

УДК 792

**«Казацкий Гамлет». Проза – театр – кинематограф  
(культурологические аспекты)**

**Потемкин Виталий Иванович**

Кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств,  
Санкт-Петербургский государственный университет,  
199034, Российская Федерация, Санкт-Петербург, набережная Университетская, 7-9;  
e-mail: domkinoplus@mail.ru

**Аннотация**

Прошло более сорока лет с премьеры спектакля «Тихий Дон» (1977 г.) Г.А. Товстоногова. Ретроспективный взгляд на спектакль в контексте развития искусств позволяет автору по-новому осмыслить и оценить новаторские идейно-художественные искания выдающегося Мастера. В статье выявляются некоторые значимые для эволюции театра и кино принципы инсценировки эпического романа М.А. Шолохова, в том числе использование им в спектакле-романе художественно-выразительных приемов кинематографа. Продолжается исследование новаторского художественного метода Г.А. Товстоногова на примере эпического спектакля-романа «Тихий Дон» по прозе М.А. Шолохова в контексте развития искусств. Образ Григория Мелехова (в исполнении Олега Борисова) мыслится режиссером как трагический герой – «казацкий Гамлет», мечущийся в поисках социальных и нравственных ценностей жизни. Смелое использование Г.А. Товстоноговым в спектакле-романе элементов кинематографического языка позволяет режиссеру глубоко выявить трагические и философские смыслы эпического романа-спектакля и его главного героя, создать новые художественные принципы конвергенции искусств театра и кино.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Потемкин В.И. «Казацкий Гамлет». Проза – театр – кинематограф (культурологические аспекты) // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 6А. С. 100-108.

**Ключевые слова**

Георгий Товстоногов, «Тихий Дон» Михаила Шолохова, Олег Борисов, концепция главного героя, «казацкий Гамлет», эпизация личности, кинематографические ретроспекции, кинематографический монтаж.

## Введение

Новаторский спектакль «Тихий Дон», поставленный Г.А. Товстоноговым в 1977 г. в легендарном ленинградском Большом драматическом театре им. М. Горького (ныне БДТ носит имя Г.А. Товстоногова), несомненно, и впредь будет притягивать к себе историков и теоретиков искусств, прежде всего театра и кинематографа, ибо он создан на стыке этих искусств. Спектакль ждет исследования пристального и всестороннего. Сегодня нас в первую очередь интересуют образ Григория Мелехова, главного героя товстоноговского спектакля-романа, и театральнo-кинemатoграфические средства его создания.

Прошедшие годы только утвердили нас в мысли о том, что Товстоногов поставил спектакль, не ограниченный своим временем – и гражданственно, и художественно. Гражданские войны, охватившие мир в начале XXI в., пятилетнее военное противоборство в Украине заставляют вновь осмыслить товстоноговский «Тихий Дон» не только как произведение, принадлежащее истории, но как вполне современное, тем более что за прошедшее время ни один спектакль, ни один фильм на эту тему, включая качественный серийный фильм «Тихий Дон» С.В. Урсуляка (2015 г., Государственная премии РФ), художественно не возвысился до уровня товстоноговского творения. Это произошло во многом потому, что идеология современной России чуждалась художественного и теоретического опыта советской литературы и искусства даже в лучших ее образцах, списав их в дальнюю историю, долго не видела в них возможности живительных истоков современности. В течение четверти века вне общественного сознания оказались и М.А. Шолохов, и Г.А. Товстоногов, и огромное количество выдающихся людей эпохи. Как говорится, иные нынче времена, иные нынче имена...

Парадокс, но даже в солидной и вдумчивой монографии признанного исследователя творчества Г.А. Товстоногова Е.И. Горфункель «Режиссура Товстоногова» [Горфункель, 2015] нет серьезного анализа этого выдающегося спектакля. Автору статьи повезло в том смысле, что он неоднократно беседовал с Г.А. Товстоноговым об новаторской художественной (театральнo-кинemатoграфической) структуре спектакля «Тихий Дон» и особенностях создания образа Григория Мелехова.

