



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

© 2018 г. Е. В. Сальникова

г. Москва, Россия

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РЕШЕНИЕ ЭКРАНИЗАЦИИ РОМАНА

«В КРУГЕ ПЕРВОМ»

(СЦЕНАРИЙ А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА,
РЕЖИССЕР Г. А. ПАНФИЛОВ, 2006 г.)

Аннотация: В данной статье подробно рассматривается эстетика многосерийного фильма Г. А. Панфилова по роману А. И. Солженицына «В круге первом». Автор анализирует содержание приемов закадровой музыки и закадрового голоса. Значительное внимание уделено образам действующих лиц, сыгранных известными профессиональными актерами (Евгением Мироновым, Игорем Скляр, Дмитрием Певцовым, Инной Чуриковой, Ольгой Дроздовой) и непрофессиональными исполнителями из мира театра и гуманитарной науки (Евгением Гришковцом, Борисом Любимовым). Целью статьи, в той мере, в какой позволяет ее объем, является сопоставление экранного повествования с романом для выявления того особенного, что отличает экранную версию романа от литературного оригинала. Автор обращает внимание на привнесенный в экранную форму элемент «интеллектуального фэнтези» в восьмой серии, трансформации образов некоторых служащих тоталитарного государства, а также появление нового аспекта в образе дяди Авенира и решении среды его дома и сада. Выявляются особенности цветовой гаммы фильма, предметно-пространственные и композиционные мотивы, ключевые для формосодержательной целостности произведения. Автор приходит к выводам о более явной в сравнении с романом соотносительности эстетики нового, экранного произведения «В круге первом» с культурными традициями Западной Европы, в частности, с некоторыми формами западноевропейского театра, драмы, романа. Также в сериале актуализировано новейшее представление о массовом прикладном искусстве, далеко не всегда полностью соответствующем официальным идеологическим клише своей эпохи.

Ключевые слова: экранизация, роман, визуальная культура, традиция, реализм, театр, Солженицын, В круге первом, цветовая гамма, видение.

Информация об авторе: Екатерина Викторовна Сальникова — доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, 125009 г. Москва, Россия. E-mail: k-saln@mail.ru

Дата поступления статьи: 20.03.2018

Дата публикации: 15.09.2018

Для цитирования: Сальникова Е. В. Художественное решение экранизации романа «В круге первом» (сценарий А. И. Солженицына, реж. Г. А. Панфилов, 2006 г.) // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49. С. 277–292.

Масштабная фигура Александра Исаевича Солженицына не уместается ни всецело в рамки понятия писатель, ни в рамки понятий историк, политик и даже мыслитель, а обнимает собой все эти сферы. То же самое относится к роману «В круге первом» и его экранизациям¹. Последние можно рассматривать как политические высказывания, размышления об истории России и, наконец, художественные произведения. Объектом исследования в данной статье выступает отечественная экранизация романа А. И. Солженицына «В круге первом» — многосерийный телевизионный фильм Глеба Панфилова, признанный одним из наиболее значительных отечественных телевизионных сериалов нашего времени [5, с. 118].

Экранизация «В круге первом» 2006 г. широко обсуждалась в прессе вместе с текстом романа Солженицына, интересуясь прежде всего как общественно значимое высказывание, опирающееся на ряд исторических документов и свидетельств [8; 9]. Общественная актуальность экранизации Глеба Панфилова в известной мере затмевает эстетические качества фильма. Наиболее приближенным к искусствоведческому курсу представляется статья Ю. А. Богомолова в журнале «Искусство кино», однако и в ней в центре внимания преимущественно содержание сериала Панфилова, а не особенности его художественной формы [4, с. 10–17]. Предмет же данной статьи — художественная ткань отечественного многосерийного фильма «В круге первом».

Важно то, что роман был превращен в телевизионный сценарий именно автором, Александром Исаевичем Солженицыным, в ходе творческого обсуждения специфики экранного искусства с режиссером экранизации. Сложившаяся эстетика данного многосерийного повествования не есть автономный продукт интерпретации, предпринятой независимо от автора экранизируемого произведения. Напротив, соблюдена внутренняя целостность и «закрытость» художественной формы, что отличает этот фильм от большинства случаев экранизаций художественной литературы, когда сценаристы и режиссеры свободно манипулируют чужим литературным произведением [12, с. 174].

В разбираемом случае представляется правомерным говорить об экранной версии романного повествования, созданного в ходе соавторства Солженицына и Панфилова. Цель предлагаемой статьи — выявить наиболее семантически насыщенные элементы визуального языка экранизации, проанализировать образы основных действующих лиц и осмыслить те акценты, которые были сделаны Солженицыным и Панфиловым при создании экранного произведения.

Образы пространства и цветовые акценты

Естественно, Солженицын подвергает свой роман резким сокращениям для переноса на экран. Сжатое время серий не позволяет делать долгие отступления и разворачивать, к примеру, вставную новеллу о подготовке застенков к посещению госпожой Рузвельт («Улыбка будды» [19, с. 468]) или эпизод «слушания дела Ольговича Игоря Святославича» [19, с. 434]. Уходят многие авторские описания и размышления, которые невозможно давать в сокращенном виде. Но приводит это не к содержательному упрощению, а к невольной активизации театрального подхода к реальности. Театр не может размещать на сцене много десятков мест действия, добиваться иллюзии воссоздания непосредственной материи бытия, без купюр. Искусство театра производит художе-

¹ На данный период, кроме рассматриваемой здесь экранизации, существуют еще две киноверсии романа: «Круг первый» («The First Circle», 1992) режиссера Шелдона Ларри и «Хранить вечно» (2007), 126-минутная версия Глеба Панфилова, сделанная им по собственному сценарию и заметно уступающая его же сериалу.

ственный «отжим» реальности, вынося на сцену только самое важное, говорящее, значимое [10, с. 89–99]. Телевизионный фильм Панфилова и Солженицына спонтанно идет по этому пути, совершая художественное прореживание материи романа, не стремясь к обилию в кадре «как бы случайного» и акцентируя семантическую весомость каждой детали. При этом сохраняются и свойства зрелого кинематографизма, с культом естественной среды и иллюзией спонтанного развертывания формы, подобной стихии жизни.

Как правило, режиссура даже самого хорошего многосерийного телефильма бывает более нейтральной, функциональной, иногда невнятной по сравнению с активной режиссурой авторского кино. «В круге первом» — исключение из этого правила, это своего рода авторский сериал. Его режиссура лаконична, но более чем выразительна.

