

УДК 793
ББК 85.34

Слесарь Евгений Александрович

Кандидат искусствоведения, доцент, кафедра режиссуры
театрализованных представлений и праздников, факультет искусств,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 191186,
Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2–4
ORCID ID: 0000-0002-0999-7500
ResearcherID: AAA-7017-2022
evgeniy.slesar@gmail.com

Ключевые слова: театрализованное представление, праздник «Алые паруса», праздники СССР, советский миф, инсценирующие практики

Слесарь Евгений Александрович

Семантические метаморфозы праздника «Алые паруса»



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-196-243

Для цит.: Слесарь Е.А. Семантические метаморфозы праздника «Алые паруса» // Художественная культура. 2022. № 1. С. 196–243. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-196-243>.

For cit.: Slesar E.A. Semantic Metamorphoses of The Scarlet Sails Festival. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 196–243. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-196-243>. (In Russian)

Slesar Evgeniy A.

PhD (in Art History), Associate Professor, Department of Directing
Theatrical Performances and Festivals, Faculty of Arts, Saint Petersburg
State Institute of Culture, 2–4 Dvortsovaya Emb., 191186, Saint Petersburg,
Russia
ORCID ID: 0000-0002-0999-7500
ResearcherID: AAA-7017-2022
evgeniy.slesar@gmail.com

Keywords: theatrical performance, The Scarlet Sails Festival, Soviet
festivals, Soviet myth, staging practices

Slesar Evgeniy A.

Semantic Metamorphoses of The Scarlet Sails Festival

Аннотация. Инсценирующие практики СССР, перешедшие и позднее укоренившиеся в постсоветской зрелищной культуре России, ускорили процессы советизации массовой культуры и подготовили почву для формирования утопических мотивов, присущих официальной перформатике. Актуальность настоящей работы заключается в том, что изучение свойств содержательной лабильности советских зрелищных форм позволяет прояснить функциональность и культурное значение современных массовых представлений. Материалом для работы выбран праздник «Алые паруса» как образчик советского зрелища, успешно встроившегося в постсоветский праздничный календарь. В фокусе внимания автора находится проблема семантической деформации сюжетно-героических схем повести-феерии А. Грина (1880–1932) «Алые паруса» (1922) в контексте одноименного советского массового театрального представления. Целью работы является анализ семантических сдвигов театрального представления «Алые паруса» (1970, 1972) в его диалогической связи с литературным первоисточником. Научная проблема работы заключается в выявлении механики и форм интеграции советского индоктринального дискурса в ткань театрального представления. Реконструкция, осуществленная на архивных источниках, демонстрирует устойчивую динамику отхода от нарратива А. Грина в сторону доминирующего советского мифа, сформировавшегося под воздействием официальной культуры. Автор приходит к выводу, что лежащие в основе представления принципы дубликации и монтажа приводили к семантическому искажению приоритетного героя, событий и мотивов. Анализ художественных структур представления показывает, что перекодировка первоисточника осуществлялась с помощью генерации аналоговых художественных форм и искусственного семантического сближения, характеризующегося насильственным наложением на фабулу Грина акустико-визуальных цитат и идеологем советской массовой культуры. В результате данного исследования выявлены гетерогенные элементы в зрелище (клятвенная практика, культ предков, нарратив угроз), артикулирующие актуальную аксиологическую повестку. Методологической платформой является реконструкция и описание феноменов официальной советской зрелищной культуры в рамках германовско-гвоздевской (ленинградской, петербургской) театроведческой школы.

Abstract. The USSR staging practices, which passed into and later took roots in the post-Soviet Russian performance culture, accelerated the processes of mass culture sovietization and paved the way for the development of the utopian motives inherent in the official performative practices. This research is relevant, since the study of the properties of semantic lability of the Soviet performance forms makes it possible to clarify the functionality and cultural significance of contemporary mass performances. The Scarlet Sails Festival was chosen as a study material, since it is a sample of the Soviet performance that has been successfully integrated into the post-Soviet calendar of festivals. This paper is focused on the issue of semantic distortion of the plot and character schemes of A. Grin's (1880–1932) fairy tale *The Scarlet Sails* (1922) in the context of the Soviet mass theatrical performance of the same name: *The Scarlet Sails Festival* (1970, directed by A. Orleansky; 1972, directed by I. Rakhlin). This research aims to analyze the semantic shifts in *The Scarlet Sails* theatrical performances (1970, 1972) in its dialogic connection with the literary original. The scientific problem of the paper is to reveal the mechanisms and forms of integrating the Soviet indoctrinal discourse into the texture of the theatrical performance. The reconstruction based on the archive materials shows a steady deviation from A. Grin's original narrative towards the dominating Soviet myth. The author concludes that the principles of duplication and montage underlying the performance resulted in semantic distortion of the priority character, events, and motives. The analysis of the artistic structures of the performance reveals that the original was converted by means of generating analogous artistic forms and artificial semantic convergence that is characterized by forced superimposition of acoustic and visual quotations and ideologemes of the Soviet mass culture on A. Grin's story. This research reveals heterogeneous elements of the performance (e.g. vows, ancestor worship, narrative of threats), which articulated the relevant axiological agenda. This research is based on the methods of reconstruction and description of the phenomena of the Soviet official performance culture within Herrmann and Gvozdev's (Leningrad, St. Petersburg) school of theatre studies.

Введение

В последнее десятилетие советский ностальгический дискурс и синдром ресентимента прочно укоренились в современном отечественном культурном пространстве [3]. Благодаря жизнестойкости советского мифа нынешние художественные практики демонстрируют стремление к репликации уже проверенных в СССР прецедентных форм. Эти и другие процессы, связанные с конвергенцией политики и культуры, актуализируют дискуссии о советской массовой культуре среди отечественных и зарубежных исследователей и объясняют возросшее к ней внимание. Кроме того, такой научный интерес является следствием междисциплинарных подходов, присущих современной гуманитаристике, как открывающих новые методы в исследовании советского, так и выводящих в современное научное поле пласты культуры, прежде считавшиеся маргинальными. Наряду с комплексным вниманием ученых к культуре повседневности, среди исследований которых важное место занимают труды И. Орлова [13], А. Юрчака [24], особую актуальность феномены советского обретают в оптике исследований, посвященных праздничной культуре, в частности М. Рольфа, рассматривающего на обширном материале архивных источников «праздничную методику» и роль института «экспертов» в формировании канона массовых советских зрелищ [18, с. 79]. Огромный вклад в современное изучение советской праздничной культуры внесли изыскания казанских исследователей — С. Малышевой [10] и А. Сальниковой [19]. Первая из указанных работ посвящена функционированию массовых представлений первого советского десятилетия (1917–1927) в Казанской губернии и осмысляет влияние регионального и национально-религиозного аспектов на содержательные компоненты праздника. Вторая работа — яркий и убедительный пример, демонстрирующий использование методов антропологического подхода в изучении советского праздничного контекста. «Героем» исследования избран элемент предметного мира новогоднего праздника — елочная игрушка. Выявленные автором историко-культурные формы ее бытования позволили исследователю выйти к более широкому контексту в осмыслении сюжета и дуалистической героики советского мифа.