Г.А. Товстоногов всегда исповедовал мысль о режиссере как полноправном авторе спектакля. Нет, он никогда не принижал значения единомышленников – актеров, художников, композиторов... В то же время современный спектакль неосуществим без концентрирующего замысла и воли режиссера-постановщика. В одной из наших бесед Георгий Александрович сказал: «Основа основ замысла – видение главного героя. Как только я определил суть образа Григория Мелехова – “казацкий Гамлет” – и решил, что его сыграет Олег Борисов, так – в целом – понял, о чем и какой это будет спектакль. Разные пути ведут к замыслу, для меня один из самых плодотворных – это концепция главного героя».

Метафорически звучащая фраза Г.А. Товстоногова «Концепция спектакля лежит в зрительном зале, ее надо обнаружить, а не сочинить» [Товстоногов, 1979, т. 2, 38] наполнена философским смыслом и подтверждена всем творчеством режиссера. Время для художника выступает социальным заказчиком образа героя и вносит свои коррективы в понимание героя. Режиссерское видение образа Мелехова имело определяющее значение для замысла спектакля, его социального, этического пафоса, жанровой специфики, для отбора художественно-выразительных средств.

### «Казацкий Гамлет»

В беседах о «Тихом Доне» с Г.А. Товстоноговым мы непременно возвращались к проблеме сценического воплощения концепции героя. Георгий Александрович сетовал: «Вот придумали умозрительную “социалистическую концепцию личности” и требуют от художников ей послушно следовать».

Не раз исследователи литературы приходили к выводу о том, что истолковать образ Мелехова – значит истолковать роман. Кто он, Григорий Мелехов? Ответ на этот вопрос и содержит философское ядро шолоховского эпоса. Яростные споры вокруг трактовок образа Григория Мелехова проявляли сложные проблемы идеологии, философии, этики. Речь шла о понимании сущности отношений человека и истории, о кардинальных проблемах концепции человека – свободе выбора и исторической необходимости, современном понимании романа М.А. Шолохова, его сценических и кинематографических интерпретаций. Если в 1940-е и 1950-е гг. прочно бытовала концепция героя-«отщепенца», берущая начало от социологизированных посылок литературоведов В. Ермилова [Ермилов, 1940] и И. Лежнева [Лежнев, 1948, 132], которые в той или иной степени использовали и интерпретировали исследователи Ф.Г. Бирюков [Бирюков, 1968, 159] и В.М. Пискунов [Пискунов, 1976, 248], отказавшие Мелехову в праве на трагедию (Ермилов даже определил его роль как трагикомическую), то 1960-е гг., годы политической оттепели, проходят под знаком постижения глубин идейно-художественной сути шолоховского романа и его главного героя. Тем не менее и в эти годы многие исследователи видели в Мелехове всего лишь крестьянского индивидуалиста. Например, В.Г. Васильев утверждал, что Мелехов сродни Климу Самгину и Мечику из «Разгрома» А.А. Фадеева [Васильев, 1963, 67-68]. Как реакция на концепцию «отщепенства» появилась тенденция «реабилитации» шолоховского героя: «Григория Мелехова, с такой открытой душой порвавшего с контрреволюцией и возвратившегося домой, к своему народу в трудные для Советской власти дни, мы видим сейчас в первых рядах строителей коммунизма на берегах Дона» [Гришаев, 1964, 60].

В перестроечные и постперестроечные годы произошел еще один идеологический кульбит: в произведениях о революции и гражданской войне идеологема развернулась на 180 градусов. Трагическими, жертвенными героями произведений искусства стали только персонажи из стана белых, персонажи из стана красных всячески развенчивались. Вспомним хотя бы фильмы «Адмирал» о Колчаке (режиссер А. Кравчук, 2008 г.), «Утомленные солнцем 2. Цитадель» (режиссер Н. Михалков, 2011 г.) и др. В них трагедия ограничивается новой идеологической схемой, что присуще было как раз жесткой идеологии коммунистов и расходится с декларированной идеологией демократического, свободного общества.

