

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-3-230-246>

<https://elibrary.ru/CIFWUK>



© 2026. Оксана Воробьева

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
(НИУ ВШЭ), Москва, Россия*

«Игрок» Ф.М. Достоевского в радиоадаптации «Бабуленька» Н.С. Сухоцкой

© 2026. Oxana A. Vorobyova

*National Research University "Higher School of Economics" (HSE University),
Moscow, Russia*

The Gambler by Fyodor Dostoevsky in the Radio Adaptation Babulyenka by N.S. Sukhotskaya

Информация об авторе: Оксана Александровна Воробьева, кандидат филологических наук, старший преподаватель, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Старая Басманная ул., д. 21/4с1, 115054 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0009-0006-6676-4654>

E-mail: oxalvo@gmail.com

Аннотация: В статье рассматривается история создания радиоспектакля «Бабуленька», поставленного в 1968 году режиссером Н.С. Сухоцкой по роману «Игрок» Ф.М. Достоевского. Анализ архивных материалов, хранящихся в РГАЛИ (машинопись сценария, режиссерские пометы Сухоцкой, рабочие записи Ф.Г. Раневской, сыгравшей в радиоспектакле Антонида Васильевну Тарасевичеву (бабуленьку), авторские комментарии к фотографиям актрисы), а также мемуарные записи, позволяют пролить свет на контекст творческого тандема Сухоцкой и Раневской этого периода и предложить версию о том, что выбор Раневской на главную роль в радиойной постановке был не только данью ее актерскому таланту, но и жестом дружеской поддержки со стороны Сухоцкой, знавшей о глубокой личной привязанности актрисы к роли Тарасевичевой, которую она играла в Московском театре имени А.С. Пушкина и которую ей

пришлось оставить в конце 1950-х годов из-за конфликта внутри творческого коллектива. В статье также рассматривается подход Сухоцкой в работе над адаптацией романа «Игрок» Достоевского к радиосцене: делая ставку на выразительность актерских голосов, она не использовала сложные звуковые эффекты; бережно относясь к авторскому слову, с одной стороны, строго следовала «букве» романа, с другой — свела сюжет к одной линии, связанной с бабуленькой, полностью сместив акцент с психологии игрока-рассказчика Алексея Ивановича на проигрыш Тарасевичевой, тем самым трансформировала роман Достоевского в моралистскую радиопризму.

Ключевые слова: Достоевский, «Игрок», «Бабуленька», радиотеатр, радиоспектакль, Н.С. Сухоцкая, Раневская

Для цитирования: Воробьёва О.А. «Игрок» Ф.М. Достоевского в радиоадаптации «Бабуленька» Н.С. Сухоцкой // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 3 (35). С. 230–246. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-3-230-246>

Information about the author: Oxana A. Vorobyova, PhD in Philology, Assistant Professor, National Research University “Higher School of Economics” (HSE University), Staraya Basmannaya St., 21/4c1, 115054 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0009-0006-6676-4654>

E-mail: oxalvo@gmail.com

Abstract: The article examines the history of the creation of the radio play *Babulyenka*, directed in 1968 by N.S. Sukhotskaya based on Fyodor Dostoevsky’s novel *The Gambler*. An analysis of archival materials preserved in the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), including the typescript of the script, Sukhotskaya’s directorial notes, the working notes of F. G. Ranevskaya, who played Antonida Vasilyevna Tarasevicheva (Babulyenka) in the radio play, and the author’s comments on photographs of the actress, as well as memoir sources, sheds light on the context of Sukhotskaya and Ranevskaya’s creative collaboration during this period. It also makes it possible to advance the hypothesis that Sukhotskaya’s choice of Ranevskaya for the leading role in the radio production was not only a tribute to her acting talent but also a gesture of friendly support on the part of Sukhotskaya, who was aware of the actress’s deep personal attachment to the role of Tarasevicheva, which she had played at the A.S. Pushkin Moscow Drama Theater and which she had been forced to give up in the late 1950s because of a conflict within the creative ensemble. The article also examines Sukhotskaya’s approach to adapting Dostoevsky’s *The Gambler* for radio: relying on the expressiveness of the actors’ voices, she did not use complex sound effects; treating the author’s words with great care, she adhered strictly to the “letter” of the novel on the one hand, while on the other she reduced the plot to a single line centered on Babulyenka, completely shifting the emphasis from the psychology of the gambling narrator Alexei Ivanovich to Tarasevicheva’s loss, thereby transforming Dostoevsky’s novel into a moralizing radio parable.

Keywords: Dostoevsky, *The Gambler*, *Babulyenka*, radio theatre, radio play, N.S. Sukhotskaya, F.G. Ranevskaya

For citation: Vorobyova, O.A. “*The Gambler* by Fyodor Dostoevsky in the Radio Adaptation *Babulyenka* by N.S. Sukhotskaya.” *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 3 (35), 2026, pp. 230–246. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-3-230-246>