Рефрен цветовой гаммы акцентирует совсем не то, чего аудитория ожидает от фильма про сталинскую эпоху. Глеб Панфилов не использует в кадре красный цвет атрибутов советской власти, избегает и буро-болотной гаммы, традиционной при съемках фильмов о советской эпохе. Прологом к каждой серии служит общий план пейзажа и здания Марфинской шарашки (тюрьмы). Темный лес, голубое небо, падающий снег — кажется, они находятся вне истории тоталитарного государства. Пейзаж прекрасен и чист. Но первое, что зритель слышит в нем, — это песни официальной советской культуры. Песни заполняют бескрайнее пространство звонкими оптимистичными голосами людей, славящих жизнь в сталинском государстве. Пролог контрастен основному действию каждой серии, он нужен, чтобы от него оттолкнуться и противопоставить ему другие мировоззренческие позиции.

В пространстве и времени сериала закадровое звучание советских песен уравновешивается закадровым голосом Солженицына и внутренним голосом его героя, Иннокентия Володина. Так сериал выстраивает полифоническую структуру. Из всех персонажей право закадрового голоса дано только Володину — тому, кто решается на открытый конфликт с родным государством, которым он обласкан. Этот прием усиливает атмосферу не только романности, но и почти триллера, придавая дополнительное напряжение многосерийному телеповествованию. Тем самым фильм делает фигуру Володина более автономной от автора, в то время как в романе элементы внутренней рефлексии героя скорее сплавлены воедино с их авторской подачей. Создается эффект прямого приобщения аудитории к внутреннему миру героя в минуты его нравственного, гражданского выбора, что может активизировать и в самом зрителе вопросы о его личной позиции перед лицом аналогичных дилемм. Сериал разомкнут в современность и как бы предлагает аудитории режим внутреннего диалога с развертывающимся экранным произведением.

Зрителям приоткрывается и звучащий внутренний мир автора, вспоминающего, размышляющего, комментирующего, что вполне аналогично авторской позиции в большой романной прозе. Вместе с тем голос автора-очевидца, автора-комментатора коррелирует с метафоричностью названия и сюжета произведения: он как бы сопровождает своих зрителей по хорошо ему знакомому «кругу первому», как Вергилий сопровождал Данте, а Данте — читателей «Божественной комедии» по многим кругам описываемого им ада. Динамика киноповествования превращается в завуалированный символ нашего совместного с автором постижения-наблюдения жизни «первого круга». Зритель чувствует себя приближенным к происходящему, как бы располагаясь на границе мира действующих лиц эпохи конца 1940-х гг. и современной реальностью.

Синий и белый цвета обнаруживают различные содержательные оттенки, тоже сопровождая героев по их кругу. Сумрачно синий свет наполняет помещение для сна арестантов тюрьмы, отнимая их право находиться в естественной темноте. Бог когда-то отделил тьму от света. Советская власть может это отменять. Не тьма служит символом нарушенного порядка вещей, но упразднение естественного чередования света и темноты.

Маленькие автобусы, в которых возят заключенных, голубые с белым, как небо и облака, небо и снег. Они не похожи на служебный транспорт тоталитарного режима. И тем не менее они выполняют функции именно такого транспорта.

Вместе с тем синий цвет живого, василькового оттенка принадлежит стене домашнего интерьера, возле которой Володин стоит перед арестом, рассматривая семейные реликвии и как бы прощаясь с ними. Власть может использовать сине-голубую гамму. Но это и цвета надежды, не случайно именно синим был платочек во всенародно любимой песне времен Великой Отечественной войны, исполняемой Клавдией Шульженко. Синий — цвет покоя, цвет купола небес, бескрайнего воздушного пространства, свободы.

Синее небо корреспондирует с синими комбинезонами заключенных. Комбинезон — нейтральная униформа, она не унижает человеческого достоинства, только отказывает в праве на индивидуальный стиль и цветовую гамму. Однако нивелировать индивидуальность и личность в целом такая одежда не способна. Она лишь подчеркивают неповторимое своеобразие лиц и мимики героев.

Синяя джинсовая ткань комбинезонов является документальной деталью эпохи: одежду для арестантов Марфино шили из американского материала. Но это не мешает ассоциациям комбинезонов с некоторыми элементами театральной культуры раннего советского времени. Синий цвет и прямоугольный крой отсылает нас к прозодежде в спектаклях Всеволода Мейерхольда, которая могла оттенять неповторимость каждого персонажа [3, с. 338]. Еще это отсыл к агитбригадам революционного искусства «Синяя блуза» [16; 17], которые, хотя и несли в своей деятельности пафос советизации общества, однако были закрыты в начале 1930-х гг. за пристрастие к ярким эстрадным формам: в такой агитации было слишком много художественной раскрепощенности. Так что синяя одежда заключенных прочитывается как парадоксальный символ творчества и свободы.

Комбинезон — универсальная одежда, превращающая его носителя в образ человека вообще и человека труда. Но заключенные не просто работают по двенадцать часов в сутки, они еще и мыслители. При всей внешней реалистичности, киноповествование пронизано художественными связями с другими, дореалистическими стилями, жанрами и видами искусства. Некоторая особость арестантов, облаченных в суровую синюю одежду (что подчеркивает визуализация романа), есть знак их особого статуса: они и реальные люди сталинского времени, и символические образы душ в аду. Именно души героев продолжают активно жить, мыслить, переживать. Насилие над телами тотально, а насилие над душами может обернуться душевными прорывами за пределы тюремного пространства.

В восьмой серии происходит галлюцинация заключенного Льва Рубина (Алексей Колубков), когда он вместе с Сологдиным (Игорь Карякин) оказывается в Москве, на набережной близ стен Кремля. Этот эпизод сродни средневековому жанру видения, рассказу о путешествии души в потусторонний мир [7, с. 161]. Кстати, мотив бессмертной души проскальзывает в тексте романа, когда автор рассказывает о профессоре

Челнове, полагавшем, что «только зэк наверняка имеет бессмертную душу... Челнов не скрывал, что это рассуждение он заимствовал у Пьера Безухова» [19, с. 244].

