только на уровне названия, очевидно, используя это имя как приманку для зрительской аудитории.

В 1932 г. пьеса прошла через Главрепертком, была допущена политредактором к постановке и поставлена в только что созданном

²³ См.: *The Moscow Theatre for Children*. Moscow: Iskra Revolutsii, 1934.

²⁴ Глоба А. Джим и Доллар. РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 796. Далее все цит. из пьесы даны по этому источнику с указанием номера листа в скобках.

Центральном театре кукол, а затем попала в репертуары других театров кукол: Воронежа и Оренбурга. В течение четырех лет спектакль шел при неизменных аншлагах, и суммарно был показан пятьсот девятнадцать раз, в том числе на гастролях в Ленинграде, Киеве, Тифлисе и других городах. Композитором спектакля выступил Вадим Кочетов, художником — Татьяна Александрова. Состав исполнителей менялся, но чаще всего в роли Джима выступала Екатерина Успенская, а в роли Доллара — Евгений Сперанский (в первоначальном составе он исполнял роль Джима).

Владимир Пропп указывал на то, что Тридесатое царство нередко связывалось с изобилием: «Человек переносит в иной мир не только формы своей жизни, он переносит туда свои интересы и идеалы»²⁵. Советский Союз возникал в пьесе «Джим и Доллар» именно в качестве такого идеала и противопоставлялся как США, где начиналось действие, так и остальным странам. Джим — негр (как указано в списке действующих лиц), который, работая мойщиком на кухне (между прочим, в пьесе описывается устройство посудомоечной машины), сообщал поваренку Бобу, тоже негру, о том, что он нашел «эту книгу»:

ДЖИМ. Алло, Боб, я достал эту книгу.

БОБ. О пятилетке в СССР?

ДЖИМ. Да (2).

Положения «этой книги» о том, что капиталисты берегут машины, но не рабочих, в то время как в СССР все обстоит по-другому, становились для Джима и Боба тайным сакральным знанием, а с точки зрения структуры пьесы — свойственным исходной ситуации «нарушением запрета»²⁶ на распространение скандальных идей о равенстве. Хозяин салуна по имени Гороховый пуддинг заставлял героев за чтением книги и приходил в ярость. По недосмотру увлеченного книгой Джима бак взрывался, и Джим оказывался без работы. В это же время на экране (по замыслу драматурга пьеса должна была сопровождаться кинопроекциями, но в спектакле Образцова их не было) демонстрировалось, как под джазовую музыку веселятся буржуа — посетители салуна.

²⁵ Пропп В.И. Исторические корни волшебной сказки. С. 430.

²⁶ Пропп В.И. Морфология волшебной сказки. М.: АСТ, 2025. С. 52.



Сцена из спектакля «Джим и Доллар» в Центральном театре кукол.

Источник: Музей ГАЦТК им. С.В. Образцова.

Джим с верным спутником — собачкой Долларом, который в классификации Проппа был поистине был «волшебным помощником» — скитался по улицам. Верный пес очень полюбился зрителям спектакля благодаря разработанной пластической и аудиальной, хоть и лишенной вербального выражения, партитуре: собака подымала то одно, то другое ухо, виляла хвостом, рычала, выражала свои эмоции лаем или повизгиванием, а главное, неизменно приходила Джиму на помощь, в которой он так нуждался. Из-за расовой дискриминации маленькому афроамериканцу не давали даже встать в очередь за благотворительным обедом. В итоге булку из окна бросали Доллару, а не Джиму, но мальчик с собакой решали к ней не притрагиваться, что напоминает

нередкий для мифа мотив неправильной еды, которую не нужно вкушать. Далее американский мажор являл себя в виде грузовика с продуктами для сжигания (печально известный парадокс экономики Великой депрессии), Ку-клукс-клана и драки, разворачивавшейся на фоне надписи «Голодный поход безработных». В постановке от сцены с безработными Образцову пришлось отказаться, поскольку он не сумел найти для нее адекватное кукольное воплощение.