Радиоспектакль как интермедияльное прочтение классики

Творческое наследие Ф.М. Достоевского вот уже несколько веков привлекает внимание художников-иллюстраторов, режиссеров театра и кино, музыкантов: первые иллюстрации к произведениям Достоевского появились в 1848 году, когда художник П.А. Федотов в четырех рисунках изобразил сцены из рассказа «Ползунков» [Иллюстрированный альманах, 1848]; повести и романы писателя многократно ставились и продолжают ставиться на сцене театров, одна из ранних постановок была представлена в 1878 году еще при жизни Достоевского: в Малом театре в Москве зрителям показали пьесу «Очаровательный сон», разыгранную по повести «Дядюшкин сон» [Альтшуллер, 1983, с. 52] (см. также о постановке «Игрока» на сцене Ленкома 3 мая 1997 года: [Ряпосов, 2021], о последних постановках «Сна смешного человека» на итальянской и российской сценах см.: [Магарил-Ильяева, 2022]); по произведениям Достоевского снимались кинофильмы: первым в 1910 году снял режиссер П.И. Чардынин, он экранизировал роман «Идиот» [Сараскина, 2019]; фрагменты текстов из произведений Достоевского звучали в музыкальном исполнении: например, Д.Д. Шостакович в 1975 году представил вокально-инструментальный цикл «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» [Бланк, 2012]; Достоевского и его персонажей делали героями музыкальных клипов [Сараскина, 2024]. В череде перечисленных интермедияльных возможностей репрезентации наследия классика необходимо выделить радиоспектакли, которые в определенном смысле стоят особняком. Объясняется это тем, что радиоспектакль, основываясь только на аудиальном восприятии (речи, шумовых эффектах и музыки), провоцирует слушателей к более чуткому и сосредоточенному включению в действие, открывая пространство для сотворчества (додумывания образов и характеров персонажей, которых только слышно; обстановки интерьера, которую не видно), но также требует и от актеров исключительной выразительности и точности интонации, чтобы сузить возможные интерпретационные разночтения и направить воображение слушателя в нужное русло [Иоффе, 1962]. Не будет преувеличением тезис о том, что в радиопостановке голос — больше, чем средство общения между героями, а звуковые шумы — не просто акустическое оформление, вместе они становятся исполнителями

всего действия — смысловым и эмоциональным навигатором для слушателя. Радиоспектакль «Бабуленька», который был записан режиссером-постановщиком Н.С. Сухоцкой в 1968 году по мотивам романа «Игрок» Достоевского, не исключение.

Спектакли по произведениям Достоевского на радио выходили в разные годы, в их числе и те, что готовились специально для эфира, и те, что изначально ставились в театрах, а потом уже записывались для трансляции: «Дядюшкин сон» (1949; 1972; 2001; 2009)¹, «Игрок» (1956), «Братья Карамазовы» (1962), «Идиот» (1963), «Униженные и оскорбленные» (1968), «Село Степанчиково и его обитатели» (1971) «Белые ночи» (1980), «Подросток» (1987), «Бесы» (1990), «Маленький герой» (1992), «Преступление и наказание» (2002), «Чужая жена и муж под кроватью» (2004).

Практика давать в записи театральные пьесы особенно распространилась в 1930-е, когда начал выходить «Театр у микрофона»; в 1935–1936 годах эта рубрика стала неотъемлемой частью радиовещания. Из года в год она укрепляла свои позиции и расширяла репертуар, например, в 1951 году у Центрального радио была коллекция из 215 спектаклей, тематических передач и творческих вечеров [Шерель, 2004, с. 84]. Таким образом, «Бабуленька», которой посвящена настоящая статья, создавалась в период уже сложившихся традиций радиотеатра, но исторический контекст и производственные условия отличались: уровень технического оснащения радиовещания заметно повысился; после смерти Сталина радио стало более демократичным, учитывались интересы слушателей, при этом политическая агитация не исчезла полностью, но приняла более искусные формы; с октября 1960-го года Всесоюзное радио вещало круглосуточно; оно все больше выходило за пределы внутренних возможностей: к работе над сценариями активнее стали привлекаться известные писатели, драматурги, актеры и режиссеры, например, Андрей Тарковский в 1964 году поставил «Полный поворот кругом» по У. Фолкнеру, Лия Веледницкая в 1966 году срежиссировала для радио роман Р. Бредбери «451° по Фаренгейту». Практика привлечения к сотрудничеству на радио популярных деятелей получила продолжение и в последующие десятилетия. Из поздних работ назовем еще одну постановку Веледницкой «Телеграмма» по К. Паустовскому (записана в 1973 году), «Героя нашего времени» по М.Ю. Лермонтову Алексея Баталова

¹ В скобках указан год записи спектакля.

(записан спектакль в 1983 году) [Шерель, 2004, с. 88, 92]. Баталов ставил на радио и «Белые ночи» по Достоевскому (1980). Приглашение известных людей к радиийным проектам не ограничивалось только радиотеатром, например, в известной на весь Советский Союз радиопрограмме «Литературные чтения» художественные произведения зачитывали не профессиональные дикторы, а популярные актеры: так, «Хождения по мукам» А.Н. Толстого звучали голосами Людмилы Касаткиной и Вячеслава Тихонова, «Повесть о настоящем человеке» Б.Н. Полевого читал Павел Кадочников, а «Тихий Дон» М.А. Шолохова — Михаил Ульянов [Шерель, 2004, с. 93].