Работы зарубежных авторов последних лет свидетельствуют о расширении субдисциплинарного спектра в изучении феноменологии советского. В англоязычном научном поле следует выделить недавно вышедшие в свет статьи, посвященные анализу и функционированию праздничных форм пропаганды советского государства. Рассматривая инсценирующие практики советской юбилейности, Б. Гайос (B. Gajos) отмечает ее важность в реализации принципа «*primus inter pares*» [26, р. 176]. Вопросы эволюции праздничных форм также не остаются без внимания научного сообщества. Почти по-шекспировски (*Celebrating (or Not) The Russian Revolution*) Ш. Фицпатрик (S. Fitzpatrick) ставит вопрос о важности выбора модуса празднования в современном социально-культурном пространстве России. Реминисценции известной пьесы вполне объяснимы. Подобно тому, как Гамлет, раздираемый титаническими противоречиями, опирается на авторитет отцовских установок и ищет в них источник легитимности своих поступков, современные властные институты, терзаясь выбором между современной зыбкой формацией праздника и авторитетной и проверенной отцовской, выбирают последнюю и говорят уверенное «быть» советской праздничности [25]. В работе И. Торбакова, посвященной годовщинам Октябрьской революции, также констатируется, что пространство празднования выступает как оппозиция пространству исторического знания и занимает важное место в современной мифогенерации советского [31]. Механизмам пропаганды и их зрелищным формам в эпоху холодной войны посвящена работа Тони Шоу (T. Shaw) и Дениза Янгблада (D. Youngblood) [28]. Конструктивное значение молодежных институций и фестивалей в формировании советской культурной повестки отмечено в работе Пии Койвунен (Pia Koivunen) [27]. В этих, по определению финского исследователя, мегасобытиях (*mega-events*) отрабатывались тактики культурной экспансии, направленные на внешнего зрителя [27, р. 1617], а представления становились витринным слепком демонстрации лучших местных достижений [27, р. 1618].

Современные публикации доказывают устойчивую потребность научного сообщества в изучении официальной советской зрелищной культуры и молодежной аудитории. Однако следует признать, что в настоящее время работ в русскоязычном и англоязычном научном поле, предметно рассматривающих на сюжетно-композиционном уровне семантику и функционирование одного из самых массовых

праздников советской молодежи «Алые паруса», не представлено, что обуславливает актуальность и новизну данного исследования.

Праздник «Алые паруса», интерес к которому в молодежной среде, туристической отрасли и средствах массовой информации сохраняется,⁽¹⁾ занимает важное место в советской и постсоветской зрелищной культуре. Возникнув в СССР как праздник выпускников школ, он органично укоренился в праздничном календаре современной России, сохранив за собой позиции наиболее массовой театральной феерии, собирающей многотысячную зрительскую аудиторию. Однако при кажущемся на первый взгляд сюжетном однообразии живая динамика его художественной структуры во многом объясняется сложной интеграцией в его фактуру актуальных культурно-идеологических контекстов. Выступая в разные годы медиаторами молодежной повестки, содержательная и формальная стороны праздника подвергались смысловым корректировкам, отклоняясь от фабулы повести Александра Грина (1880–1932). Целью статьи является анализ семантических сдвигов театрального представления «Алые паруса» (1970, 1972) в его диалогической связи с литературным первоисточником.

В преддверии приближающихся юбилейных торжеств по случаю 50-летия Октябрьской революции [11] Совет по массовым театрализованным представлениям и зрелищам⁽²⁾ требовал от культурных учреждений советского государства разработать серию праздников для молодежи. Директивные указания Лаборатории Совета только увеличивали число разнообразных фестивалей и карнавалов, а специальные издания выпускали многочисленные методические рекомендации, посвященные практикам индоктринального посвящения молодежи [2].

В 1968 году с предложением организации централизованного праздника для выпускников школ выступил Ленинградский Дворец пионеров имени А.А. Жданова. Первое представление развернулось

летом того же года в акватории Невы и на улицах города. Большое влияние на образное и композиционное решения первых водных представлений в акватории оказала феерия «Праздник „Авроры“» (режиссер С.В. Якобсон) [30], показанная годом ранее по случаю празднеств, приуроченных к юбилею Октябрьской революции. Советский период закрепил за праздником «Алые паруса» статус генератора советского мифа, сообщающего выпускнику необходимые ценностные установки. Организация и проведение обеспечивались не только участием известных деятелей культуры (композиторы, художники, режиссеры), но и силами армии и военно-морского флота. Большое внимание уделялось специальной атрибутике праздника (флаг, гимн и пр.). Концепция и сценарий проходили стадии многократных обсуждений и утверждений. Такой особый статус праздника обуславливал его сложный, идеологически выверенный нарратив и плотную семантику зрелищной ткани. Испытывая на себе господство конвенциональных кодов советской действительности, фабульную основу праздника составляло неоромантическое творение Грина, чья биографическая связь с городом превращала архетипический сюжет о вечном возвращении [29] в «ленинградскую „Одиссею“».

Рассмотрение семантических трансформаций в представлении требует обращения к основным сюжетно-героическим элементам повести-феерии А. Грина «Алые паруса» (1922). Главная орбита персонажного уровня спаяна дуэтом главных героев (Грэй, Ассоль), а сюжет — чередой их испытаний. Генеральным мотивом, определяющим систему действий главных героев, будет стремление к обретению друг друга. Функции вестников-отправителей, подготавливающих героев к заданию-путешествию, отданы старому сказителю Эглю и Польшишоку. Ось центрального и главного события — это встреча, приносящая обновление и обретение нового мира. Центральными образами, конституирующими генеральный нарратив, являются фрегат «Секрет» и алые паруса. Означаемое галиота — это материализованная мечта, награда за верность идее, а алые паруса — маркер героического, его «примета», по которой Ассоль распознает Грэя. Семантически паруса манифестируют аксиологическую картину героя, объясняющую его движение к цели. Образные доминанты и содержательные узлы первичного сюжета явились фундаментом последующих сценических интерпретаций.

(1) Праздник выпускников «Алые паруса-2020» стал победителем международной премии в области событийной индустрии Global Eventex Awards в четырех номинациях: Art Event, Celebration Event, Cultural Event и Music Event.

(2) Совет по массовым театрализованным представлениям и зрелищам являлся субтитом ВТО, формирующим художественно-идеологическую платформу зрелищной культуры в СССР. Входящие в его состав режиссеры, сценаристы и художники определяли тенденции массовых форм театрального искусства.

Материалом исследования, наиболее репрезентативно демонстрирующим деформацию исходных семантических связей, стали представления «Алые паруса-1970» и «Алые паруса-1972», поставленные разными режиссерами и реализованные в различных пространствах. Их эстетика позволяет отчетливо проследить стремительную динамику отката зрелища от исходных сюжетных схем, свидетельствующую о доминанте советской повестки над литературным первоисточником.

«Эмблема цвета глубокой радости» (1970)

Одним из первых режиссеров и сценаристов, участвовавших в создании водной феерии, был А. Орлеанский [9]⁽³⁾, многократно выступавший сценаристом и постановщиком массовых советских праздников. В числе других режиссеров и художников (А. Густавсон, С. Кантарович, Г. Никулин, А. Пастернак, Б. Сапегин, Б. Яник) он задаст эстетический вектор развития праздничному канону «Алых парусов» как синтетической формы зрелища.

В названии сценария «Эмблема цвета глубокой радости» [12, с. 85], предложенном Орлеанским, уже прочитывалась опора на аллегоризм авторского поэтического языка. «Розовые тени скользили по белизне, — так, будто окутывая читателя пеленой гриновской цветности, начинает Орлеанский свое предисловие к сценарию, — все было белым, кроме раскинутых, плавно двинутых парусов — цвета глубокой радости» [12, с. 85]. Не торопясь перейти к изложению композиции зрелища, он начинает с развернутого представления мира Автора. Однако его более занимает не неоромантическая поэтика Грина, а рукотворная природа мечты. Опираясь на статью К. Паустовского [8], призывавшего юных читателей «Алых парусов» к разумной и интересной жизни, Орлеанский выходит к идее «создания нового

человека» [12, с. 85], которому следует мечтать, как пишет он, «действительно» [12, с. 85]. История, по его словам, про «душевную юность, веру в то, что человек способен своими руками творить чудеса» [12, с. 85]. Для этого сюжета следует разворачиваться в поле узнаваемой действительности. Уступающий советской диалектике неоромантический пафос — первое отклонение, заземляющее героические регистры Грина. Такой концептуальный крен от автора Орлеанский объясняет тем, что образ алых парусов сейчас приобретает более «широкое значение» [12, с. 85]. Парус по-прежнему был отражением героических устремлений, доставляющих героя к цели, однако теперь изменялась сама его цель — это «место в жизни». Этим у Орлеанского объясняется кардинальное изменение в траектории движения главной фигуры литературной феерии. Фрегат Грина двигался от обыденного (от берегов Каперны) к безбрежному раю.