Идейно-эстетический опыт товстоноговской постановки «Тихий Дон», созданной в разгар «крутого застоя» и запретительных мер, поучителен отсутствием жесткой идеологической схемы в трактовках героев Шолохова, прежде всего Григория Мелехова. Для Товстоногова все основные герои спектакля потенциально трагические – и Григорий Мелехов, мечущийся в поисках правды между красными, белыми, зелеными, и его родной брат «беляк» Петр, и «красный» Михаил Кошевой, убивший Петра, а затем ставший мужем их сестры, и их кум Подтелков. По концепции Г.А. Товстоногова, трагический конфликт прошел внутри семей, а у Григория Мелехова – и в его душе. Гибель каждого героя – и из стана красных, и из стана белых – сопровождалась трагическим хоралом (композитор С. Слонимский), что подчеркивало равенство их трагических судеб.

Готовясь к постановке, Г.А. Товстоногов тщательно изучил литературу. Зрелая теоретическая мысль тех лет нашла свое выражение в исследованиях Л. Якименко. Личность ответственна перед обществом, историей – такова его позиция (если изложить в сжатой формуле) [Якименко, 1968; Якименко, 1970; Якименко, 1976]. Литературовед А.Ф. Бритиков трагизм Мелехова видел в социально-исторической закономерности заблуждения, т. е. в неизбежности конфликта мелкобуржуазной собственнической стихии с пролетарской революцией [Бритиков, 1964, 34]. Спектакль БДТ одновременно и спорит с этими полярными точками зрения, и соединяет их, отказываясь от догматичности их взглядов. Теоретическая мысль синтезируется, обогащается диалектическим взглядом на прошлое.

В противоречивости трагического характера шолоховского Мелехова, характера шекспировского толка, который способен развивать конфликт трагедии, кроется возможность противоположных прочтений романа. Выбор актера на роль Мелехова – это тоже концепция. Г.А. Товстоногов выбрал Борисова и уже этим вступил в осознанную полемику с театральной и кинематографической традицией. Обычно в театре эту роль поручали высокому, статному и красивому актеру, который внешностью подчеркивал цельность личности Мелехова. В фильме С. Герасимова его играл П. Глебов, обладающий, как казалось, совершенно необходимыми качествами для такого образа.

Григорий О. Борисова подобной «статьей» не вышел, лицо, на первый взгляд, так себе, обычное лицо. В начале спектакля он даже теряется в толпе казаков. Герой – один из многих. Но, конечно же, не только внешние данные актера имели определяющее значение при назначении О. Борисова на роль Мелехова. Режиссер более всего рассчитывал на редкую индивидуальность трагического актера, его особую психологическую подвижность, способность нести мысль. О. Борисов сочетал в себе кажущуюся заурядность и редкую индивидуальность натуры. Товстоноговское определение «казацкий Гамлет» может показаться неестественным и надуманным, если не знать О. Борисова. Режиссер учитывал, что личностное начало артиста способно стать важным элементом не только структуры образа, но и структуры всего эпического спектакля-романа.