Сухоцкая руководствовалась таким же подходом: для игры в радиоспектакле «Бабуленька» она привлекла блестящий актерский состав. Так, «богатую, семидесятипятилетнюю Антонида Васильевну Тарасевичеву, помещицу и московскую барыню, la baboulinka» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 250] сыграла Фаина Раневская; рассказчика происходящих событий в городе Рулетенбург Алексея Ивановича — Олег Табаков; роль вдовствующего генерала, которого считали «богатеишим русским вельможей» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 208] исполнил Михаил Яншин; Полину Александровну, смотрящую «гордо и высокомерно» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 234], Алла Покровская; «веселого и любезного» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 239] француза Де-Грие сыграл Анатолий Кторов; в «застенчивого, стыдливого и молчаливого» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 221] мистера Астлея воплотился Игорь Кваша, а в возлюбленную генерала — «подозрительную и хитрую» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 222] mademoiselle Blanche — Надежда Нечаева. Также в радиоспектакль были приглашены Сергей Кузьмичев, сыгравший крупье, Константин Барташевич, исполнивший роль Потапыча. Были и актеры из московских театров, которых задействовали в эпизодах массовых сцен.

Работа Сухоцкой над сценарием по роману «Игрок» началась в 1963 году, возможно, проект был связан с предстоящим в 1966 году столетием романа. Свидетельств широкого празднования юбилея не имеется, из заметных событий укажем выход в 1966 году фильма-оперы «Игрок» режиссера Юрия Богатыренко на музыку С.С. Прокофьева [Мир Достоевского]; [Ваганова, 2011]. К записи же радиоспектакля приступили в итоге только в 1968 году. К сожалению, нам не удалось найти информацию о том, на каком конкретно радио состоялась премьера, в рамках какой передачи. В Российском

государственном архиве кинофотофонодокументов (РГАКФФД) нам сообщили, что по данным научно-справочного аппарата радиопередачи как таковой на хранении нет, есть только грампластинки с записью радиопостановки.

Радиоадаптация «Игрока»: от романа к притче

Прослушивание радиоспектакля «Бабуленька» занимает чуть более 46 минут (в то время как чтение «Игрока» требует несколько часов). Сухоцкая отказалась от множества описаний в романе, в результате чего на поверхности осталась нравоучительная выжимка, которую можно сузить до слов из Нагорной проповеди: «Не судите, да не судимы будете» (Мф. 7: 1). Сухоцкая сделала акцент на появлении бабуленьки в доме генерала, ее игре в зале, попытке остановить игрока, который, уже выиграв много, сильно рисковал, продолжая делать ставки; на проигрыше самой бабуленьки [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 262]. Заканчивается «Бабуленька» словами «ступай, Алексей Иванович, хочу прилечь, кости болят. Не взыщи на мне, старой дуре. Теперь уж не буду молодых обвинять в легкомыслии, да и этого несчастного, генерала-то вашего, тоже грешно мне обвинять. Уж совсем он, на мой взгляд, глупехонек, только и я, старая дура, не умнее его. Подлинно, Бог и на старости взыщет и накажет гордыню. Ну, прощай. Спасибо тебе, батюшка, за твое бескорыстное участие» [Бабуленька, 1968]. Объяснить фокус внимания Сухоцкой на этой моралистической ноте можно ее театрално-педагогическим опытом: она работала в Театре кукол, преподавала на кафедре режиссуры ГИТИСа и писала книги, в которых разрабатывала и анализировала переложения произведений русской классики на сцену. Примечательны ее вступительные слова к книге «В школьном театре: инсценировки произведений русских писателей-классиков, песни и романсы на слова поэтов XIX в.». Сухоцкая, наставляя детей, писала: «<...> будьте очень бережны к слову автора. Не позволяйте себе говорить текст неточно, “своими словами”» [Сухоцкая, 1971, с. 4]. Она и сама старалась следовать этому завету, работая не только над Достоевским. Об этом свидетельствует найденная в деле Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ) подпись литературоведа М.А. Цявловского, который вынес резолюцию сценарию Сухоцкой по «Дубровскому»

А.С. Пушкина. На документе в левом углу Цявловский написал: «Инсценировка очень близка к тексту Пушкина, живо, интересно и в таком виде вполне может быть напечатана и ставиться на сцене. Подпись от 29 сентября. 1936 года»². О том, что Сухоцкая придерживалась своих установок, мы убедились, поработав с машинописью сценария «Бабуленьки», которая хранится там же в РГАЛИ. Машинопись позволяет увидеть процесс работы Сухоцкой над текстом: она действительно довольно бережно относилась к роману Достоевского, позволяя себе в сценарии только менять местами реплики или объединять их, а когда нужно было добиться от актеров эмоциональных оттенков, то, выделяя нужные фразы, сопровождала их комментариями самого Достоевского, вероятно, это позволяло ей вступать в диалог с актерами через посредничество автора «Игрока», не добавляя почти ничего «от себя». Например, к словам Алексея Ивановича ручкой красной пасты Сухоцкая в скобках приписала: «отвечал как можно почтительнее и нарочно вполголоса»³. И к заверениям генерала в искренних чувствах к бабуленьке Сухоцкая добавила: «начал умильно и восторженно улыбаться»⁴. Эти же ремарки есть и в романе «Игрок» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 253, 254]. Такое осторожное обращение с текстом, казалось бы, не должно было привести к искажению замысла романа Достоевского, который в известном письме к Н.Н. Страхову в сентябре 1863 года из Рима сообщал: «Я беру натуру непосредственную, человека однако же многообразитого, но во всем недоконченного, изверившегося и *не смеющего не верить*, восстающего на авторитеты и боящегося их. Он успокаивает себя тем, что ему *нечего делать* в России и потому жестокая критика на людей, зовущих из России наших зарубежных русских. <...> Главная же штука в том, что все его жизненные соки, силы, буйство, смелость пошли на рулетку. Он — игрок, и не простой игрок <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 398–399]. Если писатель главным героем произведения изначально видел Алексея Ивановича, то у Сухоцкой он всего лишь рассказчик, а не одержимый игрой персонаж, испытывающий «ужасное наслаждение удачи, победы, могущества» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 295]. Протагонист в радиоспектакле другой — Антонида Васильевна Тара-

² РГАЛИ, Ф. 2974, Оп. 1, Ед. хр. 13.