Потусторонним для арестанта является мир внетюремной земной повседневности. Рубин уносится еще и в будущее, в мир других скоростей, другого городского дизайна. В своем сознании он парит над реальностью. Москва посттоталитарного будущего берет обитателей Марфино в свои объятия. На первом плане начинают мелькать машины, закрывая геров от зрителей. Сцена строится так, чтобы зритель постепенно поверил в ее объективную реальность. Но реальна в этой сцене энергия духовного бытия измученных марфинцев. Жанр видения о потустороннем мире смыкается с жанром, который можно обозначить как интеллектуальное фэнтези. (В российском кино сегодня этот поджанр воплощен в фильмах «Фауст» Александра Сокурова, «Трудно быть богом» Алексея Германа, «Пыль» Сергея Лобана [14, с. 224, 422].)

Ослепительная белизна снега продолжается белизной стен Марфино. Белокаменный дом с элементами дореволюционной классической архитектуры никак не похож на тюрьму. И тем не менее это тюрьма. Караул делает обход с собакой на поводке. Потом камера встанет чуть дальше, и попадут в кадр вышки с часовыми и колючая проволока. Но как тем не менее величественен этот дом, похожий на фасад классицистического «дворца вообще». Сходство подчеркивается избранным ракурсом — фронтальным. В классицизме тоже отдавалось предпочтение фронтальным мизансценам.

Есть какая-то театральная поэтичность в таком зрелище, похожем на начало величественной трагедии.

Позже будет показан в марфинском интерьере правильный полукруг железных коек, вторящий линии стены. Его описание есть и в романе Солженицына [19, с. 88], и в его биографии, создававшейся Л. И. Сараскиной в диалогах с писателем [15, с. 332]. Полукружие отсылает к симметричным, геометрически правильным мизансценам классицистического и барочного театра. В этом сочетании тюремных предметов быта с их классической театральной мизансценой — жестокая ирония истории. Но еще большая ирония проглядывает в том, что и официальное рабочее место советского дипломата Володина имеет в фильме полукруглые формы, поскольку тоже использует классическую архитектуру или воспроизводит ее (этой детали в романе нет, она полностью принадлежит экранному произведению). Создавая переключки в формах интерьера тюрьмы и дипломатического кабинета, сценарист и режиссер демонстрируют невозмутимость и независимость культурного пространства. Оно не разрешает тоталитарному государству отрезать от традиционных форм культуры прошлого ни заключенных, ни служителей сталинского режима. Пространство культуры словно не выпускает человека из своих объятий. Оно сопутствует его судьбе подобно хору древнегреческой трагедии, сострадавшего коллизиям трагического героя [19, с. 61, с. 71].

Образы действующих лиц

Несогласимость, нетождественность несоветских внешних форм и их советской новой семантизации — один из центральных мотивов фильма, более настойчиво присутствующий в нем, нежели в романе. Узники не похожи на заключенных ни по строю мыслей, ни по манере поведения. Каждый из марфинцев словно ведет свою особую партию, живет в определенном амплуа, будучи артистичен на свой лад. Комический старик Абрамсон (Семен Фурман), романтический авантюрист Родька (Олег Харитонов), мрачный резонер Бобынин (Андрей Смирнов), которого боится советский министр. Визуальный образ старого профессора Челнова (Борис Романов) решен в стилистике

ренессансной живописи. Это собирательный образ европейского ученого. Описывая его в романе, Солженицын замечал, что Челнов похож «не то на Декарта, не то на Архимеда» [19, с. 245].

Заключенных объединяет не столько внутренняя оппозиция советскому укладу, сколько то, что каждый не живет одной своей оппозиционностью, не равен своим конфликтным отношениям с государством.

Глеб Нержин в исполнении Евгения Миронова — герой, полный мучительной рефлексии и в то же время таланта гармонизации личного внутреннего мира в любых обстоятельствах. Герой, готовый идти навстречу неизвестности и нечеловеческим условиям жизни, не заключая никаких компромиссов с властью, не стремясь отсидеться в шарашке, работая на режим. Специфику Нержина определяет сочетание внешней мягкости, деликатности, даже робости — и внутреннего максимализма, твердости, готовности к личной конфронтации с государственной системой.

Пряничков (Евгений Стычкин) — маленький, трогательный, почти детский в своей непосредственности, похожий внешне на простака, а на самом деле обладающий неутомимым плутовским оптимизмом, неуместной для тюрьмы веселостью и органической неспособностью к субординации.

А настоящий простак здесь — это идеалист и государственник Лев Рубин, полноватый, массивный, косматый и потому немного напоминающий о Марксе. Алексей Колубков весьма убедительно сыграл человека «сидящего» и все-таки продолжающего верить в дело революции, в партию и коммунизм, несмотря на всю несправедливость и унижения от родной государственно-идеологической машины. На таких верующих в коммунизм простаках держалось советское государство, питаясь их деятельными талантами, их жертвенностью, их внутренней поддержкой и страстью убеждать собеседников в величии коммунизма.

Герасимович (Игорь Скляр) — сумрачный меланхолик в темном пальтишке, темно-бурой старенькой ушанке, в интеллигентских очечках, с судорожно сжатыми челюстями и мучительно напряженным взглядом. Он ощущает себя загнанным в угол на свидании с женой, потому что не в состоянии «выдавить» из себя компромисс с режимом даже ради отчаявшейся жены. Можно было бы увидеть в переживаниях героя почти конфликт между чувством и долгом, опять же столь хорошо знакомый по классицистической трагедии. Однако для Герасимовича все гораздо сложнее, поскольку в долгом тюремном бытии утрачивается нормальная жизнь чувств. Государственное давление на заключенных произвольно оказывается более реальным и непосредственно ощутимым, нежели жесточайшее давление на жену заключенного со стороны всего общества, всей социально-бытовой совокупности обстоятельств «на воле».

Герой Скляра выбирает между долгом и долгом — долгом порядочного человека по отношению к жене, не стремиться вернуться к которой бесчеловечно, и долгом ученого по отношению к миру в целом. Его совесть не позволяет поддерживать и обслуживать сталинский режим с помощью технических разработок — но это означает пожертвовать несчастной женщиной, находящейся на краю гибели. Любой выбор здесь ужасен, лишен героичности и благообразия, даже нравственной безупречности. Он в постоянном напряжении, в постоянной внутренней судороге, которая стала для него перманентным состоянием.