В визуальном образе спектакля Г.А. Товстоногов структурно закрепил два жизненных полюса – войны и мира. Сцены братоубийственной войны строились на первом плане, у рампы, и шли в «прямом», «фабульном» действии, сцены же из прошлой мирной жизни – на втором, дальнем, и подавались в ретроспекциях – воспоминаниях героя. Они кинематографически монтировались в «прямое» действие и возникали в периоды мучительных душевных терзаний Мелехова. Это подчеркивало трагизм ситуации: война была сутью героя, о мирной жизни он только вспоминал и мечтал. Такая мизансцена способствовала созданию трагического образа героя, мучающегося от конфликтного раздвоения личности. Мелехов – О. Борисов стоит на авансцене в луче прожектора. Мы чувствуем, как вовсе не сладки, мучительны для него эти «путешествия в прошлое». Актер не представляет, не играет своего героя юным. Григорий входит в далекий мир «кинематографических» воспоминаний с тревогой, грузом опыта лет прожитых. Григорий и возлюбленная Аксинья, Григорий и жена Наталья в сценах прошлого существуют словно бы в различных исторических временах. В воспоминаниях открывается иной Григорий – прежний, пленяющий своей добротой, отзывчивостью сердца. Эти качества прежнего Григория угадываются в нынешнем. Но обстоятельства, законы войны заставляют Григория их подавлять. Г.А. Товстоногов подчеркивает разлад в личности Мелехова между его природными качествами характера и приобретенными, социально обусловленными.

Метания Мелехова между мирным прошлым и военным настоящим наполнены мучительными переживаниями героя. Монотонно, скорбно звучит женский хорал, в ритм ему мерцает призрачный свет, усиливая ощущение тревоги, рефлексии Мелехова. Товстоногов «казацкому Гамлету» дал «рефлектирующий» монолог, который для сценической композиции спектакля столь же важен, как знаменитый гамлетовский монолог «Быть или не быть? Вот в чем вопрос...». Однако, в отличие от шекспировской трагедии, он находится не в кульминации, а почти в самом начале спектакле и предшествует его первой ретроспекции.

«ГРИГОРИЙ (один). Чья же правда? Ну, мужики, когда еще цокнулись, а казаки? И Подтелков, и Котляров, и Мишка Кошевой, полчок мой... Тоже с ними, красными... Где правда? У каждого своя? А моя где ж?... Летит жизнь... Летит... Давно ли я парнем играл?... Калинушка моя горковатенькая»<sup>1</sup>.

О. Борисов проживает этот текст не как внутренний монолог, а как мучительный диалог с собой. Как и Гамлет, Григорий мог бы сказать: «Распалась связь времен...».

Воспоминания Мелехова в драматургию эпического спектакля-романа входят органично. Их появление вызвано не просто требованием сюжетной необходимости, но и душевной потребностью трагического героя. Воспоминания Григория о юности – далекой и несбыточной мирной жизни, об Аксинье всплывают как раз в те моменты, когда ему особенно тяжело. Но это не просто «чувственные», «лирические» мотивы. Ретроспекции чаще всего появляются в моменты, предшествующие социальному выбору Мелехова. Именно в ситуациях предвыбора у Григория возникает особая потребность в исповеди, покаянии. В такие моменты ему страстно хочется остаться наедине с собою, наедине с мирным прошлым, наедине с самыми близкими и дорогими ему людьми.

Прошлое и настоящее Г.А. Товстоногов, выражаясь языком кинематографистов, микшировал, наслаивал, близкими и дальними мизансценами и световой партитурой создавал ощущение кинематографического монтажа. Он широко использовал палитру крупности планов, параллельного действия, ассоциативного монтажа. В подобных сценах с наибольшей художественной убедительностью исследуется рефлектирующее, мятущееся сознание Мелехова, стремящегося все-таки обрести былую цельность натуры.

События прошлого (ретроспекции) театр не реставрирует, не показывает в формах самой жизни, а воссоздает так, как они могли бы возникнуть, мгновенно, фрагментарно вспыхнув в сознании героя, высвечивая крупными кинематографическими планами главное, сущее. В конце каждой такой сцены играется, согласно режиссерскому замыслу, отношение героя к поступкам его молодости, что дополнительным образом создает эффект переосмысления Григорием своей жизни.