³ РГАЛИ, Ф. 2974, Оп. 1, Ед. хр. 14, Л. 7.

⁴ РГАЛИ, Ф. 2974, Оп. 1, Ед. хр. 14, Л. 7.

севичева. Сложно установить была ли знакома Сухоцкая с письмом Достоевского к Страхову. Вполне возможно, что она пользовалась изданием 1930 года, Полного собрания сочинений Достоевского в 30 томах с комментариями еще не было (том, где представлен «Игрок» вышел только через пять лет после записи радиопостановки).

При сопоставлении текста «Игрока» Достоевского с записью радиоспектакля «Бабуленька» Сухоцкой обнаруживаются и другие отличия: если в романе несколько сюжетных линий, то в «Бабуленьке» проработана только одна, связанная непосредственно с Антонидой Васильевной, в результате чего конфликтное поле исходного текста сузилось (любовные переживания Алексея Ивановича к Полине, генерала к мадам Бланш сильно упрощены; второстепенные персонажи либо вовсе не упоминаются, либо вскользь; с большой натяжкой можно отметить, что режиссер сохранила ряд высказываний о национальных характерах европейцев и русских за границей, эти фрагменты справедливее назвать импульсивными репликами героини, в которых сложно заметить отсылки к журнальной дискуссии XIX века [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 400]: есть «французишки», к которым Тарасевичева относится свысока, есть англичане, к которым она испытывает чувства симпатии, но при этом евреев у Сухоцкой вовсе нет, поляков тоже, русские упоминаются вскользь.

Выбор одной сюжетной линии, сосредоточенной на московской гостье и ее проигрыше, способствовал усилению в радиоспектакле мотива азарта и зависимости от игры. Это обстоятельство позволяет допустить актуальность постановки на Всесоюзном радио СССР в связи с изменениями в действующем законодательстве. Дело в том, что за три года до начала работы над «Бабуленькой» в 1960 году был принят Уголовный кодекс РСФСР, в котором появилось сочетание «азартные игры», сами же 1960-е годы исследователи характеризуют как время, когда азартные игры «постепенно выходят из глубокого подполья» [Ковтун, 2012, с. 208]. Опора на современный политический контекст позволяет предположительно ответить на вопрос, почему радиоспектакль заканчивается поучительным пафосом. Вообще, для советского радиотеатра это было привычной практикой: он изначально ставил перед собой именно просветительско-политические (агитационные) задачи. С 1925-х годов в массовом радиовещании были представлены инсценировки литературных произведений, радиодрамы и фольклорные спектакли, которые, как отмечают исследователи, все относятся, «как правило, к направ-

лению, именуемому политическим радиотеатром» [Шерель, 2004, с. 31]. Но и в 1960-е годы радио продолжало быть инструментом политического влияния, правда с измененной подачей: «радиожурналисты еще раз смогли убедиться, что аудитория воспринимает пропагандистский материал лишь тогда, когда для него найдена интересная и неожиданная форма. Практика показала, что наиболее интересными в этом плане оказались драматизированные радиохроники, в которых литературные тексты, документы, комментарии журналистов и музыка, соответствующая случаю, выстраивались по законам театрализованной композиции» [Шерель, 2004, с. 91]. Возможно, и законодательные поправки, касающиеся азартных игр, и появление «поучительной» «Бабуленьки» в одном временном отрезке — всего лишь случайные совпадения, но подобные параллели примечательны и заслуживают внимания.

«Игрок» — любимая роль Раневской

Интерес к радиоспектаклю, как и к любому проекту, претендующему на общественный резонанс, обеспечивался его участниками. В «Бабуленьке» главную роль, как мы писали ранее, сыграла не просто хорошо известная, а по-настоящему популярная актриса театра и кино — Фаина Раневская. Но выбор ее героини как протагонистки мог определяться не только желанием сделать радиопостановку более заметной. Для Раневской роль бабуленьки не была первой: в 1957 году она уже играла Антониду Васильевну в Театре имени А.С. Пушкина (режиссером спектакля «Игрок» был Н.В. Петров). Архивные документы свидетельствуют о том, что к этой роли Раневская готовилась основательно: она выписывала карандашом положения о театральном мастерстве из книги «О технике актера» Михаила Чехова, см. целиком: [Чехов, 1995]. Внимание Раневской было обращено в том числе к таким словам: «Если вы, сохраняя найденную форму, выступите перед публикой без вдохновляющего вас вашего второго сознания, если вы захотите руководиться только здравым смыслом, ваша игра останется мертвой и холодной»⁵. Или еще: «Все, что в игре актера принимает застывшую, неподвижную форму, уводит его от самой сущности его профессии — импрови-

⁵ РГАЛИ, Ф. 2788, Оп. 1, Ед. хр. 4, Л. 24.