Трагическое соло Инны Чуриковой в роли жены Герасимовича реализуется парадоксально. Ее позиция звучит сильно, убедительно, возвышенно в начале, еще до свидания с мужем. В кругу таких же несчастных она сравнивает себя с женами декабри-

стов и выявляет всю страшную разницу, до понимания которой не доросли еще более юные и меньше пострадавшие жены заключенных. А на свидании Наталья Павловна не может остаться такой же страстной и свободной в выражении отчаяния и усталости. У нее появляются затравленный взгляд, сбивчивые короткие фразы. Она словно чувствует, что не может быть убедительной для своего мужа — и как будто даже должна не быть убедительной. Чем он ближе, тем более недосыаем; и тем более предсказуем его скорый выбор — отказаться от сотрудничества с режимом, отрезав дорогу к выходу из заключения.

Сериал последовательно разворачивает картину тотальной несвободы, которой по-разному сопротивляются люди, находящиеся на разных ступенях социальной пирамиды. Этот мотив в романе более локален, из успешных функционеров тоталитарного режима выделяется в своем радикальном сопротивлении лишь Володин. Фильм же делает более неоднозначными и образы других функционеров. Все общество живет рефлексией, даже прощупыванием границ той личной свободы, которую так хочется спасти, урвать, спонтанно внедрить в повседневность тоталитарного государства.

Министр Абакумов (Роман Мадянов) ведет себя в кабинете не как министр, ему тесно в сидячих мизансценах и бумажной деятельности. Он поднимает гирию, а теннисный мячик красуется у него на самом почетном и видном месте, словно геометрическая пружинистая альтернатива тяжелому, огромному портрету вождя, выполненному в манере соцреализма. Маленький шар — против массивного прямоугольника. Мячик не чувствует, что Сталин нависает и над ним тоже. Абакумову необходимы элементы свободы здесь, в этой «тюрьме», каковой является по сути всякий кабинет чиновника высокого ранга. Благодаря мячику и спортивным кубкам кабинет не похож на кабинет советского министра.

Почти с балетной продуманностью движений решена сцена перед отъездом министра к Сталину. Вставший Абакумов поворачивается к портрету, несколько кренясь назад, словно ощущает нависание над собой Вождя. Потом отворачивается и крестится — не на портрет как на икону, что было бы почти пародийно, хотя, быть может, и достоверно. Но он крестится «от Сталина», в своем жесте пытается построить символическую преграду между ним и собой. Потом Абакумов вынимает из кармана мячик и, подержав паузу, как если бы прощался или сомневался в чем-то, оставляет мячик на столе — за себя, вместо себя, как ту часть души, которая сохраняется пока живой и потому не может быть взята на свидание к Вождю.

Сериал создает более двойственный образ Абакумова, высветляя и усложняя его фигуру по сравнению с романной версией. Также не отдана всецело суровому критическому реализму фигура Дотти. Ольга Дроздова ни секунды не играет превращения жены Володина в заурядную мешанку, что так страшно описано в романе [19, с. 487–488]. Отношения у Дотти и Володина в фильме страстные и поэтические, они мало похожи на отношения советского дипломата и его супруги, которые должны быть прежде всего партнерами по идеологической и дипломатической миссии, а также наслаждению привилегиями, щедро даруемыми служителям режима.

Эти отступления от сурового критического взгляда романа оправданы особенностями визуальной динамической формы. Описать словами не так страшно и мучительно, как воплотить в живой материи актерского исполнения. Игровые формы требуют большего многообразия оттенков, большей незаданности в моральных оценках, часто заслоняемых эстетическим началом героев и их отношений. Ведь авторский голос, неотступно находящийся с читателем при прочтении романа, в визуальной форме воз-

никает лишь иногда и не может постоянно достраивать картину страшного советского мира многозначными интонациями и суждениями. Соответственно, сложнее и противоречивее должны становиться сами персонажи.

Множество кинофильмов и телесериалов невольно приучают зрителей замечать серьезное рассмотрение этических проблем простым раскладом на «наших», т. е. хороших, и «чужих», «врагов», что означает плохих. В данном же сериале персонажи образуют сложную картину не плохих и хороших, а идеологических оппонентов, носителей разных социальных и психологических установок. Их человеческие характеристики не тождественны идеологии, исповедуемой персонажами. Да, есть откровенные негодяи вроде Шишкина-Мышкина (Сергей Баталов), доводящие свою службу сталинизму до жестокого абсурда. Но есть и Ройтман (тонкая работа Григория Данцигера), честно старающийся хорошо работать на своем посту. Рыжеволосый, в аккуратных очках и в военной форме, он выглядит подчеркнуто интеллигентным и даже слишком деликатным для военного. Разговаривает со всеми ровно, ни перед кем не лебезит, лишен как хамства по отношению к заключенным, так и подобострастия в общении с высокими чинами. Он выполняет важное задание по выявлению личности предателя, звонившего в американское посольство из телефонной будки. Такое задание в аналогичной ситуации могли дать военному в любом государстве, в том числе демократическом.

На роль признанного советского писателя Галахова в сериале был приглашен современный писатель, драматург Евгений Гришковец. Его внешняя фактура нейтральна, он выглядит как обыкновенный интеллигентный человек. И потому для всех, кто знаком с творчеством Гришковца, в маленькой сцене приема «играет» именно его нынешняя успешность, которая никак не связана со служением какому-либо государству, какому-либо плохому или хорошему общественному устройству. Наблюдая за Галаховым, зритель может увидеть в нем писателя как такового, успех которого не есть преступление. Но статус успешного писателя может обернуться наказанием, проклятием, мучением в случае творческой исчерпанности, как становится ясно из монолога Галахова.

В крохотной роли критика в «...Круге» снялся Борис Николаевич Любимов, авторитетный театральный критик, историк театра, ныне ректор Театрального училища имени Щепкина. Он ничего не менял в своей внешности и даже манере общения, всегда очень демократичной и доброжелательной. Однако те ничего не значащие, но «позитивные» фразы, которыми он отвечает на вопросы собеседницы, то поблескивание очков, за которыми не просматривается выражение глаз, читаются в сериале как знак напряженности, опасения высказать или мимически выразить лишнее — и как знание правил поведения в советском «бомонде»: лучше быть немного скованным, но не забывать об осторожности.

Такие персонажи заставляют задуматься о роли хороших людей на службе у страшного режима, о реальном соотношении честных и бесчестных советских чиновников, военных, интеллектуалов. Эпизодические лица добавляют ощущения, что в любой человеческой натуре есть что-то незаданное, не мотивированное напрямую социальными обстоятельствами. А потому каждый персонаж может и не укладываться в антиномию правильных антисоветских страдальцев и неправильных советских функционеров.