Г.А. Товстоногов последовательно выстраивал драматические параллели социального и личного. Например, Григорий, спасаясь от красноармейцев, замышлявших убить его, покидает хутор и прощается с Натальей (эта сцена дана в «прямом» действии), и вдруг следует «наплыв» – объяснение с ней («Не люблю я тебя, Наташка, не гневайся...»), и тут же второй «наплыв» – отец проклинает Григория, покинувшего дом ради Аксиньи. В открыто эпическом спектакле режиссер не расписывал эти сцены подробно, «взаимодействовал» их со сценами классовой вражды. Такие драматургические кинематографические узлы вырастали в эпическом спектакле в емкие метафоры тщетности поисков Григорием своей социальной и личной определенности.

---

<sup>1</sup> Архив БДТ им. Г.А. Товстоногова.

Конечно, эпическое и драматическое произведения имеют свою глубинную специфику в изображении героя, о чем предупреждал еще В.Г. Белинский: «В эпосе господствует событие, в драме – человек. Герой эпоса – происшествие, герой драмы – личность человеческая» [Белинский, 1948, т. 3, 302]. Хотя художественная практика и теория с той поры отвергли известную ортодоксальность взгляда Белинского, тем не менее существенные отличия между прозой и драмой остаются.

Б. Костелянец, проанализировавший товстоноговские трагические спектакли «Три мешка сорной пшеницы» (по повести В. Тендрякова), «История лошади» (по новелле Л. Толстого), оппонентам по дискуссии «Театр. Драма. Проза» написал: «Родовые признаки драмы и на сей раз ассимилировали родовые признаки эпоса, подчинили их себе, восторжествовали над нами... Речь идет не о формальных требованиях жанра, а об основных познавательных возможностях драматургии, о только ей свойственном типе восприятия и воплощения человека» [Костелянец, 1979, 60]. Однако подчеркнем, что этот прием эпизации личности в товстоноговском спектакле выглядит не как прием, не как схема, идущая от теоретических посылов и общих законов драматургии и театра. Его естественность рождается, во-первых, благодаря личности О. Борисова, способного органично проживать жизнь «казацкого Гамлета», а не исполнять концепцию роли, и, во-вторых, благодаря товстоноговскому кинематографическому языку эпического спектакля.

Г.А. Товстоногов сожалел, что «Тихий Дон» так мало шел, что после ухода О. Борисова из труппы БДТ им. М. Горького спектакль и не удалось восстановить. Он создавался под индивидуальность личности О. Борисова, и никакой другой актер не смог бы органично войти в структуру спектакля. Созданный образ «казацкого Гамлета» – недостижимая вершина гениального Борисова, лучшая в его жизни роль.

Взяв за одну из структурных составляющих спектакля «кинематографические» ретроспекции, «потоки сознания» (киноленты видения) Мелехова, Г.А. Товстоногов рисковал потерять пропорции субъективно пережитого героем времени и объективного исторического времени, отраженного в сценах «прямого действия». Это могло привести к разрушению эпической целостности спектакля-романа, лишит его историзма. Г.А. Товстоногов рассказывал, как в ходе работы над спектаклем тщательно выверял эти пропорции, добиваясь единства и глубины социальной мысли, извлеченной как из потока субъективных переживаний героя, так и из «прямого действия» спектакля. Эта работа не прекращалась и после премьеры.

О трагической жизни Мелехова О. Борисов поведал со свойственным ему темпераментом, демонстрируя поразительное умение то сливаться с образом Григория, то внутренним взором пристально и строго взглянуть на своего героя. Г.А. Товстоногов и О. Борисов не оправдывают Григория Мелехова даже в минуты самых искренних его исповедей. Понять героя – не значит простить его. Бывают моменты (чаще всего это крупные планы у авансцены до и после врезок-воспоминаний), когда наиболее отчетливо видна духовная дистанция, что отделяет актера от героя, наиболее отчетливо ощутима мировоззренческая позиция актера. Актер обнажает сложность народного характера, вершит праведный суд над своим героем и то же время не навязывает зрителю однозначных оценок. «Эффект отчуждения» используется актером тактично, с учетом психологической основы образа, помогает точно обозначить социально-нравственные ориентиры спектакля.