Чтобы попасть на корабль, следовавший в Европу, а оттуда — в вождьеленный СССР, Джим расставался с Долларом, однако это не спасало его от гнева боцмана, и мальчик оказывался за бортом, но верный пес успевал его спасти. Таким образом, герой проходил испытание водой, а выручал его волшебный помощник.

В следующей сцене Джим выдавал себя за музыканта и попадал в «знаменитый негритянский джаз-бэнд Тома Томсона из Томбаго-Томби» (10). Характерно, что именно волшебный помощник Доллар приносил бидон и сломанный гриф контрабаса, позволявшие создать новый музыкальный инструмент, чтобы Джима приняли в бэнд. В спектакле Образцова это было отдельным аттракционом. Доллар энергично бил хвостом по струнам самодельного нелепого двуструнного инструмента и лаял в такт, а Джим заразительно дул в кусок

водосточной трубы, как если бы это был саксофон. Зрители смеялись и над серьезностью, с которой создавались инструменты, и над азартностью, с которой Джим и Доллар на них играли: «Эта внешне эксцентрическая игра потому-то и была такой комичной, что актеры совсем не комиковали»²⁷. Как писал актер Евгений Сперанский, эта сцена стала поводом для исполнения джаза, что не ускользнуло от бдительного внимания педологов:

достаточно было и намека, уж самый состав «оркестра»: барабан (ударные!), саксофон навел на подозрение; а уж одна-две синкопы в мелодии приводили в ужас <...> — Джаз?! — хватались за голову педологи, — в детском спектакле?! Разлагающее влияние гнилого Запада?! [Цит. по: Голдовский 2007: 193].



Сцена из спектакля «Джим и Доллар» в Центральном театре кукол.
Источник: Музей ГАЦТК им. С.В. Образцова.

Однако музыкальная карьера Джима рушилась, не начавшись: следующая сцена происходила в Африке, поскольку летевший в Европу дирижабль с музыкантами разбивался. Джим и Доллар встречали вождя племени Саго-Саго, а потом и начальника французов (тут на экране, по мысли драматурга, возникала надпись «Хищники капитализма»), от власти которого они в итоге помогали вождю избавиться. Однако сами герои попадали в рабство на табачной плантации в Египте, где звучал следующий диалог Джима с Хозяином — одним из многих встреченных Джимом «враждебных существ», согласно пропповской классификации²⁸:

ДЖИМ: Я — человек.

ХОЗЯИН. Ты — негр.

ДЖИМ. Негр — тоже человек (14).

²⁷ Образцов С. Моя профессия. М.: Искусство, 1981. С. 220.

²⁸ Пропп В.И. Морфология волшебной сказки. С. 73.



Вождь племени Саго-Саго
в спектакле «Джим и Доллар»
в Центральном театре кукол.
Источник: Музей ГАЦТК
им. С.В. Образцова.



Джим в спектакле «Джим
и Доллар» в Центральном театре
кукол.

Источник: Музей ГАЦТК
им. С.В. Образцова.

Показательно, что в течение пьесы Джиму приходится не раз отвечать на характерный для архаичного эпоса вопрос: «кто ты и откуда ты родом?». Джим, во-первых, аттестует себя «негром» и, во-вторых, объясняет, что он «из Америки» (18).

Следующий виток приключений Джима разворачивался в Италии, где под экраном с надписью «Проповедь любви» римский Папа объявлял, что СССР — это «гнусная безбожная страна <...> где дьявол воздвиг свой престол» (16). Это включение религиозного контекста в советскую сказку чрезвычайно показательно: если следовать Проппу, то католическая Италия — это загробное царство, мир навыорот. В целом же, все путешествия Джима и Доллара по иностранным государствам (как и скитания в своей родной Америке) — это испытания в Темном лесу.