Жена Володина, Дотти в исполнении Ольги Дроздовой очень мало похожа на типичную советскую женщину, образ которой был растиражирован в журналах, газетах, в кино 1930–1950-х. Это не значит, что тогда не было таких хрупких красавиц. Просто в конце 1940-х гг. их почти не снимали ни в кино, ни даже для модных журналов, такие

женщины явятся из тени на десятилетие позже. В 1957 г. выйдет «Карнавальная ночь» Эльдара Рязанова с изящной, словно летящей Людмилой Гурченко. А в более ранний период лишь однажды появится героиня, внешне аналогичная Дотти: такой же тонкой, хрупкой, лишенной налета оптимистичной «советскости» была Машенька (Валентина Караваева), главная героиня одноименного фильма Юлия Райзмана 1942 г. Дотти сериала словно сошла не с фотографии реальной советской манекенщицы, а с графического рисунка из советского модного журнала начала 1950-х, в котором, как и в конце 1930-х, многое было взято из зарубежных журналов, вплоть до удлиненного, утрированно тонкого силуэта [14, с. 113]. Роль Дотти в сериале чрезвычайно сжимается, и внешние характеристики героини являются лучшим средством заставить нас поверить в ее человеческую незаурядность и нетождественность статусу жены советского дипломата.

Иннокентий Володин в исполнении Дмитрия Певцова не похож на советского дипломата ни по строю переживаний, ни по внешности. Сцена в домашней ванной после похода в гости подтверждает, что Володин весь не дипломат с ног до головы. Певцов — хорошо тренированный, атлетически сложенный актер. В пластике Володина чувствуется мучительно неостребованный потенциал силы и своеволия.

Этот герой в романе занимает особое место. Многостраничное повествование охватывает всего несколько дней накануне католического рождества в 1949 г. Главный поступок Володина, звонок в американское посольство, Солженицын располагает в самом начале повествования, что заведомо не предполагает прочерчивания автором сколько-нибудь подробной картины движения героя к этому шагу. Даже в плотной материи романа Солженицын может лишь рассказать, обозначить задним числом мотивации звонка, кратко повествовать о человеческом росте и перерождении Володина. Описать, дать читателю прожить с героем процесс перерождения, наблюдать за этапами прозрения, оказывается невозможно. И Солженицын не пытается этого делать, но оставляет за фигурой Володина некоторую долю абстрактности, неполной детерминированности, что как раз свидетельствует об авторском чутье².

Такие люди, как Володин, всегда обладают некоторой иррациональностью, необъяснимостью и неукорененностью в конкретном социуме. Не важно почему и как, но они появляются тогда, когда политическая власть кажется особенно могущественной, государство — грозным и непобедимым, а отдельный индивид — особенно зависимым и вроде бы вынужденным хвататься изо всех сил за свои личные достижения и привилегии.

Певцов придает своему герою черты собирательного, наднационального и надисторического индивидуалиста-одиночки, склонного выламываться из любых систем, нарушать любые писанные законы и неписанные договоренности. (Кстати, его шляпа и плащ в той же степени соответствуют советской мужской моде своего времени, в какой и западной мужской моде. Такую одежду можно увидеть на старых советских фотографиях, но и в фильмах Альфреда Хичкока, к примеру.) Ему нипочем любые общепринятые представления о совести, долге, чести. Есть только один человек, которому он

² В частных беседах во время Международной научной конференции «Личность и творчество А. И. Солженицына в современном искусстве и литературе. К 100-летию юбилею» (15–17 марта 2017, Государственный институт искусствознания) Наталия Дмитриевна Солженицына рассказывала, что Володин был сочинен Александром Исаевичем именно как «романный герой», заведомо более условный и менее важный и дорогой для автора, нежели героиня-марфинца и в первую очередь Глеб Нержин. (Полевые материалы Сальниковой Е. В. Раздел 1, март, 2017.) Однако в дальнейшем оказалось, что образ Володина является по-своему не менее значимым и сложным, корреспондирующим с современной эпохой информационных конфликтов.

что-то должен, — это он сам. И есть только один «институт», ради которого Володин готов поступиться всем, — это планетарный мир в своей целостности и неделимости.

В траговке Певцова герой звонит из уличного телефона-автомата в Америку не только потому, что всерьез надеется спасти мир от советской атомной бомбы. Главное для него то, что он дошел до такой черты, когда не может не совершить какую-нибудь эскападу, какой-нибудь дикий с точки зрения самосохранения поступок, потому что должен во что бы то ни стало разрушить свое преступное благополучие, прекратить служить режиму, довести до сведения власти свое отношение к ней. Здесь совершенно понятно, что перед нами — сын именно красного командира, не дипломат в душе. Ему трудно сдерживать свой внутренний мир, долго примериваться, долго скрывать ненависть. Он не может жить себе и жить, ничем не рискуя.

И Володин, и Дотти, и Глеб Нержин, и многие другие персонажи экранизированного «...Круга» невольно акцентируют тот факт, что несоветских по духу и «породе» людей было не так уж мало на разных ступенях советской общественной пирамиды. И не в последнюю очередь благодаря этому та пирамида не оказалась прочной и ушла в прошлое.

Вне социальной элиты и вне шарашки абсолютно несоветским человеком является дядя Иннокентия Володина. В сериале дядя Иннокентия — художник, и его образ решен более сложно и интересно, чем в романе, где отсутствует мотив творческой профессии Авенира. Художники-постановщики Анатолий Панфилов и Константин Зубрилин выстраивают для Авенира (Альберт Филозов) особый мир, природно-художественную нишу двора и дома. Во дворике — скульптурная композиция «Мать и дитя», напоминающая о вечных ценностях, всегда центральных, всегда жизнеобразующих. «Это я?» — спрашивает Володин, и дядя Авенир кивает, но не потому, что в фигурах композиции можно уловить портретное сходство с маленьким Кешей и его мамой. Это всякие мать и дитя, белые, красные, сегодня, давно, всегда. В домике Авенира — картины, далекие от советских нормативов соцреализма. Дядя Авенир с самоиронией рассказывает о том, как он, желая участвовать в выставках, подрисовывал трактор рядом с прекрасной девочкой, глядящей в окно, — портретом мамы Иннокентия в отрочестве.