Нравственные крушения и моменты духовного подъема, горькие поиски Григорием правды и проблески глубоко выстраданной истины – все это и составляет суть трагического образа Мелехова. Но не сам факт искренности заблуждений Мелехова, по Г.А. Товстоногову, делает

его героем народным и трагическим, а мера исторической оправданности возможности таких заблуждений. Трагическая вина героя возвысилась до исторической миссии героя.

Эпический характер Григория О. Борисова концентрирует в себе неразрешимые жизненные противоречия, что делает его героем рефлектирующим, похожим в этом на Гамлета. Мелехов все время в поисках истины, он не может принять ее как бы дарованную кем-то (ни Петр, ни Кошевой, принявшие «истину» на веру, не являются героями трагическими), он должен ее выстрадать всей своей жизнью. В *эпическом* характере Григория, его мятущемся, всегда ищущем сознании Г.А. Товстоногов увидел «слепок» сложного и противоречивого трагедийного «сознания» времени революции, и это принципиально новое в личности. Так Мелехова еще не играли. Е. Стишова, чуткий кинокритик, в статье «История души мятежной» назвала товстоноговский спектакль «сочинением для солиста с оркестром» [Стишова, 1977, 72]. Солист – О. Борисов – Мелехов, «оркестр» – все другие персонажи, сыгранные ансамблем актеров БДТ. Но «оркестр» – это отнюдь не «фон», на котором ярче высвечивается фигура Григория. Другие персонажи – активно действующие лица. Однако чаще всего они увиденны нами через призму воспоминаний Мелехова или как бы его взглядом. Каждый из солистов «оркестра» в этом историческом действе имеет свою сольную партию, вступает с Мелеховым в дуэт, порой конфликтный. В «оркестре» отчетливо слышны голоса почти всех персонажей.

Конечно, взаимоотношения автора спектакля – режиссера, его соавторов (прежде всего актеров) с автором литературного произведения отнюдь не бесконфликтны. Между ними создается некое поле эстетического напряжения. Режиссура отчаянно «сопротивляется» научному изучению, причем даже больше, чем искусство актера, ибо она, считал А.Н. Анастасьев, «существует только в синтетическом явлении, обретает художественную реальность, лишь будучи выраженной усилиями других самостоятельных художников сцены» [Анастасьев, 1981, 222]. Актер творит образ в тесном содружестве с подлинным автором спектакля – режиссером, он исполнитель художественной воли постановщика. Как точно подметил К. Рудницкий, личность режиссера Г.А. Товстоногова «не растворяется» в актере, она «полностью растворяется в спектакле, который им выстроен и управляем» [Рудницкий, www].

## Заключение

Значительно увеличивая философско-интеллектуальный потенциал личности Мелехова по сравнению с театральной и кинематографической традициями, Г.А. Товстоногов стремился исследовать эпическое сознание героя, стоящего на историческом перепутье. Мелехов – носитель «конфликтного» сознания, которое отражает не разрешенные временем глобальные исторические конфликты. И потому финал спектакля решен в минорных тонах. Он полемичен по отношению к «оптимистическому» финалу фильма С. Герасимова. Событийно спектакль закончился, но вскрытые им трагические конфликты в жизни не решены.

В современной публицистике Г.А. Товстоногову достается от либеральных максималистов: спектакли о революции ставил, героика воспевал, находил с властью компромиссы. Ему противопоставляется ироничный комедиограф Н. Акимов, плакатно-мятежный Ю. Любимов (как будто он не ставил «Десять дней, которые потрясли мир») или М. Захаров, поставивший революционно-героический «Разгром». Считают, что и «Тихий Дон» в БДТ, посвященный 50-летию Октябрьской революции (ныне ее прозвали большевистским переворотом), является спектаклем идеологически компромиссным. Так ли? О, нет! В том же театральном сезоне 1976-1977 гг. Товстоногов ставит три выдающиеся и обруганные властью спектакля – «Холстомер»,