В итоге Джиму и Доллару помогал местный рабочий, обещая в складчину купить билет на поезд до самой Варшавы: «Не доброта, а классовая солидарность. Рабочий рабочему — брат» (17). В следующей картине Джим и Доллар оказывались в Польше, где на фоне марширующих солдат им удалось обмануть жандарма (в спектакле Образцова — при помощи польского железнодорожника) и запрыгнуть в поезд. Итогом испытаний становилась 13-я картина «Советская граница».

ДЖИМ. СССР?

КРАСНОАРМЕЕЦ. СССР.

ДЖИМ. Да здравствует СССР!

*Жандарм пытается Джима
остановить, но красноармеец пре-
граждает ему путь итыком.*

ЖАНДАРМ. СССР?

КРАСНОАРМЕЕЦ. СССР.

*Жандарм сплевывает и от-
ходит (19).*



Сцена из спектакля «Джим и Доллар»
в Центральном театре кукол.

Источник: Музей ГАЦК
им. С. В. Образцова.

Здесь так же, как и в предыду-
щих сценах пьесы, нельзя не увидеть
выявленные Проппом мотивы вол-
шебной сказки: магическое бегство,
специальные волшебные слова, спасение героя от преследования.

В эпилоге на фоне экрана с надписью: «1 мая в СССР» под ре-
волюционную музыку и крики «ура» проезжал грузовик с пионерами,
а среди них обнаруживались и Джим, и Доллар. Таким образом, герой
переживал трансфигурацию, принимал «новый облик»²⁹: пройдя
через разные испытания, через смертельную опасность на самых
широких географических просторах, Джим обретал новый статус
пионера в достигнутом им Тридесатом царстве, куда он так стремил-
ся. И снова, как и во многих других спектаклях эпохи, возвращаться
из СССР герою было и некуда, и незачем.

Экстраполируя мифологические структуры на киносценарии,
К. Воглер выделяет следующие стадии путешествия героя:

Обыденный мир
Зов к странствиям
Отвержение зова.
Встреча с наставником
Преодоление первого порога
Испытание, союзники, враги
Приближение к сокрытой пещере
Главное испытание
Награда (обретение меча)
Обратный путь
Возрождение
Возвращение с эликсиром [Воглер, 2022: 59].

²⁹ Пропп В.И. Морфология волшебной сказки. С. 102.

В «Джиме и Долларе» есть, так или иначе, все стадии, кроме возвращения.

Однако Сергей Образцов сочинил для спектакля дополнительный финал, усиливавший его торжественность. Джим доставал из ошейника Доллара письма — приветствия советским детям от всех, кто ему помогал: американского матроса, итальянского рабочего и польского железнодорожника. Актер в живом плане перед ширмой читал эти письма на соответствующих языках, а потом переводил. После чего Джим, обращаясь в зрительный зал, произносил единственную фразу, которую знал по-русски: «Да здравствует Эс-эс-эс-эр!»³⁰.

При отсутствии занавеса, стремительная смена мест действия в спектакле достигалась при помощи трехуровневой фанерной конструкции. На самом нижнем плане, в раме на ширме, располагались сменяемые надписи: «Америка», «Африка», «Италия», «Польша», «СССР». Выше следовали поворачивающиеся планки со сторонами разных цветов, их поворот гранями серого цвета знаменовал Америку, а желтые грани переносили действие в африканскую пустыню. Были еще боковые щиты с откидывающимися плоскостями, между которыми в морской сцене вешали волны. На третьем плане щиты могли опускаться и подниматься в любом порядке. Локации открытым приемом сменялись под музыку, и сама смена мест действия становилась зрелищным аттракционом.