зации»⁶. Выписанные от руки на две страницы школьной тетради, вдохновляющие актрису слова, могут свидетельствовать о глубокой подготовке к роли: вероятно, она хотела сделать роль живой, а не «играть» в классическом смысле. Неслучайными кажутся и выписанные слова из М. Чехова о том, что «Диккенс и Достоевский писали как актеры, и их образы дают наилучший материал для упражнений»⁷. Это может подтверждать мысль, что записи велись в один и тот же период, что и подготовка к роли. Однако несмотря на скрупулезную работу, выступление Раневской не было высоко оценено критикой: «В московском “Игроке” характеры оказались слишком одномерными, полными “грубой и нечуткой к психологии театральности”. Бабушка Ф. Раневской “надолго заслоняла” все остальное. Героиня Раневской была оригинальна и непредсказуема, азартна и рассудительна. В ней ощущалась какая-то внутренняя устойчивость даже в рискованных, эксцентрических ситуациях. Она бросалась в игру не ради денег, а скорее от душевного нерастраченного богатства, ради страстного желания испытать “озноб” подлинной жизни, из каприза и своеволия. И в момент крушения обретала достоинство и силу самоограничения. В ней было “дьявольское обаяние”. Не стоило и спрашивать: Достоевский ли это? Это был Достоевский ее, Раневской. И зритель принимал его таким. По отношению к целому спектаклю вопрос, однако, был закономерен» [Лапкина, 1983, с. 318–319]. Это высказывание, на наш взгляд, справедливо и по отношению к «Бабуленьке» Сухоцкой (к сожалению, откликов критиков на радиопостановку 1968 года найти не удалось): и у нее Тарасевичева бросается в игру не ради умножения богатства, а для того, чтобы ощутить вкус жизни, окончания которой нетерпеливо ожидали родственники; ее ставки — это старческий бунт, последнее слово, которым она как бы говорит наследникам, что еще полна сил и может на что-то влиять. Но ведь это не Раневская сделала бабуленьку самобытной, пылкой и увлеченной игрой в рулетку. Сам Достоевский прописал ее такой, это он приковал внимание читателей к Тарасевичевой вплоть до ее финального проигрыша, это он изобразил ее «надолго заслоняющей» всех остальных в романе. Достоевский с первого появления характеризует бабуленьку как: «бойкую, задорную, самодовольную, прямо сидящую, громко и повелительно кричащую, всех бранящую»

⁶ РГАЛИ, Ф. 2788, Оп. 1, Ед. хр. 4, Л. 23 об.

⁷ РГАЛИ, Ф. 2788, Оп. 1, Ед. хр. 4, Л. 23 об.

[Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 250]; с «повелительной и властной наружностью <...>, возносимой в креслах», которая «была причиною главного эффекта» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 251]. И иностранцы в романе принимали ее «за чрезвычайно важную и, главное, богатейшую особу. <...> “Madame la générale princesse de Tarassevitchev”» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 257]. Раневская же искусно шла за автором «Игрока», который писал о Тарасевичевой, что «глядела она как-то даже заносчиво и с вызовом; и видно было, что взгляд и жесты ее совершенно натуральны» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 252]. Достоевский не лишал Тарасевичеву «рассудительности и внутренней устойчивости», о которой пишет Лапкина со ссылкой на Н. Крымову, критикуя Раневскую на сцене; ведь сам Достоевский писал, что даже проигравшись, бабуленька не теряла самообладание, а трезво оценивала окружающую обстановку «в каком-то спокойствии бешенства» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 274], не об этом ли «дьявольском обаянии» писали театральные критики в XX веке?

Сама Раневская о пьесе «Игрок» вспоминала так: «В новом театре мне сразу же дали роль в спектакле “Игрок” по Достоевскому, кстати говоря, одному из любимых моих писателей. Я сыграла в этом спектакле бабушку Антониду Васильевну — роль неоднозначную, трагичную. Властная старуха, настоящая русская помещица, хоть по болезни и не встающая с кресла, упивается своей властью над теми, кто ждет не дождется ее смерти. Внезапный ее отъезд в Европу стал подлинной катастрофой для алчных наследников ее состояния, прожигающих в игорных заведениях не только деньги, а всю свою жизнь... Антониды Васильевны отказывает всем им в деньгах, упрекнув: “Не умеете Отечества своего поддерживать!”, и, желая, чтобы никто больше не ждал ее смерти, проигрывает в рулетку все свое состояние» [Орлова, 2014]. О коллегах по сцене Раневская писала: «Самым же большим потрясением, или вернее сказать — разочарованием, стали для меня мои партнеры, актеры пушкинского театра. <...> “Игрок” имел огромный успех главным образом благодаря моему участию. Зритель, что называется, “шел на Раневскую”» [Орлова, 2014]. За это и критиковали актрису, в Театре имени Пушкина по этой причине ее даже оставляли без ролей: «у меня возникли такие же напряженные отношения с руководством <...>. Главный режиссер Борис Равенских и его ведущая актриса Вера Васильева были недовольны тем, что я получала львиную долю зрительских симпатий» [Орлова, 2014].

Подтверждением того, что для Раневской роль бабуленьки была не проходной, а отношения внутри коллектива были непростыми, служат и ее подписи к фотографиям, сделанным во время спектакля: ««Игрок» любимая роль»⁸, ««Бабуленька» по Достоевскому (роль любила, но ансамбль угнетал, пришлось сбежать)»⁹, ««Игрок» Достоевского. Бабуленька. очень любила роль, но ансамбль заставил бросить ее играть и сбежать из театра им. Пушкина, а точнее Дантэса»¹⁰, и еще: ««Игрок» по Достоевскому: Любимая в театре роль, но пришлось отказаться, так как весь спектакль был постыдный!»¹¹.