«Три мешка сорной пшеницы» и юбилейный «Тихий Дон», в котором, как мы написали, революция была представлена как историческая и исполнинская трагедия, а главным героем был «казацкий Гамлет», «беляк». Да, Товстоногов был большим театральным политиком, и без этого ему было не руководить прославленным коллективом. На спектакли БДТ публика ломилась, они сыграли огромную роль в духовном развитии общества, подготовили идеи Перестройки. Права исследователь творчества Мастера Е.И. Горфункель: особенности художественного метода Товстоногова гораздо более тесно, чем у иных режиссеров, были связаны с общими вопросами истории и ее отражения в жизни общества, так как вне идейных оснований он не мыслил искусства. Но это не были готовенькие идеи, взятые напрокат у идеологов, это были идейные поиски Автора. Собственные. Выстраданные. Как собственными, оригинальными были художественные идеи синтеза прозы, эпоса, театра и кинематографа. И в этом видится еще один великий культурологический урок современности истории общества и искусства.

### Библиография

1. Анастасьев А.Н. Режиссерское искусство // История советского театроведения. М.: Наука, 1981.
2. Белинский В.Г. Собрание сочинений. М., 1948. Т. 3. 928 с.
3. Бирюков Ф.Г. «Тихий Дон» и его критики // Русская литература. 1968. № 2.
4. Бритиков А.Ф. Мастерство Михаила Шолохова. Л.: Наука, 1964. 203 с.
5. Васильев В.Г. О «Тихом Доне» М. Шолохова. Челябинск, 1963. 219 с.
6. Горфункель Е.И. Режиссура Товстоногова. СПб.: Левша, 2015. 524 с.
7. Гришаев В.Н. Наш Шолохов (раздумья и встречи). М.: Знание, 1964. 64 с.
8. Ермилов В. О «Тихом Доне» и его трагедии // Литературная газета. 1940. 11 августа.
9. Костелянец Б. Драматическая активность // Театр. 1979. № 5.
10. Лежнев И. Михаил Шолохов. М.: Советский писатель, 1948. 518 с.
11. Пискунов В.М. Советский роман-эпопея. М.: Советский писатель, 1976. 366 с.
12. Рудницкий К. О режиссерском искусстве Г.А. Товстоногова. URL: <https://megapredmet.ru/1-40391.html>
13. Стишова Е. История души мятежной // Театр. 1977. № 11.
14. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Л.: Искусство, 1979. Т. 2.
15. Якименко Л.Г. Опыт времени и опыт искусства: Григорий Мелехов и проблемы трагического // Вопросы литературы. 1976. № 1.
16. Якименко Л.Г. Творчество М.А. Шолохова. М.: Советский писатель, 1970. 664 с.
17. Якименко Л.Г. Философия истории и методология литературоведческого исследования // Вопросы литературы. 1968. № 7.

### The “Cossack Hamlet”. Prose – theatre – cinema (culturological aspects)

**Vitalii I. Potemkin**

PhD in Art History,  
Associate Professor at the Department of interdisciplinary research and practice in the field of arts,  
Saint Petersburg State University,  
199034, 7-9 Universitetskaya emb., Saint Petersburg, Russian Federation;  
e-mail: domkinoplus@mail.ru

#### Abstract

It has been forty years since the premiere of the play "And Quiet Flows the Don" (1977) by Georgy Tovstonogov took place. A retrospective look at the performance in the context of the development of arts enables the author to rethink and re-evaluate the innovative ideological and artistic searches of the



outstanding Master. The article reveals some principles of staging the epic novel by Mikhail Sholokhov, which are significant for the evolution of the theatre and the cinema, including the usage of artistic expressive techniques of the cinema by Georgy Tovstonogov in the novelistic performance. The author pays special attention to the innovative artistic method used by Georgy Tovstonogov in the process of staging the epic novel "And Quiet Flows the Don" by Mikhail Sholokhov in the context of the development of arts. The image of Grigory Melekhov (Oleg Borisov) is conceived by Georgy Tovstonogov as a tragic hero – the “Cossack Hamlet”, rushing into the search for social and moral values of life. Georgy Tovstonogov uses some elements of the cinematic language reveal the tragic and philosophical meanings of the epic novelistic performance and its main character. And this creates new artistic principles of the convergence of the theatre and the cinema.