Через почти полвека после премьеры «Джима и Доллара» Образцов писал о драматургической слабости пьесы и несовершенствах собственной постановки: о разрыве между серьезностью поднятых тем и примитивностью их решения «путем наслаивания эксцентричных детективных эпизодов»³¹, о том, что использованная в спектакле ширма со сменяющимися названиями стран оказалась лишена художественного образа. Однако, возвращаясь к моменту феноменального успеха «Джима и Доллара» — своей первой постановки в профессиональном театре — режиссер свидетельствовал, что пьеса Андрея Глобы была на порядок выше большинства пьес, игравшихся тогда в театрах кукол, и продолжал вспоминать о своей премьере с большим воодушевлением. Его книга воспоминаний фиксирует ту эйфорию, которую режиссер испытал на премьерном

³⁰ Образцов С. Моя профессия. С. 216.

³¹ Там же. С.217.

показе, ощутив чуткое внимание публики: «Ребята и смеялись там, где надо. И слезы кулаками вытирали там, где надо <...> А то вдруг зал замирал, и становилось так тихо, будто в зале никого нет»³². Образцов отдельно отмечал, что негритенка Джима «зрители любили с первых же секунд его появления и желали ему удачи во всем»³³, что позволяет увидеть в этой немедленной и безусловной любви к далекому афроамериканцу сложившуюся к 1932 г. устойчивую тенденцию.

* * *

Мифологические структуры прослеживались не только в советском театре для детей 1920–1930-х гг., но и в литературе. Так, исследовательница Мария Абашева убедительно доказывает, что и книги Лидии Чарской, и сменившие их книги о советских школьницах так или иначе следовали все тому же инициационному мифу:

Девочка, становясь взрослой, обязательно должна пройти испытание: отрыв от близких <...>, одиночество, насмешки класса, наветы классных дам, безвинные страдания, потом взросление, выпускной торжественный акт с присутствием «верховного жреца» [Абашева 2013: 83].

Есть все основания увидеть закономерность в соединении метасюжета инициации, изученного и разработанного этнографами и фольклористами в конце 1920-х–1930-е гг., с навязываемыми детскому театру того же периода современными социальными реалиями и запросами изоляционистской политики сталинского правления. Возможно, неслучайно в тот же хронологический период (роман «Золотой теленок» был создан в 1931 г.) появилось хрестоматийное:

Все это выдумка, нет никакого Рио-де-Жанейро, и Америки нет, и Европы нет, ничего нет <...> Мне один доктор все объяснил, — продолжал Остап. — Заграница — это миф о загробной жизни, кто туда попадает, тот не возвращается³⁴.

³² Образцов С. По ступенькам памяти. С. 128.

³³ Образцов С. Моя профессия. С. 218.

³⁴ Ильф И., Петров Е. Золотой теленок. М.: Сов. литература, 1933. С. 389.

Волшебная сказка вернулась на театральные подмостки, но ее новые литературные образцы — и, прежде всего, созданный специально для Центрального детского театра «Золотой ключик» (1936) Алексея Толстого — продолжали следовать той же стратегии: объединению исконно свойственного волшебной сказке инициационного сюжета и современной повестки, утверждавшей веру в СССР как лучшего места на земле, искомого Тридесатого царства. Идеологическое содержание таких сказок не должно было вызывать ни вопросов, ни сомнений.

Старый папа Карло спрашивает Буратино и его товарищей:

— Знаете ли вы, как называется та страна, где детям живется хорошо и весело?

Автор пьесы не вложил в уста своих маленьких героев ответа на этот вопрос. Старому шарманщику, папе Карло, отвечает публика — сотни певучих и радостных детских голосов:

— СССР! СССР! <...>

На сцене — только сказка, интересная, занимательная. Но маленькие советские зрители сами оценивают «внутреннее положение» тарабарского королевства. Они своими репликами как бы дополняют содержание спектакля, еще более заостряют его идеологический смысл³⁵.

ЛИТЕРАТУРА

Абашева 2013 — *Абашева М.П.* Семиотика девичьей инициации: от институтской прозы к советской детской повести // «Убить Чарскую...». Парадоксы советской литературы для детей. 1920–1930 гг. СПб: Алетейя, 2013.