Об уходе из театра Раневская вспоминала: «<...> все делалось в рамках приличия — ни споров, ни ссор, ни скандалов... Так же, как и в Театре имени Моссовета, меня оставили без ролей. Классическое решение: перекрой артисту кислород и не придется его выгонять со скандалом — он уйдет сам» [Орлова, 2014]. Но любовь к сцене и Достоевскому Раневская сохранила: «Я продолжаю сама с собой играть Антониду Васильевну <...>» [Орлова, 2014]. Создается впечатление, будто Раневская «недоиграла» роль Тарасевичевой. Наверняка Сухоцкая как ближайшая подруга Раневской была посвящена в тонкости конфликта актрисы с труппой Театра имени Пушкина, где ей пришлось оставить полюбившуюся роль. Поэтому, вероятно, когда встал вопрос о радиоинсценировке «Игрока», то роль бабуленьки режиссер предложила подруге, для которой смена театральных подмостков на радиосцену не стала отступлением, а открыла возможность доиграть роль, которую у нее отняли ранее.

Позволим себе предположить, что достоверному перевоплощению в бабуленьку актрисе помогал пережитый личный опыт. Свидетельства об азартном темпераменте актрисы сохранили современники. Так, примечателен эпизод, связанный с ее большим проигрышем на скачках: «Довольно быстро насладившись видом лошадей, Раневская вошла в азарт и стала делать ставки на различные номера в заездах, все больше втягиваясь и раз от разу проигрывая все больше. Кончилось тем, что мы в чужом городе, далеко от дома, остались без единой копейки, и Раневская ехала со мной на трамвае

⁸ РГАЛИ, Ф. 2788, Оп. 1, Ед. хр. 36, Л. 1.

⁹ РГАЛИ, Ф. 2788, Оп. 1, Ед. хр. 36, Л. 7.

¹⁰ РГАЛИ, Ф. 2788, Оп. 1, Ед. хр. 36, Л. 8.

¹¹ РГАЛИ, Ф. 2788, Оп. 1, Ед. хр. 36, Л. 9.

“зайцем”, ни жива ни мертва от страха в ожидании контролера» [Щеглов, 1998].

«Бабуленька» для Раневской стала не просто очередной работой, а внутренним откликом на любовь к творчеству Достоевского и конкретной роли. Для Сухоцкой же этот радиоспектакль стал возможностью проявления человеческих и художественных принципов: она поддержала подругу-актрису; сместив центр повествования, смогла сохранить текстуальную точность романа «Игрок».

Звуковые решения и художественные приемы в радиопостановке «Бабуленька»

«Бабуленька» записывалась для радио в период, когда «достоверность звуковой атмосферы в спектакле уже могла достигаться совмещением разных по характеру звуков» [Шерель, 2004, с. 542], и все-таки радиопостановка не может похвастаться разнообразием примененных в нем формо- и стилеобразующих средств, которые принято использовать на радио для погружения слушателей в обстановку и атмосферу произведения или репортажа. К таким средствам относятся слово или речь героев (в том числе интонация), которые должны описывать события, являющиеся объектом внимания; к ним же относятся музыка и шумы. И можно было бы согласиться с другим известным режиссером и теоретиком радио — В.Д. Марковым, который еще в 1930 году утверждал, что музыка в спектакле используется «для отдыха мыслительного аппарата слушателя от сосредоточенности на смысловом содержании речевой передачи» [Шерель, 2004, с. 121], но в «Бабуленьке» музыка представлена бодрыми немецкими и австрийскими вальсами, польками и маршами¹², которые используются, с одной стороны, для воссоздания заграничной обстановки, а с другой — вызывают эмоциональное возбуждение, а вовсе не отдых (исключение может составить вальс «Деревенские ласточки из Австрии» композитора Йозефа Штрауса). Шумами, которые иллюстрируют «физическую реальность обстоятельств действия, создают иллюзию объема» [Шерель, 2004, с. 35], Сухоцкая наполнила сцены, связанные с рулеткой: когда Тарасевича отправляется в игорный зал, начинают бить часы, добавляющие

¹² РГАЛИ, Ф. 2974, Оп. 1, Ед. хр. 14, Л. 31.

чувство тревоги, слышен цокот лошадей и вопросы, которые она задает спутникам. Шумы есть и в игорном зале: это шарик, перекачывающийся по самой рулетке, звякающие монеты; мужские и женские голоса игроков на разных европейских языках. В эпизодах в игорном зале был использован специальный прием — акустический коллаж — т. е. соединение разнофактурных звуковых элементов, которые позволили сымитировать обстановку суетливого игорного зала. Такие звуки не нуждаются в дополнительном речевом комментарии. В радиопостановке больше никакие другие сцены не дополняются шумами. Из стилеобразующих средств Сухоцкая активно использует звуковую мизансцену — расположение микрофона вблизи и вдалеке от актеров, что позволяет менять план по аналогии с кино, где есть крупный и мелкий план; она использует голосовой грим — одно из выразительных средств, когда голосу придаются эмоциональные краски и другие особенности (например, актеры, игравшие Астлея, Де-Грие, мадемуазель Бланш, говорят с акцентом). При этом Сухоцкая не использует уже разошедшийся к этому времени и ставший привычным для радио так называемый эффект «Буратино». Это выразительное средство предложила режиссер Роза Иоффе, когда благодаря «техническому браку» оказалось, что замедляя или убывая магнитофонную пленку, можно модифицировать голос актера [Шерель, 2004, с. 129]. Нет и приема реверберации — когда звучанию голоса в записи дают дополнительную объемность, эффект «эха».