Сквозной для сериала становится тема духовно-повседневного сопротивления тоталитарному государству. Далеко не все содержимое дома дяди Авенира запрещенное или полужагоальное. Иннокентий ставит на ладонь одного из «слоников», которые стояли и даже сейчас стоят во многих домах на территории бывшего СССР, это был популярный набор советских статуэток. В поздние советские годы и в постсоветскую эпоху многие полагали, что «слоники» являлись частью «советского бидермайера», адресовавшегося недалеким мещанам. Сериал выявляет совершенно другую смысловую линию. Маленькие «слоники» для украшения любого жилища — неагрессивная альтернатива громогласной монументальности, государственности, лозунгам и воззваниям. Статуэтка слона есть напоминание о большом мире за пределами СССР, о природном — за пределами государственного и идеологического.

В доме дяди на Иннокентия падает с полки статуэтка Дон Кихота — и это символическое событие, ведь Володин со своим звонком в американское посольство поступит как новый, очередной Дон Кихот. А суть Дон Кихота совсем не в сражении с мнимым злом, мнимыми великанами и пр. Суть его в готовности сражаться, и иногда наивными методами, с тем, что невозможно победить вообще, и уж тем более в одиночку. Дон Кихот, как и Гамлет, идет с мечом «против моря бед» [19, р. 688].

Парадокс фигурки Дон Кихота заключается в том, что она не была частью запрещенной культуры. Дон Кихот, как и слоники, стоял во множестве домов и являлся

частью массовой культуры быта советского времени. И поскольку во многих домах слоники и Дон Кихот дожили до XXI в., эти опознавательные знаки советской повседневности могут приблизить к современному зрителю прошлое его родной страны, кажущееся иногда таким далеким и как будто не своим.

Вместе со статуэткой Дон Кихота в советское повседневное пространство просачивались неофициальные смыслы, несоветские идеалы, философия одиночек. И именно на этой статуэтке делает акцент сериал. Тем самым Панфилов и Солженицын актуализируют новейшее представление о способности массового искусства, в данном случае прикладного, оставаться нетождественным официальной культуре, далеко не всегда полностью соответствовать идеологическим клише своей эпохи [14]. В ряде случаев такое прикладное, широко тиражируемое искусство оказывается более человечным, гуманным, нежели творчество в высоких жанрах.

Нет в фильме ни гигантских просталинских транспарантов, ни могучих статуй, вообще нет той линии монументальной советской скульптуры, которая является частью Культуры «Два» по концепции Владимира Паперного [13], потому что в центре здесь не просто сама эпоха, достойная развенчания и уже многократно подвергавшаяся ему в разных искусствах. В центре сериала, как и романа, — личностные пути сопротивления эпохе. И потому важна внутренняя связь разных героев — не только Иннокентия и Авенира, но и Нержина, и Габриловича, и в каком-то смысле Льва Рубина — с образом Дон Кихота, ставшем архетипическим. В книге Галины Белой, посвященной революционному искусству, «Дон Кихоты 20-х годов» говорится о «нравственном стоицизме тех, кто сохранял и сохранил гуманистические ценности» [1, с. 19]. Такие люди и в сфере искусства, и за ее пределами были не только в 1920-е гг., но и в 1930-е, и в 1940-е. Каждое десятилетие рождало своих Дон Кихотов.

Контрастен им Сталин, который и в романе, и в сериале уплощен и беспощадно осужден всей логикой построения образа. При традиционных подходах фигура Сталина демонизируется, или же в народной смеховой культуре, например, в анекдотах, он предстает лукавым резонером. Авторское же искусство постсоветского периода превращало Сталина либо в фарсового старика, либо в фигуру большого монстра [11, с. 242–243]. Изображать Сталина теряющим самообладание и панически страшась за свою жизнь не принято. У Панфилова же Сталин (Игорь Кваша) решен как злодей-неврастеник, живущий страхом. И это роднит его с другой фигурой политической истории — с Гитлером, который как раз во множестве случаев, в том числе в «Молохе» Александра Сокурова, воплощался как неврастеник, не способный примириться с самой повседневной реальностью существования [2, с. 32].

Композиционные лейтмотивы

И в композиции сцен романа, и в композициях сцен сериала проглядывает почти «балет», насыщенный пластический рисунок, со строгим чередованием сольных партий, дуэтов, трио, кордебалетных сцен. Разделенность советского мира на замкнутые, часто недостижимые друг для друга миры, рождает в экранном варианте эффект сменяющихся сцен с выходами различных персонажей — так работают подмости истории. Лишь изредка возможны встречи обособленных внутрисоветских миров в лице их представителей.

Заклученные образуют одну, мужскую группу персонажей. Их жены — другую, что подчеркивает тесное казенное пространство, в котором их собирают, перед тем как разводить по отдельным закуткам для свиданий. Номенклатурная элита образует

свой мир. Дядя Иннокентия — свой, объединивший в себе природу и искусство. Среди многофигурных композиций «Круга...» есть абсолютные полюса, отданные одиночным фигурам. Спокойный и ироничный художник Авенир — это абсолютная противоположность и успешному писателю Галахову, утратившему мир в душе, и склонному к истеричности Сталину.

Через весь сериал проходит мотив замкнутого, ограниченного пространства, мотив, инспирированный описаниями в романе, но становящийся более заметным и говорящим именно при его визуализации. В самом начале первой серии Володин открывает большой, встроенный в полукруглую стену шкаф, в шкафу — сейф, и укладывает туда документы. А в кабинете своем Володин сидит как в бункере, находясь в невероятном напряжении, в не меньшем, чем он будет ожидать допросов, скорчившись на полу камеры. Акустическая будка для Нержина и Серафимы, как и телефонная будка для Володина, комнатка для свиданий арестантов с родственниками, и кабинка туалета для Сологодина, жгущего там свой чертеж, — все это переходные зоны, важные, судьбоносные пространства. Здесь принимаются поворотные решения, происходят отказы от простого плытия по течению, герои совершают исповеди в жестах и действиях.

Сериал акцентирует и парадоксы мнимой, перевернутой семантизации, которую осуществляет сама власть. «Мясо» и «хлеб» написано на трех языках — на транспорте для тайной перевозки заключенных по городу. Это не фургоны с продовольствием, не система обеспечения населения едой, но система государственного поглощения, пожирания личности, жизни, свободы. Вода в тюрьме, врачебные осмотры после задержания служат не очищению и гигиене. Это не есть забота о здоровье арестованного, а многоступенчатая процедура унижения, очернения, отчуждения от собственного тела. Такие игры ведет имперсональная машина советского государства. Не сочиненное, но документальное насилие носит игровой характер.

