Дмитриевский В. Н. **Театр юных поколений: Творческий путь Ленинградского государственного театра юных зрителей**. Л.: Искусство, 1975. 214 с.

**Введение** 3 [Читать](#_Toc379787346)

**Глава первая. Рожденные Октябрем** 13 [Читать](#_Toc379787347)

Открытие театра 13 [Читать](#_Toc379787348)

На сцену приходит классика 23 [Читать](#_Toc379787349)

«Самый театральный театр» 31 [Читать](#_Toc379787350)

Через историю — в сегодняшний день 41 [Читать](#_Toc379787351)

Здравствуй, современник! 55 [Читать](#_Toc379787352)

**Глава вторая. Пора зрелости** 69 [Читать](#_Toc379787353)

Театр или клуб? 69 [Читать](#_Toc379787354)

ТЮЗ новый и ТЮЗ старый 76 [Читать](#_Toc379787355)

Возвращение сказки и классики 83 [Читать](#_Toc379787356)

В дни войны 92 [Читать](#_Toc379787357)

**Глава третья. Ансамбль** 96 [Читать](#_Toc379787358)

Преодолевая схемы 96 [Читать](#_Toc379787359)

Тюзовские мастера 101 [Читать](#_Toc379787360)

Прощание с Моховой 117 [Читать](#_Toc379787361)

**Глава четвертая. На Пионерской площади** 122 [Читать](#_Toc379787362)

Переехав в новый дом 122 [Читать](#_Toc379787363)

Современник и время 131 [Читать](#_Toc379787364)

Призванные революцией 146 [Читать](#_Toc379787365)

Когда классика современна 156 [Читать](#_Toc379787366)

Коллектив создают индивидуальности 165 [Читать](#_Toc379787367)

Поиски и находки 179 [Читать](#_Toc379787368)

ТЮЗ сегодня — проблемы и перспективы 186 [Читать](#_Toc379787369)

**Заключение** 192 [Читать](#_Toc379787370)

**Спектакли Ленинградского Государственного Театра Юных Зрителей** 198 [Читать](#_Toc379787371)

# **{****3}** Введение

Центр Ленинграда — Адмиралтейство. Его золотой шпиль, пронзающий силуэт трехмачтового парусника, известен как эмблема города, символ его красоты и величественной гармонии.

От Адмиралтейства прямыми лучами расходятся в разные стороны главные улицы Ленинграда — Невский проспект, улица Дзержинского, проспект Майорова. Когда-то улица Дзержинского называлась Адмиралтейской першпективой. Прямая, как стрела, она завершается парком, в центре которого стоит новое здание Театра юных зрителей.

Тюз переехал в это помещение в 1962 году. Есть нечто символическое в том, что именно здесь вырос детский театр, со сцены которого отважные герои разных эпох и народов зовут наших детей к смелым подвигам во имя торжества высоких идеалов справедливости и добра.

Когда-то на этом месте был плац Семеновского полка. Он вошел в историю не только муштрой солдатских учений и военных смотров. В 1849 году тут должна была состояться казнь петрашевцев, к кружку которых принадлежал и Достоевский. Обвиняемым прочитали смертный приговор, но выстрелов не последовало. «Монаршей милостью» осужденные были отправлены на каторгу. Инсценировкой расстрела палачи хотели сломить дух непокорных.

Спустя тридцать с лишним лет, 3 апреля 1881 года, здесь были повешены народовольцы А. Желябов, С. Перовская, Т. Михайлов, Н. Кибальчич, Н. Рысаков.

Казалось, сами власти хотели поскорее забыть о кровавых деяниях и в середине 1880‑х годов здесь открыли ипподром, просуществовавший до 1941 года. А во время ленинградской блокады на беговом поле размещалась зенитная часть, отражавшая вражеские налеты на Ленинград.

Спустя двенадцать лет после войны начали строить новое здание Тюза. Но история этого удивительного театрального коллектива началась много раньше…

{4} До Октябрьской революции профессионального театра для детей в России не существовало. Но еще в конце XIX века предпринимались попытки его организовать. В 1894 году при Невском обществе народных развлечений в Петербурге открылся детский театр с массовой аудиторией. Позднее, в 1902 году, в Невском обществе работал Александр Александрович Брянцев, основатель и многолетний руководитель Ленинградского Тюза.