Подводя итог этого раздела, отметим, что отказ режиссера от насыщения постановки избыточными формо- и стилеобразующими средствами представляется осознанным ходом, направленным на то, чтобы не перекрыть техническими инструментами текст самого Достоевского. В искусственных средствах наверняка не было необходимости и при участии звездного актерского состава.

Список литературы

1. Альтшуллер, 1983 — *Альтшуллер А.М. Достоевский и русский театр его времени* // Достоевский и театр. Сборник статей. М.: Искусство, 1983. С. 52–78.
2. Бланк, 2012 — *Бланк К. Стихи капитана Лебядкина: Шостакович и Достоевский* // Opera Musicologica. 2012. 3 (13). С. 23–42.
3. Ваганова, 2011 — *Ваганова Н.А. «Я даже не знаю, что у нас в России» (мировоззренческие и философские истоки интерпретации роман Достоевского «Игрок» Сергеем Прокофьевым)* // Ценности и смыслы. № 6 (15). 2011. С. 47–63.
4. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972–1990.

5. Иллюстрированный альманах, 1848 — *Достоевский* Ф.М. Ползунков // Иллюстрированный альманах, изданный И. Панаевым и Н. Некрасовым. СПб.: Тип. Э. Праца, 1848. С. 50–64 (2-я pag.).
6. Иоффе, 1962 — *Иоффе Р.М.* Слушая — видеть // Советское радио и телевидение. 1962. № 7. С. 20–21.
7. Ковтун, 2012 — *Ковтун Е.В.* Азарт в Стране Советов: в 3 т. М.: Олимп-Бизнес, 2012. Т. 1. 308 с.
8. Лапкина, 1983 — *Лапкина Г.А.* Достоевский на советской сцене (1917–1970) // Достоевский и театр. Сборник статей. М.: Искусство, 1983. С. 290–334.
9. Магарил-Ильяева, 2022 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* «Сон смешного человека» в современных театральных постановках // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 1 (17). С. 158–166. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-1-158-166>
10. Орлова, 2014 — *Орлова Е.* Моя жизнь. Фаина Раневская. М.: РИПОЛ классик, 2014. 206 с. URL: <https://f-ranevskaya.ru/publikacii/moya-zhizn-faina-ranevskaya10.html?ysclid=mk35l021ys704757027> (дата обращения: 07.01.2026).
11. Ряпосов, 2021 — *Ряпосов А.Ю.* Спектакль М.А. Захарова «Варвар и еретик» (Ленком, 1997): сценическое исследование национальной ментальности // Временник Зубовского института. 2021. № 4. С. 110–119.
12. Сараскина, 2019 — *Сараскина Л.И.* Достоевский в тисках байопика. На подступах к теме // Проблемы киноискусства и массмедиа. 2019. № 3. С. 86–115.
13. Сараскина, 2024 — *Сараскина Л.И.* Лев Мышкин и Соня Мармеладова в мире после апокалипсиса. Фантазии Вячеслава Бутусова о Достоевском // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. No 3 (27). С. 228–252. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-228-252>
14. Сухоцкая, 1971 — *Сухоцкая Н.С.* В школьном театре: Инсценировки произведений русских писателей-классиков, песни и романы на слова поэтов XIX века. М.: Детская лит., 1971. 511 с.
15. Чехов, 1995 — *Чехов М.А.* О технике актера // Литературное наследие: в 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 2. С. 166–287.
16. Шерель, 2004 — *Шерель А.А.* Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 575 с.
17. Щеглов, 1998 — *Щеглов А.В.* Раневская. Фрагменты жизни. М.: Захаров, ПФ «Красный пролетарий», 1998. 300 с. URL: <https://f-ranevskaya.ru/publikacii/ranevskaya-fragmenti-zhizni13.html> (дата обращения: 07.01.2026).

Интернет-ресурсы

1. Бабуленька, 1968 — Радиопостановка «Бабуленька» (по мотивам романа «Игрок» Ф.М. Достоевского). Автор инсценировки и режиссер: Сухоцкая Н.С. СССР, 1968. URL: <https://staroeradio.ru/audio/7875?ysclid=mt2t90dwdc657050820> (дата обращения: 21.08.2026).
2. Мир Достоевского — Электронный портал «Мир Достоевского». URL: <https://dostoevskyworld.ru/reader-world/film-adaptations/igrok-1966> (дата обращения: 07.05.2026).