Все серии телевизионной экранизации объединяет атмосфера страшного напряжения — она возникает всегда, когда человек пытается что-то получить для себя в этой жизни, как-то физически спастись, улучшить свое душевное состояние или социальную позицию. А разрешается напряжение тогда, когда герои принимают решения отказаться от всего заманчивого, приятного, физически спасительного, приемлемого для нормальных человеческих возможностей — и идут навстречу невозможному, почти непреодолимому, невыносимому. И Володин, и Глеб Нержин, решивший вернуться в ГУЛАГ, отказавшись от сравнительно комфортной жизни в Марфино, совершают поступки, которые сродни позиции героев даже не ренессансной, а античной трагедии. К ним вполне применимы слова Голосовкера об античном трагическом герое: «Очевидно, смысл борьбы скрыт в “чувстве свободы”, в самом ощущении героической борьбы, скрыт в победах, а не в окончательной победе...» [6, с. 105]. У Солженицына одинокие герои борются с теми силами, которые претендуют на божественные возможности и полную безнаказанность.

Следует суммировать, что экранизация романа «В круге первом» внутренне обращена к современности, учитывает особенности восприятия экранных образов и широким зрителем, и более локальной, интеллектуальной аудиторией знатоков кино и театра. Глеб Панфилов отказывается от использования ожидаемых, клишированных образов советского государства периода сталинизма, в ряде случаев вместе с А. И. Солженицыным модернизирует эстетику повествования. Это приводит к расширению темы произведения — ею становится не только определенный период отечественной истории, но и взаимодействие личности с государством как таковым.

В экранизации подчеркнута соотнесенность эстетики повествования с историей культуры Западной Европы, в частности, с некоторыми формами западноевропейского театра, драмы, романа, архитектуры разных эпох. Эстетические традиции западноевропейской культуры органично взаимодействуют с традициями русского реалистического романа. Главные герои многосерийного фильма продолжают традицию русского рефлексивного героя, мятущегося правдоискателя, и в то же время вполне соотносимы с образами трагических индивидуалистов, отчасти аналогичных героям античной и ренессансной трагедии. Все эти черты художественного решения фильма, опирающегося на систему образов романа, свидетельствуют о творческой раскрепощенности Солженицына как писателя, внутренне сопротивлявшегося обстоятельствам «железного занавеса». У Солженицына-писателя диалог русской культуры с западноевропейской не прерывался и в эпоху сталинизма. В современный же период этот диалог более отчетливо выявлен Солженицыным-сценаристом и визуализирован режиссером Глебом Панфиловым. Можно высказать предположение, что так происходит в связи с тем, что для сегодняшнего глобализованного мира чрезвычайно существенна апелляция искусства к наднациональным и внеидеологическим классическим традициям, что прочитывается как утверждение ценностей гуманизма, культурной преемственности, непрерывности художественных процессов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Белая Г.* Дон Кихоты 20-х годов. «Перевал» и судьба его идей. М.: Сов. писатель, 1989. 400 с.
- 2 *Беспалов О. В.* Символическое и дословное в искусстве XX века. М.: Памятники исторической мысли, 2010. 238 с.
- 3 *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XIX века. М.: URSS, 2010. 536 с.
- 4 *Богомолов Ю. А.* Бодался Остап Ибрагимович с Александром Исаевичем // Искусство кино. 2006. № 3. С. 10–17.
- 5 *Богомолов Ю. А.* Смены вех // Кино в меняющемся мире. М.: Издательские решения, Ридеро, 2016. Ч. I. С. 50–130.
- 6 *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М.: Наука, 1987. 218 с.
- 7 *Гуревич А. Я.* Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М.: Искусство, 1990. 396 с.
- 8 *Латынина А.* «Истинное происшествие» и «расхожий советский сюжет». Два варианта «Круга»: взгляд из сегодня // Новый мир. 2006. № 6. С. 168–176.
- 9 *Лецинский И.* О романе «В круге первом», его экранизации и современном значении // Скепсис. Научно-просветительский журнал. 2006. URL: http://sceptsis.net/library/id_648.html (дата обращения: 26.03.2018).
- 10 *Лотман Ю.* Семиотика сцены // Театр. 1980. № 1. С. 89–99.
- 11 *Михалкович В. И.* Избранные российские киносы. М.: Аграф, 2006. 320 с.
- 12 *Новикова А., Туров Я.* Экранизация как «открытое произведение»: от романа к сериалу // Кино в меняющемся мире. М.: Издательские решения. Ридеро, 2016. Ч. II. С. 170–199.
- 13 *Паперный В.* Культура «Два». Michigan, Ann Arbor, Ardis Publishers. 1985. 338 с.
- 14 *Сальникова Е. В.* Советская культура в движении. От середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: URSS, 2014. 480 с.

- 15 Сальникова Е. В. Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. 552 с.
- 16 Сараскина Л. И. Александр Солженицын. М.: Молодая гвардия, 2008. 935 с.
- 17 Справочник синеблузника. На 1927 год / сост. В. Мрозовский. М.: Труд и книга, 1927. 67 с.
- 18 Синяя блуза // Живая универсальная газета. М.: Труд и книга, 1924. № 1. 63 с.
- 19 Солженицын А. И. В круге первом. М.: АСТ, 2016. 832 с.
- 20 Ярхо В. Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М.: Худож. лит., 1978. 301 с.
- 21 Shakespeare W. Hamlet, Prince of Denmark // The Complete Works of William Shakespeare. The Wordsworth Editions Ltd. 1994. P. 670–713.