Советский императив «разворачивает» сюжет к «близкому счастью» в духе коммунистической эсхатологии. Пространство поступка героев локализовалось до героического повседневного, а средством достижения мечты провозглашался труд. Измененные в сценарии мотивировки героев меняли географию их пути. Если у писателя они жертвовали близким, отправляясь к далекому, то в версии Орлеанского им следовало повернуться к берегам близкого советского. Говоря о «содержании символа» [12, с. 86] в предисловии к сценарию, де-факто Орлеанский сформулирует сверхзадачу торжества, сводящуюся к тому, что «каждый должен найти свои крылатые „Алые паруса“». Для этого не нужны годы странствий, не обязательно идти далеко. Они здесь, рядом с нами. Надо любить труд и учиться труду» [12, с. 86]. Эти исходные положения определяют первые семантические изменения, касающиеся сущностной идеи пути. Путешествие героя к цели превращалось в движение к месту в производственной системе отношений, а сам концепт мечты конкретизировался и помещался в узнаваемое социальное поле, материализованное в профессию. Содержащийся в празднике механизм посвящения виделся Орлеанским в переходе героя-«земляка» к трудовой жизни [12, с. 86]. Такая инициатическая задача привела к замене приоритетных героев, их поступков и атрибутов. Если труд на производстве заявлялся режиссером как средство достижения советской мечты, подменяя гриновскую храбрость и верность лирическому идеалу, то «советскими Грэм и Ассоль» для

(3) А. Орлеанский (Аншель Бениаминович Клейнман-Орлеанский) (1918–2001) — кинокритик, сценарист. Выпускник театроведческого факультета Ленинградского театрального института (ныне Российский государственный институт сценических искусств) 1949 года. Сферой его научных интересов был советский кинематограф. Осуществлял преподавательскую деятельность на режиссерских курсах при киностудии «Ленфильм». Заведовал учебной частью режиссерских курсов на киностудии «Ленфильм» (1964–1965). С 1966 года член сценарно-редакционной коллегии Первого творческого объединения в Ленинграде.

школьников обоснованно становились образчики героев труда — сварщик, доярка или космонавт, вступающие в пространство праздника. Подмена объяснялась Орлеанским тем, что «мечта не должна быть оторвана от действительности» [12, с. 85].

Композиционно феерия состояла из трех частей, разделенных на «картины». Пространство акватории рассматривалось как сцена и зрительный зал. С первых минут зоны зрительского будут объявлены: «Начинается праздник на Неве! Места для зрителей — вся Дворцовая набережная от Кировского моста до Дворцового. / Остановитесь в любом месте на набережной. / Корабли пройдут перед вами» [12, с. 88]. Организация действия будет отдана двум нарративным инстанциям («первый ведущий», «второй ведущий»), которые, по словам режиссера, решали различные задачи: первый — «приподнято-праздничный», второй выполняет «функции комментатора» [12, с. 87]. Отличавшая их степень вовлеченности в сюжет выстраивала различные дистанции со зрителем. Первый выступал внутренним повествователем, обнажающим коллизии и дающим им оценку. Являясь носителем советского дискурса, он сводил цель к инкорпорации советского мифа в сюжет Грина. Второй нарратор связывал повествование с визуальным высказыванием. «Управляя» глазом зрителя, он сообщал ему, куда и как следует смотреть. Таким образом, один выступал «организатором уха», другой — «организатором глаза». «Он обращает внимание зрителей на самое главное, самое основное, — поясняет режиссер задачи второго нарратора, — необходимость такого текста объясняется необычными размерами водной сцены и рассредоточенностью зрителей на протяжении почти трех километров» [12, с. 87].

Начинался праздник с «театрального вступления на воде» [12, с. 87]. В акватории Невы между Кировским (ныне Троицкий) и Дворцовым мостами незадолго до полуночи радиопозывные и лучи прожекторов предусматривали зону будущей феерии. В небе со стороны Петропавловской крепости появлялось «звено вертолетов», разворачивающихся перед зрителями на небе светящуюся эмблему праздника. Очерчивая круг, она проходила мимо Кировского моста над Дворцовой набережной и, огибая зрительскую линию, словно титры удалялась за Петропавловской крепостью. Первая часть представления «Факелы юности» состояла из серии «живых картин», иллюстрирующих

разнообразие форм проявления героического. Первый эпизод представлял знаменосца со штандартом праздника и двух героев — юношу и девушку, освещавших своими факелами поднятую эмблему «Алых парусов». Устремленные вверх огни, героический вертикализм их статуарных поз выражали стремление юных ленинградцев к мечте. Следующие за ним четыре картины демонстрировали другие модусы героического.

Сцена «рабочий путиловец и революция» [12, с. 89] представляла дуэт рабочего и солдата в форме с орудиями. Затем проплывала «живая группа 30-х» [12, с. 89], где героями были участник «первых пятилеток» и колхозница. Картина Великой Отечественной войны преподносила зрителю матроса и солдата в плащ-палатке. Завершала первую часть картина «советские люди нашего времени» [12, с. 89]. Особое место режиссер уделял костюмам героев. В них прочитывалась не только примета времени, но и производственная принадлежность, позволяющая декодировать героическое по признакам и атрибутам рабочей специальности. Композиция всех картин первой части была похожей и состояла из нескольких героев, их атрибутов и хора (барабанщики, фанфаристы, эскорт юношей и девушек), расположенного по бортам плавучих кораблей. Хоровая часть, подобно абрису, контурировала плывущие картины, визуально помещая фрагменты советской истории в кольцо юности. Караван, демонстрирующий школьникам советские модусы героического, направлялся к стрелке Васильевского острова. Там причалившим к берегу героям революционного пантеона предстояло зажечь маяк. Пока первый нарратор сообщал зрителям о сакральном значении факелов, зажженных «еще в огненные дни революции отцами нашими» [12, с. 90], второй контролировал траекторию зрительской рецепции — «катера открытия, пройдя вдоль Дворцового моста, подходят к гранитному спуску стрелки Васильевского острова, / подходят к стрелке Васильевского острова, туда, где высятся Ростральные колонны. Смотрите на стрелку!» [12, с. 90]. Последовательно рассказчиком («каждое юное поколение, продолжая дело партии» [12, с. 90]) подготавливалась инициатическая передача огня от мира взрослых миру молодых советских выпускников. Знаменосец ступал со штандартом на берег, взмывал по ступеням и поднимал знамя «Алых парусов». Одновременно с поднимающимся знаменем юноша и девушка приносили на берег «огонь от факелов

революции» [12, с. 91]. Параллелизм в движении знамени и огня семантически сращивал образ алых парусов с пламенем революции. С этим монтировался текст перехода: «Настало и ваше время высоко поднять факелы нашей Родины! Вам вручают их ваши родители, ваши братья и сестры, ваши учителя, весь ваш город» [12, с. 90].

Заявленные в обращении образы огня и жара («Факелы юности! Огни сердец наших! Они должны гореть ярко! Они должны принести людям счастье!» [12, с. 90]) обретали значение символического очищения или перерождения неопита [23]. Эффект последовательно разливающегося пламени достигался режиссером через расположенные на ступенях набережной (от причала стрелки Васильевского острова до Ростральных колонн) шеренги юношей [14, с. 3], держащих еще незажженные факелы. Постепенно «огненными волнами» загорались «цепочки огней» [12, с. 91], связывающие набережную и объекты вблизи [5]. «Факелы! Славные факелы! Число ваше множится, как множатся добрые дела нашей жизни, — обращался к собравшимся первый голос. — Смотрите! Огни поднимаются все выше, они уже бегут вверх» [12, с. 91], — продолжал свой комментарий второй (см. ил. 1).