Богданов 2014 — *Богданов К.А.* Негры в СССР. Этнография мнимой диаспоры // Антропологический форум. 2014. № 22. С. 103–142.

Воглер 2022 — *Воглер К.* Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. М: Альпина нон-фикшн, 2022.

Голдовский 2007 — *Голдовский Б.* История драматургии театра кукол. М.: Дизайн Хаус, 2007.

Клейман 2022 — *Клейман Ю.А.* «Бобры всех стран, объединяйтесь!»: Леонид Макарьев и Федеральный театральный проект для детей // *Rossica. Литературные связи и контакты.* 2022. № 2. С. 133–146.

³⁵ *Ефимов Г.* Сказка на сцене // Правда. 1936. 14 декабря. № 343. С. 6.

Лапина 2022 — Лапина Г.В. Американцы в Москве: 1930–1940. М.: Литфакт, 2022.

Наприенко 2017 — Наприенко А.В. «Месс-Менд» Мариэтты Шагинян как «кинематографический роман» // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2017. Т. 1. № 2. С. 106–110.

Сорокина 2018 — Сорокина С.П. Петрушка в детском театре первого послереволюционного десятилетия (две пьесы С.Я. Маршак) // *Studia Litterarum*. 2018. Т. 3. № 3. С. 254–277.

REFERENCES

Abasheva 2013 — Abasheva, Marina. “Semiotika devich’ei iniciacii: ot institutskoi prozy k sovetskoi detskoj povesti” [“Semiotics of Maidenhood Initiation: From Institute Fiction to the Soviet Children’s Story”]. In *“Ubit’ Charskuu...”: Paradoksy sovetskoi literatury dlia detei. 1920–30 gg* [“Killing Charskaya...”: Paradoxes of Soviet Children’s Literature. 1920–1930s]. St. Petersburg: Aleteia Publ., 2013. (In Russ.)

Bogdanov 2014 — Bogdanov, Konstantin A. “Negry v SSSR. Etnografija mnimoi diaspory” [“Black People in the USSR: Ethnography of an Imaginary Diaspora”]. *Antropologicheskij forum*, no. 22 (2014): 103–142. (In Russ.)

Goldovskij 2007 — Goldovskii, Boris. *Istoria dramaturgii teatra kukol* [The History of Drama in Puppet Theatre]. Moscow: Dizain Haus Publ., 2007 (In Russ.)

Klejman 2022 — Klejman, Yulia A. ““Bobry vsekh stran, ob’edinyajtes’!”: Leonid Makar’ev i Federal’nyi teatral’nyi proekt dlia detei” [““Beavers of the World, Unite!”: Leonid Makaryev and Federal Theatre Project for Children”]. *Rossica*, no. 2 (2022): 133–146. (In Russ.)

Lapina 2022 — Lapina, Galina V. *Amerikancy v Moskve: 1930–1940* [The Americans in Moscow: 1930–1940]. Moscow: Litfakt Publ., 2022. (In Russ.)

Naprienko 2017 — Naprienko, Anastasia V. “Mess-Mend Marietty Shaginyan kak ‘kinematograficheskii roman’” [“Marietta Shaginyan’s Mess-Mend as a ‘Cinematic Novel’”]. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istoriya, pedagogika, filologiya* 1, no. 2 (2017): 106–110. (In Russ.)

Sorokina 2018 — Sorokina, Svetlana P. “Petrushka v detskom teatre pervogo poslerevolucionnogo desyatiletia (dve p’esy S.Ya. Marshaka)” [“Petrushka in the Theatre for Children in the First Ten Years after the October Revolution (Two Plays by S.Ya. Marshak)”]. *Studia Litterarum* 3, no. 3 (2018): 254–277. (In Russ.)

Vogler 2022 — Vogler, Krisrtofer. *Puteshestvie pisatelja. Mifologicheskie struktury v literature i kino* [The Writer’s Journey: Mythological Structures in Literature and Cinema]. Moscow: Al’pina non-fikshn Publ., 2022. (In Russ.)