© 2018. Ekaterina V. Salnikova
Moscow, Russia

**THE AESTHETICS OF THE TV VERSION OF “THE FIRST CIRCLE”
(TV adaptation by A. I. Solzhenitsyn, director — Gleb Panfilov, 2006)**

Abstract: The article looks at the aesthetics of a TV series by G. A. Panfilov based on the novel by A. I. Solzhenitsyn “The first circle”. The author analyzes the concept of Solzhenitsyn voice-over. Considerable attention is paid to the images of characters, acted by well-known professional actors (Yevgeny Mironov, Igor Sklyar, Dmitry Pevtsov, Inna Churikova, Olga Drozdova) and non-professional performers from the world of theatre and humanities (Evgeny Grishkovets, Boris Lyubimov). The purpose of the article, inasmuch as its volume allows, is to compare the screen’s narration with the novel’s one to identify the differences. The author draws attention to the element of “intellectual fantasy” introduced in the visual images of the eighth episode, to the transformation of the authors’ attitude towards the adherents of totalitarian state and detects new aspects in the “uncle Avenir” screen’s character and his home and garden environment. The paper involves displaying the color solution’s features of the film, spatial and compositional motifs, as well as the key images of the series. The author emphasizes the correlation between the aesthetics of the “The first circle” adaptation and the cultural traditions of the Western Europe, in particular, certain forms of theater, drama, novel. We find that the director of the series updated the latest conception of the mass applied art — so that it may not be identical to the official culture and not always corresponds to the ideological clichés of the epoch.

Keywords: screen culture, TV adaptation, Soviet art, classics, traditions, theatre, Solzhenitsyn, novel, narration.

Information about author: Ekaterina V. Salnikova — DSc in Culturology, Head of mass media art department, The State Institute for Art Studies, Kozitski per. 5, 125009 Moscow, Russia. E-mail: k-saln@mail.ru

Received: March 20, 2017

Date of publication: September 15, 2018

For citation: Salnikova E. V. The aesthetics of the TV version of “the first circle” (TV adaptation by A. I. Solzhenitsyn, director — Gleb Panfilov, 2006). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 49, pp. 277–292. (In Russian)

REFERENCES

- 1 Belaia G. *Don Kikhoty 20-kh godov. "Pereval" i sud'ba ego idei* [Don Quixotes of the 1920-s. "Pereval" and the fate of his ideas]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1989. 400 p. (In Russian)
- 2 Bespalov O. V. *Simvolicheskoe i doslovnnoe v iskusstve XX veka* [Symbolic and preverbal in the art of the twentieth century]. Moscow, Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ., 2010. 238 p. (In Russian)
- 3 Berezkin V. I. *Iskusstvo stsenografii mirovogo teatra. Ot istokov do serediny XIX veka* [The scenography art of the world theater. From the origins to the mid-nineteenth century]. Moscow, URSS Publ., 2010. 536 p. (In Russian)
- 4 Bogomolov Iu. A. Bodalsia Ostap Ibragimovich s Aleksandrom Isaevichem [How Ostap Ibragimovich locked horns with Aleksandr Isaevich]. *Iskusstvo kino*, 2006, no 3, pp. 10–17. (In Russian)
- 5 Bogomolov Iu. A. Smeny vekh [Changes of the milestones]. *Kino v meniaiushchemsia mire* [Cinema in the changing world]. Moscow, Izdatel'skie resheniia, Ridero Publ., 2016, part 1, pp. 50–130. (In Russian)
- 6 Golosovker Ia. E. *Logika mifa* [The logic of myth]. Moscow, Nauka Publ., 1987. 218 p. (In Russian)
- 7 Gurevich A. Ia. *Srednevekovi mir: kul'tura bezmolstvuiushchego bol'shinstva* [The medieval world: culture of the silent majority]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 396 p. (In Russian)
- 8 Latynina A. "Istinnoe proisshestvie" i "raskhozhii sovetskii siuzhet". Dva varianta "Kruza": vzgliad iz segodnia ["True incident" and "common Soviet plot". Two versions of "Circle": a today view]. *Novyi mir*, 2006, no 6, pp. 168–176. (In Russian)
- 9 Leshchinskii I. O romane "V krughe pervom", ego ekranizatsii i sovremennom znachenii [About the novel "The first circle", its adaptation and modern sense]. *Skepsis. Nauchno-prosvetitel'skii zhurnal*, 2006. Available at: http://scepsis.net/library/id_648.html (accessed 26 March 2018). (In Russian)
- 10 Lotman Iu. Semiotika stseny [Semiotics of the stage]. *Teatr*, 1980, no 1, pp. 89–99. (In Russian)
- 11 Mikhalkovich V. I. *Izbrannye rossiiskie kinosny* [Selected Russian cinemadreams]. Moscow, Agraf Publ., 2006. 320 p. (In Russian)
- 12 Novikova A., Turov Ia. Ekranizatsiia kak "otkrytoe proizvedenie": ot romana k serial [Adaptation as an "open form": from the novel to the series]. *Kino v meniaiushchemsia mire* [Cinema in the changing world]. Moscow, Izdatel'skie resheniia, Ridero Publ., 2016, part 2, pp. 170–199. (In Russian)
- 13 Papernyi V. *Kul'tura "Dva"* [Culture "Two"]. Michigan, Ann Arbor, Ardis Publishers Publ., 1985. 338 p. (In Russian)
- 14 Sal'nikova E. V. *Sovetskaia kul'tura v dvizhenii. Ot serediny 1930-kh k seredine 1980-kh. Vizual'nye obrazy, geroi, siuzhety* [The Soviet culture in motion from the mid-1930's to the mid-1980's. Visual images, characters, plots]. Moscow, URSS Publ., 2014. 480 p. (In Russian)
- 15 Sal'nikova E. V. *Vizual'naia kul'tura v mediasrede. Sovremennye tendentsii i istoricheskie ekskursy* [Visual culture in the media environment. Current trends and historical studies]. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2017. 552 p. (In Russian)
- 16 Saraskina L. I. *Aleksandr Solzhenitsyn*. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2008. 935 p. (In Russian)

- 17 Spravochnik sinebluznika. Na 1927 god [Reference book of the “Blue Blouse” member. For 1927], compiled by V. Mrozovskii. Moscow, Trud i kniga Publ., 1927. 68 p. (In Russian)
- 18 Siniaia bluza. *Zhivaia universal'naia gazeta* [“Blue Blouse”. A Live universal newspaper]. Moscow, Trud i kniga Publ., 1924. No 1. 63 p. (In Russian)
- 19 Solzhenitsyn A. I. *V krughe pervom* [The first circle]. Moscow, AST Publ., 2016. 832 p. (In Russian)
- 20 Iarkho V. N. *Dramaturgiia Eskhila i nekotorye problemy drevnegrecheskoi tragedii* [The drama of Aeschylus and certain issues of the Greek tragedy]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1978. 301 p. (In Russian)
- 21 Shakespeare W. Hamlet, Prince of Denmark. *The Complete Works of William Shakespeare*. The Wordsworth Editions Ltd. 1994. P. 670–713. (In English)