Осуществленная «эстафетой поколений советских людей» [12, с. 92] передача современникам флага и огня становилась сценой символического посвящения. Принесенная советскими тружениками и освещенная факелом революции эмблема праздника теряла значение индивидуальной мечты и становилась олицетворением коллективной, завоеванной предками и доставленной на корабле революции.

Вторая часть «Корабли мечты» состояла из восьми картин («Молот», «Серп», «Стройка», «Служба быта», «Атом», «Искусство», «Спорт», «Воины Родины») и представляла уже не ретроспективу свершившихся подвигов, а иллюстрацию широкой панорамы возможностей для свершений в современности. Прологом к ней станет эпизод встречи идущей по волнам Ассоль с белоснежным трехмачтовым галиотом «Секрет». После подробного погружения в мир гриновских героев советский нарратив акустико-визуально вторгался и монтировался с фабулой и героями повести. Волнообразный и порывистый характер увертюры И. Дунаевского к фильму «Дети капитана Гранта» [11, с. 76] наполнял сцену встречи героев Грина новыми актуальными контекстами и продолжал уже заявленный мотив юношеского подвига во имя

родителей. Затем лирический регистр сменялся «песней о веселом ветре» [11, с. 76]. Советские музыкальные цитаты, накладываемые на сцену встречи, отдаляли фантазийный гриновский хронотоп, подменяя его мажорными современными мотивами. Превратившись в детей капитана Гранта, герои Грина теперь вступали в борьбу другого порядка. «Мечта — это первый шаг к постановке практической цели. Сколько возможностей дает наша жизнь, — провозглашалось выпускникам, — сколько путей раскрывает наше время! Они пути рядом, они вокруг нас!» [12, с. 95].

Вслед за гриновским галиотом приращивались «корабли труда» [12, с. 95]. Построенные по темпо-ритмической экспоненте плывущие картины рассказывали о современных пространствах героического (завод — «Молот», деревня — «Серп», научная лаборатория — «Атом» и т.д.). Действие в них строилось на взаимодействии персонажа с динамической конструкцией, аллегорически выражавшей средство или результат повседневного подвига («молот», «сцена из спектакля Борис Годунов», «продовольственные весы», «фрагмент шестерни», «кирпичная кладка» и др.) [12, с. 96–98]. Изображение топосов советского героического корреспондировало с жизнестроительным пафосом оратории Д.Д. Шостаковича «Песнь о лесах». Упомянутый в повести образ сада-корабля становился лесом, высаженным юными советскими спасителями. Картина «Воины Родины» с размещенной на палубе транспарантной ракетой завершала вторую часть. Все ее картины уже по традиции обрамлялись хором, но теперь из современных юных колхозников, студентов и курсантов-нахимовцев. В этой части функцию проводников-наставников брали на себя «юные голоса выпускников школ недавних лет» [12, с. 95]. Воплощая присущую обрядам посвящения идею вечного повторения, голос напоминал собравшимся, что к ним пришли «корабли тех, кто уже был в такой вечер на Неве. Год, два, три отделяют их [героев на палубах] от него [выпускника]» [12, с. 95]. Два голоса-проводника (юноша и девушка) звали современников присоединиться к ним и завершить окончательный переход во взрослую жизнь: «Девушка. Мы ждем вас! Идите с нами... / Юноша. ...В цеха, где куется могущество Родины... / Девушка. ...На поля, чтобы пела наша земля, чтобы цвела она изобилием... / Юноша. ...На стройку новых светлых кварталов / Девушка. ...В службу быта, в сферу труда, облегчающего людям жизнь» [12, с. 95]. (См. ил. 2.)

Развязкой феерии становилась третья часть, в которой уже бывшие школьники становились то вальсирующими парами в парадной форме, то героями в масках. Эстетика карнавала последней сцены вполне оправдана. Нивелируя в герое признаки школьника, карнавализация в данном случае выступала как форма избавления от прошлого, она же и завершала окончательную трансформацию во взрослого. Сто девушек и юношей в маскарадных костюмах менялись «в лучах светового серпантина» [12, с. 101]. «Карнавальными масками и фонариками» [12, с. 101] Орлеанский затушевывал силуэты школьников, превращая их в артистов цирка с бенгальскими огнями и светящимися обручами. В этом буйстве красок режиссеру виделась метафора превращения «подростков-школьников» в «профессиональных артистов цирка» [12, с. 101]. Вряд ли стоит прочитывать эти слова двусмысленно. Однако сама мысль (пусть и высказанная неосознанно) о том, что, вступая во взрослую жизнь, бывший школьник становится профессиональным артистом «большого цирка», выглядит с позиций семидесятого года вполне ироничной.

Представление Орлеанского завершится картиной окончательного торжества стихий. Ожившее полотно воды, приводимое в движение плывущими фонтанами, синхронизировалось с огненными узорами в небе [6] и открывало возможность городских гуляний семидесяти тысячам ленинградских зрителей [12, с. 99]. (См. ил. 3.)

Праздник в «изгнании»

Повестку праздника «Алые паруса-1972» будет определять 50-летие создания Советского государства [15, с. 18]. Постановку праздника выпускников, оказавшегося в плену юбилейных дифференциалов, поручили осуществить режиссеру Ленинградского мюзик-холла Илье Яковлевичу Рахлину (1917–2002). Вспоминая в своих мемуарах о подобных постановках, он отмечал лежащее в их основе внутреннее противоречие. С одной стороны, по замечанию режиссера, они являлись креатурой «партийно-государственной автократии» [17, с. 102], с другой — отражали искренние стремления режиссеров к поиску новых художественных форм. В условиях особой даты сформулированная им идеологическая установка предстоящей феерии заключалась в отражении успехов и достижений советского народа

[15, с. 18]. Проигрывая в статусе и масштабе всесоюзной юбилейной дате, «Алые паруса» могли стать лишь формой репликации более широкого и регламентированного торжества. Строгие идеологические габариты юбилея СССР отразились в самой архитектонике гриновского праздничного пространства. Размах и вольность городской акватории сменились сушей [15, с. 15]⁽⁴⁾. Рожденный в стихии сумеречной воды праздник переводился в пространство стабильных линий и траекторий, где под обнажающим светом спортивных прожекторов зрителям демонстрировали весь набор советских достижений. Стадион им. С.М. Кирова, в котором было решено проводить «Алые паруса», был местом, функционально предназначавшимся для демонстрации рекордов, потому пространство «советского Колизея» соответствовало имперскому размаху юбилейного торжества.

Театрализованное представление на стадионе практически не имело содержательных отсылок к Грину. Вместо этого на первый план выходила тема дружбы народов и братских республик, хотя вертикальной доминантой формально оставался развевающийся флаг «Алых парусов». По периметру, на трибунах стадиона располагалась галерея лучших выпускников, перемежающаяся флагами союзных республик. Действие локализовалось на двух игровых зонах: на зеленом панно стадиона и гаревой дорожке, опоясывающей его и выступающей его динамической орбитой. В центре поля под первые аккорды песни «Алые паруса» распускался большой цветок, из лепестков которого в небо устремлялись тысячи воздушных шаров [16, с. 20]. Пока зрители провожали их взглядом, на зеленом панно, сооруженный сотнями моряков, возникал корабль с капитанским мостиком в центре [16, с. 19], одновременно служащий и эстрадой, и трибуной. Теперь главный образ праздника не был пришедшей долгожданной таинственной мечтой, как у Грина. Напротив, он являлся креатурой советской действительности и «тклся» самими хозяевами «советского моря» — матросами [4, с. 3]. Вокруг находящегося в центре стадиона советского корабля по нижней и верхней окружностям (верхнее кольцо стадиона и гаревая дорожка), как по орбитам, начинали движение

(4) Празднику на стадионе предшествовала «водно-спортивная часть», не рассматриваемая режиссером в качестве основного представления.