References

1. Al'tshuller, A.M. "Dostoevskii i russkii teatr ego vremeni" ["Dostoevsky and the Russian Theatre of His Time"]. *Dostoevskii i teatr: sbornik statei [Dostoevsky and the Theatre: A Collection of Articles]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983, pp. 52–78. (In Russ.)
2. Blank, K. "Stikhi kapitana Lebiadkina: Shostakovich i Dostoevskii" ["The Poems of Captain Lebyadkin: Shostakovich and Dostoevsky"]. *Opera Musicologica*, no. 3 (13), 2012, pp. 23–42. (In Russ.)
3. Vaganova, N.A. "‘Ia dazhe ne znaiu, chto u nas v Rossii’ (mirovozzrencheskie i filosofskie istoki interpretatsii romana Dostoevskogo ‘Igrok’ Sergeem Prokofevym)" ["‘I Don’t Even Know What We Have in Russia’ (Worldview and Philosophical Origins of Sergei Prokofiev’s Interpretation of Dostoevsky’s Novel *The Gambler*)"]. *Tsennosti i smysly*, no. 6 (15), 2011, pp. 47–63. (In Russ.)
4. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh [Complete Works: in 30 vols]*. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
5. Dostoevskii, F.M. "Polzunkov." *Illustrirovannyi al'manakh, izdannyi I. Panaevym i N. Nekrasovym [Illustrated Almanac, Published by I. Panaev and N. Nekrasov]*. St. Petersburg, 1848, pp. 50–64 (2nd pagination). (In Russ.)
6. Ioffe, R.M. "Slushaia – videt'" ["Listening – to See"]. *Sovetskoe radio i televidenie*, no. 7, 1962, pp. 20–21. (In Russ.)
7. Kovtun, E.V. *Azart v Strane Sovetov: v 3 tomakh [Gambling in the Land of the Soviets: in 3 vols]*, vol. 1. Moscow, Olimp-Biznes Publ., 2012. 308 p. (In Russ.)
8. Lapkina, G.A. "Dostoevskii na sovetskoi stsene (1917–1970)" ["Dostoevsky on the Soviet Stage (1917–1970)"]. *Dostoevskii i teatr: sbornik statei [Dostoevsky and the Theatre: Collection of Articles]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983, pp. 290–334. (In Russ.)
9. Magaril-Il'iaeva, T.G. "Son smeshnogo cheloveka' v sovremennykh teatral'nykh postanovkakh" ["‘The Dream of a Ridiculous Man’ in Contemporary Theatrical Productions"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (17), 2022, pp. 158–166. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-1-158-166>
10. Orlova, E. *Moia zhizn'. Faina Ranevskaya [My Life. Faina Ranevskaya]*. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2014. 206 p. Available at: <https://f-ranevskaya.ru/publikacii/moya-zhizn-faina-ranevskaya10.html?ysclid=mk35l021ys704757027> (accessed 07 January 2026). (In Russ.)
11. Riaposov, A.Iu. "Spektakl' M.A. Zakharova ‘Varvar i eretik’ (Lenkom, 1997): stsenicheskoe issledovanie natsional'noi mental'nosti" [«M.A. Zakharov's Production ‘The Barbarian and the Heretic’ (Lenkom, 1997): A Stage Study of National Mentality"]. *Vremennik Zubovskogo instituta*, no. 4, 2021, pp. 110–119. (In Russ.)
12. Saraskina, L.I. "Dostoevskii v tiskakh baiopika. Na podstupakh k teme" ["Dostoevsky in the Grip of the Biopic: Approaching the Topic"]. *Problemy kinoiskusstva i massmedia*, no. 3, 2019, pp. 86–115. (In Russ.)
13. Saraskina, L.I. "Lev Myshkin i Sonia Marmeladova v mire posle apokalipsisa. Fantazii Viacheslava Butusova o Dostoevskom" ["Lev Myshkin and Sonya Marmeladova in a World after the Apocalypse: Viacheslav Butusov's Fantasies about Dostoevsky"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (27), 2024, pp. 228–252. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-228-252>

14. Sukhotskaia, N.S. *V shkol'nom teatre: Inszenirovki proizvedenii russkikh pisatelei-klassikov, pesni i romansy na slova poetov XIX veka* [In the School Theater: Stage Adaptations of Works by Russian Classic Writers, Songs and Romances to Words by 19th-Century Poets]. Moscow, Detskaia lit. Publ., 1971. 511 p. (In Russ.)
15. Chekhov, M.A. "O tekhnike aktera" ["On the Actor's Technique"]. *Literaturnoe nasledie: v 2 tomakh* [Literary Heritage: in 2 vols], vol. 2. Moscow, Iskuststvo Publ., 1995, pp. 66–287. (In Russ.)
16. Sherel', A.A. *Audiokul'tura XX veka. Istoriia, esteticheskie zakonomernosti, osobennosti vliianiia na auditoriiu* [Audio Culture of the 20th Century: History, Aesthetic Patterns, and Features of Influence on the Audience]. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2004. 575 p. (In Russ.)
17. Shcheglov, A.V. *Ranevskaiia. Fragmenty zhizni* [Ranevskaya: Fragments of a Life]. Moscow, Zakharov, PF "Krasnyi proletarii" Publ., 1998. 300 p. Available at: <https://f-ranevskaya.ru/publikacii/ranevskaya-fragmenty-zhizni13.html> (accessed 07 January 2026). (In Russ.)

List of Web Pages

1. *Babulen'ka* [Grandmother]: radio play based on F.M. Dostoevsky's novel *Igrok* [The Gambler]. Adaptation and direction by N.S. Sukhotskaia. USSR, 1968. Available at: <https://staroradio.ru/audio/7875?ysclid=mt2t90dwdc657050820> (accessed 21 August 2026). (In Russ.)
2. *Mir Dostoevskogo* [The World of Dostoevsky]. Available at: <https://dostoevskyworld.ru/reader-world/film-adaptations/igrok-1966> (accessed 07 May 2026). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 12.01.2026
Одобрена после рецензирования: 10.02.2026
Дата публикации: 25.09.2026

The article was submitted: 12 Jan. 2026
Approved after reviewing: 10 Feb. 2026
Date of publication: 25 Sept. 2026