### For citation

Potemkin V.I. (2018) “Kazatskii Gamlet”. Proza – teatr – kinematograf (kul'turologicheskie aspekty) [The “Cossack Hamlet”. Prose – theatre – cinema (culturological aspects)]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (6A), pp. 100-108.

### Keywords

Georgy Tovstonogov, "And Quiet Flows the Don" by Mikhail Sholokhov, Oleg Borisov, conception of the main character, “Cossack Hamlet”, personality episation, cinematographic flashbacks, cinematographic montage.

### References

1. Anastas'ev A.N. (1981) Rezhisserskoe iskusstvo [The art of directing]. In: *Istoriya sovetского teatrovedeniya* [A history of Soviet theatre studies]. Moscow: Nauka Publ.
2. Belinskii V.G. (1948) *Sobranie sochinenii* [Collected works], Vol. 3. Moscow.
3. Biryukov F.G. (1968) “Tikhii Don” i ego kritiki [“And Quiet Flows the Don” and its critics]. *Russkaya literatura* [Russian literature], 2.
4. Britikov A.F. (1964) *Masterstvo Mikhaila Sholokhova* [The skills of Mikhail Sholokhov]. Leningrad: Nauka Publ.
5. Ermilov V. (1940) O “Tikhom Done” i ego tragedii [On "And Quiet Flows the Don" and its tragedy]. *Literaturnaya gazeta* [Literary newspaper], 11<sup>th</sup> Aug.
6. Gorfunkel' E.I. (2015) *Rezhissura Tovstonogova* [Directing by Tovstonogov]. St. Petersburg: Levsha Publ.
7. Grishaev V.N. (1964) *Nash Sholokhov (razdum'ya i vstrechi)* [Our Sholokhov (thoughts and meetings)]. Moscow: Znanie Publ.
8. Kostelyanets B. (1979) Dramaticheskaya aktivnost' [Dramatic activity]. *Teatr* [Theatre], 5.
9. Lezhnev I. (1948) *Mikhail Sholokhov* [Mikhail Sholokhov]. Moscow: Sovetskii pisatel' Publ.
10. Piskunov V.M. (1976) *Sovetskii roman-epopeya* [The Soviet epic novel]. Moscow: Sovetskii pisatel' Publ.
11. Rudnitskii K. *O rezhisserskom iskusstve G.A. Tovstonogova* [On G.A. Tovstonogov's directing skills]. Available at: <https://megapredmet.ru/1-40391.html> [Accessed 21/10/18].
12. Stishova E. (1977) *Istoriya dushi myatezhnoi* [A history of restless soul]. *Teatr* [Theatre], 11.
13. Tovstonogov G.A. (1979) *Zerkalo stseny* [The mirror of the stage], Vol. 2. Leningrad: Iskusstvo Publ.
14. Vasil'ev V.G. (1963) *O “Tikhom Done” M. Sholokhova* [On "And Quiet Flows the Don" by M. Sholokhov]. Chelyabinsk.
15. Yakimenko L.G. (1968) *Filosofiya istorii i metodologiya literaturovedcheskogo issledovaniya* [The philosophy of history and the methodology of literary research]. *Voprosy literatury* [Issues of literature], 7.
16. Yakimenko L.G. (1976) *Opyt vremeni i opyt iskusstva: Grigorii Melekhov i problemy tragicheskogo* [Experience of time and experience of art: Grigory Melekhov and problems of the tragic]. *Voprosy literatury* [Issues of literature], 1.
17. Yakimenko L.G. (1970) *Tvorchestvo M.A. Sholokhova* [Works by M.A. Sholokhov]. Moscow: Sovetskii pisatel' Publ.