знамена союзных республик, создавая иллюзию хода самого корабля, что должно было отражать триумфальное шествие советской власти. Сидящие на трибунах замыкались в символическое кольцо тотального советского единства. «Персонификацией советского государства» [16, с. 21] режиссер назовет фигуры знаменосцев, движущихся по гаревой дорожке в национальных костюмах. Пока эшелоны двигались по орбитам вокруг корабля, нарратор аллегорически представлял зрителю парад республик: «В одной родной семье навеки, / С одним стремлением души... / У всех Отечество одно, / У всех одно большое солнце, / Оно нам партией дано» [16, с. 21].

Образные отсылки к солярному мифоустройству позволяли представить СССР как систему с единым центром, где Корабль, олицетворяющий партию, закрепляется не только как единственное светило, но и как принесенное партией благо. В этой семантической картине статичность корабля вполне объяснима. Теперь он, наделенный характеристиками центрального игрока, никуда не плывет, ведь функция Солнца (читай: партии) — светить или направлять, приводя в движение все вокруг. Сотни знаменосцев, стекаясь к нему вниз по лестницам, заканчивали пролог праздника символическим подношением знамен. Герои в национальных костюмах и знаменосцы, пользуясь формулировкой Рахлина, «ткали кружева на зеленом поле», стирая в «танцевальной сюите» [16, с. 22] визуальные различия флагов и национальных костюмов. Знаки отличия сменялись едва различимыми стволами берез, превращая пестрое поле в идиллический весенний парк. Черно-белая рябь сотен березовых крон, колористически созвучная черно-белой школьной форме, превращалась в стройные ряды выпускников. Это цветовое «превращение, — как скажет режиссер, — берез в современных выпускников» введет в повествование непосредственный субъект праздника — современного выпускника, перед которым будут разыграны последующие примеры героического. Структура представления состоит из серии картин, последовательно повествующих о разных модусах героического, указывающих на субъект подвига, его содержание, атрибут, пространство, с обязательным сохранением публичной клятвенной практики перед фигурами авторитетов.

Первый эпизод охватывал события революции. Рассказчик (Э. Велецкий) подготавливал предстоящее сражение и давал слово от-

правителю героев — Ленину, обращающемуся к уходящим на фронт комсомольцам. Появившийся на гаревой дорожке Броненосец № 6 открывал эпизод о партизанском отряде Петра Смородина, подорвавшим железнодорожный мост. После него повествование переносило зрителей в 1918 год под Бугульму, где уже другой восемнадцатилетний комиссар — Александр Кондратьев — покончил с собой, не желая отступать. Мотив самопожертвования, представленный смертью двух героев, выражался в последних словах: «Коммунисты умирают, но не сдаются!» Обращенные к выпускникам слова возвращали их обратно в современную березовую рощу, откуда, отвечая на призыв предков, юноши отправлялись в плавание.

Обозначившийся более отчетливо нарратив угроз изменит характер водного пути и его назначение. Гриновское движение навстречу мечте заменялось движением к врагу, а цель приобретала негативные коннотации в образе «черного берега»: «Мы идем без страха, / Мы идем без дрожи, / Мы идем навстречу грозному врагу. / Дело угнетенных — дело молодежи. / Горе, кто на чуждом, черном берегу» [16, с. 26]. Продолжая в пластических перестроениях «плавание» по стадиону, ведущий, поименно назвав «мучеников», обращался к образу огня революции на Марсовом поле в Ленинграде. В ответ на это юноши подтверждали, что их знания, мускулы и жизнь «принадлежат власти рабочих и крестьян» [16, с. 27]. Через провозглашенную готовность к жертве современные выпускники демонстрировали синхронизацию с героическими установками Кондратьева и Смородина. «Фон строит на поле шестеренки» — так начинается следующая картина «Радость труда», рассказывающая о комсомольцах, где стихия воды встраивается в контекст героического подвига молодежи, творящей историю: «Туда, где земля под ногами горела, / Шагали ребята... / Своими руками Историю делать / В грязи по колено / С киркой и лопатой. / Чтоб завтра турбины вода закрутила. / Шагали ребята...» [16, с. 28]. Труд комсомольцев превращал стадион в «весенний сад». Движущиеся по гаревой дорожке коляски с детьми и «покачивающиеся» советские аллегории изобилия — «живые вазы цветов» — рисовали идиллическую картину «советского рая». Сотни девушек с обручами и проплывающие на байдарках спортсмены подготавливали следующую контрастную сцену катастрофы. Под звуки снарядов стадион застилало дымом, матери и испуганные дети покидали «сад» [16, с. 30]. На его зеленой

глади возникала дата — 1941. Теперь функция отправителя будет отдана образу Родины-матери. Собрав вокруг себя сорок юных воинов, она брала с них обещание «не возвращаться к родному порогу без победы» [16, с. 31]. После клятвы «стоять насмерть» и присяги красному знамени следовало представление трех героев в трех пространствах.

Сначала выпускникам Ленинграда демонстрировали подвиг на земле, в котором Е. Ращупкин погибал, сражаясь с вражеским танком [21]. Вслед за ним на гаревую дорожку выезжала «машина, декорированная под летящий самолет» [16, с. 33]. Летчик С. Здоровцев, применивший «воздушный таран», стал примером героического самопожертвования в небе. Последней стихией героического будет вода [20]. Катерный тральщик, шедший по гаревой дорожке «на смертный бой» [16, с. 33], рассказывал о подвиге комсомольца В. Кочеткова (см. ил. 4).

Подвиг Саши Типанова, защищавшего Ленинград, завершал череду героических смертей комсомольцев и переключал зрителей в границы военного Ленинграда. Трансляция радиофрагмента 1941 года, призывавшего комсомольцев к обороне [8], и сообщение об освобождении города 27 января 1944 года документировали образцовый подвиг комсомольцев. «Огни первого праздничного салюта в честь победы советских войск под Ленинградом вспыхнули над заснеженной Невой», — таким обращением к выпускникам 1972 года открывался праздничный фейерверк. Наложение праздничного фейерверка на воспоминание о салюте победы в Великой Отечественной войне смещали семантику славения с современных выпускников на подвиг их предшественников. Победная речь Ю. Левитана, звучавшая на стадионе, открывала движение колонн бронетранспортеров по гаревой дорожке. Заменяющее парус алое знамя с изображением воина-победителя предвляло шествие и манифестировало викториальный нарратив. Детей, встречавших солдат цветами, сменяли современные выпускники в школьной форме. Предстоящие здесь в качестве спасенных детей войны, они произносили уже вошедшую в практику клятву отцам: «Именем солнца, именем Родины Клятву даем... / Мы — рожденные солнцем победы. / То, что отцы не допели,— / Мы допоем...»⁽⁵⁾. (См. ил. 5.)

(5) Строки из стихотворения Р. Рождественского «Реквием (Вечная слава героям)».

Заключительная часть клятвенного соглашения отцов и детей сопровождалась демонстрацией знаков героической памяти. Шесть орденов СССР, которыми награжден Ленинский комсомол, появлявшиеся на гаревой дорожке [16, с. 38], становились символическими оттисками клятвенных печатей, заверяющих жертву комсомольцев [22]. Выполнявшая на празднике функцию организатора советского хронотопа гаревая дорожка завершала соединение с настоящим временем и представляла трибуну лучших неофитов. Действо на спортивном стадионе закономерно оканчивалось награждением победителей. На «доске почета» (по обозначению Рахлина) появлялись «лучшие выпускники школ», их учителя, на олимпийских машинах — лучшие спортсмены, а «на газиках» — молодые солдаты [16, с. 39]. В последних наставлениях⁽⁶⁾, сопровождавших парад почета, выпускникам предписывалось подчинить «дело» идее вечного обновления «Великой страны», а результаты своих подвигов конвертировать в исключительный материальный продукт, дарующий им бессмертие.

Отдельного разговора заслуживает проблема зрительской и критической рецепции праздника «Алые паруса», которая в настоящее время остается не освещенной в научной литературе. Во многом это связано с тем, что театральная критика в конце шестидесятых годов зачастую отдаляется от эстетики массовых представлений и праздников, расценивая ее художественный статус как исключительно агитационный. Выпадение массовых театрализованных представлений и праздников из театрально-критического поля объяснялось в том числе институциональными изменениями. Формирование отдельных советов и комитетов, занимающихся массовыми формами театра, а позднее и создание профильных кафедр в высших учебных заведениях в результате сепарировали профессиональное сообщество на режиссеров театра и режиссеров массовых представлений. Это привело к разрыву режиссуры массовых форм с театрально-критическими институциями и лишило этот сегмент советской зрелищной культуры историко-критических работ, в которых бы полноценно фиксировались и осмыслились языком театроведения опыты режиссеров массовых форм. Робкие попытки предпринима-

(6) Составленное из фрагментов стихотворения М. Исаковского «У Мавзолея Ленина».

лись самими устроителями представлений, привлекались некоторые искусствоведы и театроведы. Оттого чаще всего эти процессы носили несистемный и фрагментарный характер⁷⁾. Этим можно объяснить и характер существующей рецепции рассматриваемых праздников. Оптика авторов ограничивается констатацией несомненного интереса молодежной аудитории к празднику и фокусируется чаще всего на общей положительной оценке эмоционального фона и перечислении узловых частей зрелища. Отметим, проблема рецепции советских массовых зрелищ требует разрешения и нуждается в дополнительных исследованиях (см. ил. 6).

Заключение

Зрелищная фактура праздника находилась в пространстве двух парадигм, литературной и идеологической. Используя образный ряд (фрегат «Секрет», парус) и сюжетную схему (путешествия по водам) базового гриновского нарратива, советский миф встраивался и образовывал новые коннотации [1, с. 72–130], пользуясь техникой *дубликации и монтажа*. Механика дубликации заключалась в создании на основе художественной ткани Грина параллельных дублирующих структур. Дубликатом галиота «Секрет» выступали разнообразные «корабли труда» и другие его аналоги, с образом паруса рифмовались факелы революции и знамена. Дуэту оригинальных героев (Грэй, Ассоль) соответствовали советские дуэты-аналоги — юноша и девушка, голоса юноши и девушки, юные герои-комсомольцы. Семантика первоисточника подвергалась перекодировке не только с помощью генерации аналоговых художественных форм, но и с помощью насильственного наложения на фабулу Грина акустико-визуальных цитат и идеологием советской массовой культуры. Это искусственное сближение контекстов позволяло выстроить нарочитые корреляции, заставляющие устанавливать детерминированные связи событий и обстоятельств повести Грина с советским героическим дискурсом. Прочная связь в монтаже между советским и гриновским нарративами

обеспечивалась повествовательными инстанциями, выполнявшими функцию доктринального истолкователя или «господствующего означающего» [24, с. 154].

На персонажном уровне также отчетливо наблюдаются отклонения от героев Грина в аспекте генеалогии, мотивов, предметов и средств героического. Являясь частью советского мира, внешние характеристики героя связывались с различными производственными сферами через костюм, атрибут производства и его результат. Концепт мечты, определяющий установки героев, локализовывался в повседневном. А культ действенного труда, становясь средством героического, переносил цель и мечту из гриновского индивидуального и лирического пространства в сферу коллективного, общего «места» в государстве. Совершаемый героями Грина поступок во имя кого-то в советском праздничном дискурсе подменялся подвигом во имя чего-то. В связи с этим локусы героического обретали реалистические очертания, а жизнеспособность подвига обеспечивалась включением в представление документальной фактуры, выступающей как доказательство легитимации советского. Возрастающий в представлениях нарратив угроз, заявлявшийся через антипространство или антигероя, эксплуатировал военные события прошлого, окутывая милитаризм флером сакральности. Сформированная таким образом аксиологическая картина мира от противного генерировала энергию подвига, связывая его с мотивом смерти. В целом представленные зрителям образцы героического декларировали примат государственного над индивидуальным, апеллируя к идее самопожертвования. Завершающие праздник клятвенные практики опирались на культ предков, нагружая советского выпускника новыми зонами ответственности и помещая его в позицию ответчика перед советским прошлым.

7)

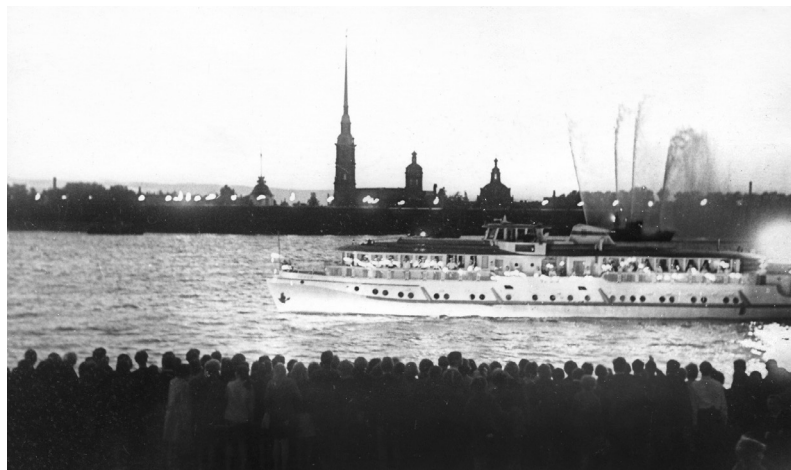
См.: На алых парусах мечты // Смена. 1970. 28 июня. С. 2; Колесова О. Эти алые, алые паруса! // Ленинградская правда. 1972. 29 июня. С. 2.

Список литературы:

- 1 Барт Р. Миф сегодня / Р. Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. 624 с.
- 2 Берестовская Л. В праздники и в будни: (Новые праздники и обряды в нар. быту). Ставрополь: Кн. изд., 1968. 72 с.
- 3 Бойм С. Будущее ностальгии / [Пер. с англ., предисл. А. Стругача]. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 671 с.
- 4 Бризгина В. Эти алые, алые паруса! (фото) // Ленинградская правда. 1972. 29 июня. С. 2.
- 5 Вид на Петропавловскую крепость в Белую ночь во время праздника: Фотодокумент // ЦГАКФФД СПб. Ар. 191140.
- 6 Выпускники школ во время наблюдения с Дворцовой набережной за праздничным салютом над Невой и фонтанами из водометов, установленными на катере: Фотодокумент // ЦГАКФФД СПб. Ар. 191137.
- 7 Грин А. С. Алые паруса: Феерия / Вступ. статья К. Паустовский. М.; Л.: Воениздат, 1944. 120 с.
- 8 Из сообщения газеты «Правда» о радиопередаче из Ленинграда для всей страны: 7 сентября 1941 г. // Страна — Ленинграду. 1941–1945: Сб. док. / Санкт-Петербург: ин-т истории РАН, Центр. гос. арх. историко-полит. док. Санкт-Петербурга, Центр. гос. арх. Санкт-Петербурга; Отв. ред. В. М. Ковальчук. СПб.; Кишинев: Nestor-Historia, 2002. С. 44.
- 9 Личное дело. Клейнман-Орлеанский Аншель Бениаминович // ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 23. Ед. хр. 121. Л. 1.
- 10 Малышева С. Советская праздничная культура в провинции: пространство, символы, исторические мифы (1917–1927). Казань: Рутен, 2005. 400 с.
- 11 Орлеанский А. Алые паруса // Театрализованные праздники и зрелища, 1964–1972: Сборник / Ред.-сост. Б. Н. Глан. М.: Искусство, 1976. С. 72–79.
- 12 Орлеанский А. Праздник выпускников ленинградских школ на Неве. Сценарий. Эмблема цвета глубокой радости // ЦГАЛИ. Ф. 778. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 85–101.
- 13 Орлов И. Советская повседневность: исторический и социологический аспекты становления / Гос. ун-т Высш. шк. экономики. М.: Издательский дом Гос. ун-та — Высш. шк. экономики, 2010. 316 с.
- 14 Праздник выпускников. Фотоснимок // Смена. 1970. 30 июня. С. 3.
- 15 Рахлин И. Сценарный план проведения водного представления на празднике выпускников школ «Алые паруса» 28 июня 1972 // ЦГАЛИ. Ф. 778. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 15–17.
- 16 Рахлин И. Сценарий театрализованного представления на стадионе им. С. М. Кирова в ознаменование 50-летия образования Советского государства и праздника выпускников средних школ // ЦГАЛИ. Ф. 778. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 18–39.
- 17 Рахлин И. Всегда со мной: Воспоминания руководителя Санкт-Петербург. мюзик-холла / Лит. запись А. Лисицына. СПб.: ГПП им. И. Федорова, 1993. 159 с.
- 18 Рольф М. Советские массовые праздники / [Пер. с нем. В. Т. Алтухова]; Уполномоченный по правам человека в Российской Федерации [и др.]. М.: Фонд Первого Президента России Б. Н. Ельцина, РОССПЭН, 2009. 438 с.
- 19 Сальникова А. А. История елочной игрушки, или Как наряжали советскую елку. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 234 с.
- 20 Фрагмент театрализованного представления на празднике выпускников средних школ, состоявшегося на стадионе им. С. М. Кирова. Праздник «Алые паруса»: Фотодокумент // ЦГАКФФД СПб. Ар. 191145.
- 21 Фрагмент театрализованного представления на празднике выпускников средних школ, состоявшегося на стадионе им. С. М. Кирова: Фотодокумент // ЦГАКФФД СПб. Ар. 191146.
- 22 Фрагмент театрализованного представления на празднике выпускников средних школ, состоявшегося на стадионе имени С. М. Кирова: Фотодокумент // ЦГАКФФД СПб. Ар. 143730.
- 23 Элиаде М. Тайные общества: Обряды инициации и посвящения / Пер. с фр. Г. А. Гельфанд. М.; СПб.: Унив. кн., 1999. 356 с.
- 24 Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 661 с.
- 25 Fitzpatrick S. Celebrating (or Not) The Russian Revolution // Journal of Contemporary History. 2017. 52 (4). P. 816–831. URL: <http://cel.webofknowledge.com/InboundService.do?app=wos&product=CEL&Func=Frame&SrcApp=literatum&SrcAuth=atyponcel&locale=enUS&SID=D3NyyiFnF1P54rhGbM&customersID=atyponcel&smartRedirect=yes&mode=FullRecord&IsProductCode=Yes&Init=Yes&action=retrieve&UT=WOS%3A000412185700002> (дата обращения 03.11.2021).
- 26 Gajos B. The Fiftieth Anniversary of the October Revolution (1967) — a Generational Turnover and the Politics of Memory of the USSR // Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej [online]. 2018. T. 52 (2). P. 175–204. <https://doi.org/10.12775/SDR.2017.EN2.06>.
- 27 Koivunen P. The World Youth Festival as a Soviet Cultural Product during the Cold War // Quaestio Rossica. 2020. 8 (5). P. 1612–1628. <https://doi.org/10.15826/qr.2020.5.548>.
- 28 Shaw T., Youngblood D. Cold War Sport, Film and Propaganda: A Comparative Analysis of the Superpowers // Journal of Cold War Studies. 2017. 19 (1). P. 160–192. https://doi.org/10.1162/JCWS_a_00721.
- 29 Sherr B. Aleksander Grin's "Scarlet Sails" and the Fairy Tale // The Slavic and East European Journal. 1976. Vol. 20. № 4. P. 387–399. <https://doi.org/10.2307/305888>.
- 30 Slesar E. "Aurora Festival" Water Fairy Play (1967): Structure and System of Images // Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020). P. 78–83. <https://doi.org/10.2991/assehrk.200907014>.
- 31 Torbakov I. Celebrating Red October: A Story of the Ten Anniversaries of the Russian Revolution, 1927–2017 // Scando-Slavica. 2018. 64 (1). P. 7–30. <https://doi.org/10.1080/00806765.2018.1447820>.

References:

- 1 Bart R. Mif segodnya [Myth Today]. R. Bart. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, Izdatel'skaya gruppa "Progress", "Univers" Publ., 1994. 624 p. (In Russian)
- 2 Berestovskaya L. *V prazdniki i v budni: (Novye prazdniki i obryady v nar. bytu)* [On Holidays and on Weekdays: (New Holidays and Rites in Public Life)]. Stavropol, Kn. izd. Publ., 1968. 72 p. (In Russian)
- 3 Bojm S. *Budushchee nosta'gii* [The Future of Nostalgia], transl. from English, preface by A. Strugach. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019. 671 p. (In Russian)
- 4 Brizgina V. Eti alye, alye parusa! (foto) [Those Scarlet, Scarlet Sails! (photo)]. *Leningradskaya pravda*, 1972, June 29, p. 2. (In Russian)
- 5 Vid na Petropavlovskuyu krepost' v Beluyu noch' vo vremya prazdnika: Fotodokument [View of the Peter and Paul Fortress at White Night During the Festival: Photo Document]. *TsGAKFFD SPb.*, ar. 191140. (In Russian)
- 6 Vypuskniki shkol vo vremya nablyudeniya s Dvorcовой naberezhnoj za prazdnichnym salyutom nad Nevoy i fontanamiz iz vodometov, ustanovlennymi na katere: Fotodokument [High School Graduates Watching Holiday Fireworks over the Neva on the Palace Embankment and Fountains from Water Cannons Set on the Boat: Photo Document]. *TsGAKFFD SPb.*, ar. 191137. (In Russian)
- 7 Grin A.S. *Alye Parusa: Feeriya* [The Scarlet Sails: Fairy Tale], intr. article K. Paustovsky. Moscow, Leningrad, Voenmorizdat Publ., 1944. 120 p. (In Russian)
- 8 Iz soobshcheniya gazety "Pravda" o radiopredache iz Leningrada dlya vsej strany: 7 sentyabrya 1941 g. [From "Pravda" Newspaper Report about the Radio Broadcast from Leningrad for the Whole Country: September 7, 1941]. *Strana – Leningradu. 1941–1945: Sb. Dok.* [Country – to Leningrad. 1941–1945: Collection of Documents], Saint Petersburg Institute of History RAS, Central State Archives of Historical and Political Documents of Saint-Petersburg, Central State Archives of Saint Petersburg, ed. V.M. Kovalchuk. St. Petersburg, Kishinev, Nestor-Historia Publ., 2002, p. 44. (In Russian)
- 9 Lichnoe delo. Klejnmán-Orleánskij Anshel' Beniaminovich [Personal Records of Kleinman-Orleansky Anshel Beniaminovich]. *TsGALI*, f. 257, inv. 23, storage unit 121, l. 1. (In Russian)
- 10 Malysheva S. *Sovetskaya prazdnichnaya kul'tura v provincii: prostranstvo, simvol, istoricheskie mify* (1917–1927) [The Soviet Festive Culture in the Provinces: Space, Symbols, and Historical Myths (1917–1927)]. Kazan, Ruten Publ., 2005. 400 p. (In Russian)
- 11 Orleansky A. Alye parusa [The Scarlet Sails]. *Teatralizovannye prazdniki i zrelishcha, 1964–1972: Sbornik* [Theatrical Performances and Shows, 1964–1972: Collected Articles], edited and compiled by B.N. GJan. Moscow, Iskustvo Publ., 1976, pp. 72–79. (In Russian)
- 12 Orleansky A. Prazdnik vypusknikov leningradskih shkol na Neve. Scenarij. Emblema cveta glubokoj radosti [Leningrad High School Graduate Festival on the Neva. The Script. The Symbol of Great Joy Colour]. *TsGALI*, f. 778, inv. 1, storage unit 7, l. 85. (In Russian)
- 13 Orlov I. *Sovetskaya povsednevnost': istoricheskij i sociologicheskij aspekty stanovleniya* [The Soviet Everyday Routine: Historical and Sociological Aspects of Formation], HSE University. Moscow, Izdatel'skij dom Gos. un-ta – Vyssh. shk. ekonomiki Publ., 2010. 316 p. (In Russian)
- 14 Prazdnik vypusknikov. Fotosnimok [High School Graduate Festival. Photo]. *Smena*, 1970, June 30, p. 3. (In Russian)
- 15 Rakhlin I. Scenarnyj plan provedeniya vodnogo predstavleniya na prazdnike vypusknikov shkol "Alye parusa" 28 iyunya 1972 [The Script of Holding a Water Performance at the High School Graduate Festival "The Scarlet Sails" on June 28, 1972]. *TsGALI*, f. 778, inv. 1, storage unit 13, ll. 15–17. (In Russian)
- 16 Rakhlin I. Scenarij teatralizovannogo predstavleniya na stadione im. S.M. Kirova v oznamenovanie 50-letiya obrazovaniya Sovetskogo gosudarstva i prazdnika vypusknikov srednih shkol [The Script of the Theatrical Performance at the S.M. Kirov Stadium in Commemoration of the 50th Anniversary of Formation of the Soviet State and the High School Graduate Festival]. *TsGALI*, f. 778, inv. 1, storage unit 13, ll. 18–39. (In Russian)
- 17 Rakhlin I. *Vsegda so mnoj: Vospominaniya rukovoditelya Sankt-Peterburg. myuzik-holla* [Always with Me: The Saint Petersburg Music Hall Head's Memories], literary record by A. Lisitsyn. St. Petersburg, GPP im. I. Fedorova Publ., 1993. 159 p. (In Russian)
- 18 Rolf M. *Sovetskie massovyie prazdniki* [Soviet Mass Festivals], transl. from German by V.T. Altukhov, Commissioner for Human Rights in the Russian Federation [et al.]. Moscow, the Fund of the First Russian President B.N. Yeltsin, ROSSPEN Publ., 2009. 438 p. (In Russian)
- 19 Salnikova A.A. *Istoriya elochnoj igrushki, ili Kak naryazhali sovetskuyu elku* [The History of New Year's Tree Decorations, or How the Soviet New Year's Tree Was Decorated]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2012. 234 p. (In Russian)
- 20 Fragment teatralizovannogo predstavleniya na prazdnike vypusknikov srednih shkol, sostoyavshegosya na stadione im. S.M. Kirova. Prazdnik "Alye parusa": Fotodokument [An Extract from the Theatrical Performance at the High School Graduate Festival Taken Place at S.M. Kirov Stadium. The Scarlet Sails Festival: Photo Document]. *TsGAKFFD SPb.*, ar. 191145. (In Russian)
- 21 Fragment teatralizovannogo predstavleniya na prazdnike vypusknikov srednih shkol, sostoyavshegosya na stadione im. S.M. Kirova: Fotodokument [An Extract from the Theatrical Performance at the High School Graduate Festival Taken Place at S.M. Kirov Stadium: Photo Document]. *TsGAKFFD SPb.*, ar. 191146. (In Russian)
- 22 Fragment teatralizovannogo predstavleniya na prazdnike vypusknikov srednih shkol, sostoyavshegosya na stadione imeni S.M. Kirova: Fotodokument [The Festival at S.M. Kirov Stadium: Photo Document]. *TsGAKFFD SPb.*, ar. 143730. (In Russian)
- 23 Eliade M. *Tajnye obshchestva: Obryady iniciacii i posvyashcheniya* [Rites and Symbols of Initiation: the Mysteries of Birth and Rebirth], transl. from French by G.A. Gelfand. Moscow, St. Petersburg, Univ. kn. Publ., 1999. 356 p. (In Russian)
- 24 Yurchak A. *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos': poslednee sovetskoe pokolenie* [It Was Forever Until It Was Over: the Last Soviet Generation]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014. 661 p. (In Russian)
- 25 Fitzpatrick S. Celebrating (or Not) The Russian Revolution. *Journal of Contemporary History*, 2017, 52 (4), pp. 816–831. Available at: <http://cel.webofknowledge.com/InboundService.do?app=wos&product=CEL&Func=Frame&SrcApp=literatum&SrcAuth=atyponcel&locale=enUS&SID=D3NyyiFnF1P54rhGwbM&customersID=atyponcel&smartRedirect=yes&mode=FullRecord&IsProductCode=Yes&Init=Yes&action=retrieve&UT=WOS%3A000412185700002> (accessed 03.11.2021).
- 26 Gajos B. The Fiftieth Anniversary of the October Revolution (1967) – a Generational Turnover and the Politics of Memory of the USSR. *Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej* [online], 2018, t. 52 (2), pp. 175–204. <https://doi.org/10.12775/SDR.2017.EN2.06>.
- 27 Koivunen P. The World Youth Festival as a Soviet Cultural Product during the Cold War. *Quaestio Rossica*, 2020, 8 (5), pp. 1612–1628. <https://doi.org/10.15826/qr.2020.5.548>.
- 28 Shaw T., Youngblood, D. Cold War Sport, Film and Propaganda: A Comparative Analysis of the Superpowers. *Journal of Cold War Studies*, 2017, 19 (1), pp. 160–192. https://doi.org/10.1162/JCWS_a_00721.
- 29 Sherr B. Aleksander Grin's "Scarlet Sails" and the Fairy Tale. *The Slavic and East European Journal*, 1976, vol. 20, no. 4, pp. 387–399. <https://doi.org/10.2307/305888>.
- 30 Slesar E. "Aurora Festival" Water Fairy Play (1967): Structure and System of Images. *Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020)*, pp. 78–83. <https://doi.org/10.2991/assehr.k.200907.014>.
- 31 Torbakov I. Celebrating Red October: A Story of the Ten Anniversaries of the Russian Revolution, 1927–2017. *Scando-Slavica*, 2018, 64 (1), pp. 7–30. <https://doi.org/10.12775/SDR.2017.EN2.06>.



Ил. 1. М. Ширман. Выпускники школ на Дворцовой набережной в Белую ночь. Ленинград. 1970. ЦГАКФФД СПб. Фотодокумент. Ар. 191139.

Fig. 1. M. Shirman. High School Graduates on the Palace Embankment at White Night. Leningrad, 1970



Ил. 2. М. Ширман. Выпускники школ во время наблюдения с Дворцовой набережной за праздничным салютом над Невой и фонтанами из водометов, установленными на катере. Ленинград. 1970. ЦГАКФФД СПб. Фотодокумент. Ар. 191137.

Fig. 2. M. Shirman. High School Graduates Watching Holiday Fireworks over the Neva on the Palace Embankment and Fountains from Water Cannons Set on the Boat. Leningrad, 1970



Ил. 3. М. Ширман. Фрагмент театрализованного представления на празднике выпускников средних школ, состоявшемся на стадионе им. С.М. Кирова. Ленинград. 1972. ЦГАКФФД СПб. Фотодокумент. Ар. 191146.

Fig. 3. M. Shirman. An Extract from the Theatrical Performance at the High School Graduate Festival taken place at S.M. Kirov Stadium. Leningrad, 1972



Ил. 4. М. Ширман. Фрагмент театрализованного представления на празднике выпускников средних школ, состоявшемся на стадионе им. С.М. Кирова. Ленинград. 1972. ЦГАКФФД СПб. Фотодокумент. Ар. 191145.

Fig. 4. M. Shirman. An Extract from the Theatrical Performance at the High School Graduate Festival taken place at S.M. Kirov Stadium. The Scarlet Sails Festival. Leningrad, 1972



Ил. 5. М. Ширман. Фрагмент праздника, состоявшегося на стадионе им. С.М. Кирова. Ленинград. 1972. ЦГАКФФД СПб. Фотодокумент. Ар. 191143.
Fig. 5. M. Shirman. The Festival at S.M. Kirov Stadium. Leningrad, 1972



Ил. 6. Ю. Белинский, О. Пороховников. Праздник на стадионе имени С.М. Кирова. Ленинград. 1972. ЦГАКФФД СПб. Фотодокумент. Ар. 143730.
Fig. 6. Yu. Belinsky, O. Porohovnikov. The Festival at S.M. Kirov Stadium. Leningrad, 1972