Идея театра для детей приобретала различные очертания в зависимости от того, какие общественно-художественные группировки обращались к ней. Это просветительские организации «народного театра» и аристократический салон типа детского клуба «Ясная звездочка». Это «Детский балаганчик», который должен был открыться и так и не открылся в октябре 1907 года пьесой О. Уайльда «Счастливый принц», и откровенно декадентский кукольный театр для детей, — также, впрочем, не состоявшийся, — в создании которого собирались принять участие А. Белый и художник С. Судейкин, и иные неосуществленные проекты.

«Детский театр или театр для детей?» — спрашивал читателей журнала «Рампа и жизнь»[[1]](#footnote-2) режиссер Народного театра и сподвижник Станиславского по Обществу искусства и литературы Н. А. Попов, размышляя о задачах эстетического воспитания подростков. И отвечал: дети жаждут героики, для них неприемлемы сладкие детские пьесы, им нужно настоящее искусство, нужен профессиональный театр со взрослыми актерами.

В 1914 году газеты сообщают, что министерством двора поднят вопрос об учреждении специального театра для учащихся. Создание его мотивируется тем, что современный театр оказывает развращающее влияние на молодежь. Все предусмотрено — дешевые билеты, раннее окончание спектаклей, отбор репертуара, ориентация на классику. Идею приветствуют прогрессивный педагог Н. Чехов, режиссер Ф. Комиссаржевский, актер и режиссер Малого театра А. Южин.

Театром для детей взволнованы и «художественники». «К. С. Станиславский давно мечтает о детском театре, — писали газеты, — создать детский театр берется один из крупнейших провинциальных антрепренеров, предполагающий организовать акционерное общество. В руководители будущего театра предполагается пригласить лиц, близких к Художественному театру»[[2]](#footnote-3).

Антрепренеры увлеклись более выгодными сделками, другие заботы нашлись и у министерства двора. Артистке театра Незлобина Ю. Васильевой и режиссеру Н. Попову, вероятно, просто не хватило средств и энергии воплотить в жизнь идею театра для {5} детей, в котором, по замыслу организаторов, должны были доминировать сказки.

Удавалось лишь время от времени ставить детские утренники. В 1916 году Н. Собольщиков-Самарин ставит в Московском «Эрмитаже» свою пьесу «Степка-растрепка». Малый театр предлагает детям инсценировку «Ночи перед рождеством» Н. Гоголя, МХТ показывает «Синюю птицу» М. Метерлинка. В отчете о генеральной репетиции спектакля сообщалось о намерении театра сделать специальный вариант «Синей птицы» — для детей.

Летом 1917 года, когда народы России, свергнув царское самодержавие, жили в преддверии пролетарской революции, появилась книжка о декорационном оформлении спектакля. Она начиналась словами: «Великое строительство идет на Руси — венец за венцом рубится новый уклад народной жизни. Не обозначились еще ясно углы будущего здания, но уже возникает жадный вопрос у строителей: чем осветим, чем согреем новое наше жилище?.. … Одною из первых возникает мысль о Театре…»[[3]](#footnote-4) Автор книги, актер и режиссер Общедоступного Передвижного театра П. П. Гайдебурова А. А. Брянцев, приветствовавший строительство «уклада народной жизни», естественно, сам не мог находиться в стороне от дела. С мыслью о новом театре он встал в ряды его строителей.

Александр Александрович Брянцев (1883 – 1961) в детстве не думал о сценическом будущем. Учась в гимназии, он занимался парусным спортом, пиротехникой, плясал, играл на музыкальных инструментах, участвовал в школьных спектаклях, правда в женских ролях — маленький рост, светлые волосы, голубые глаза определили его «амплуа».

Принять в Морской кадетский корпус Брянцева отказались, так как он не имел дворянского звания. Тогда он ушел в плавание матросом второй статьи Добровольного флота — стаж морской службы предоставлял право экстерном сдавать экзамен на штурмана. Одновременно Брянцев поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета, не предполагая, что этот поступок роковым образом отразится на его морской карьере: в следующее плавание Брянцева не взяли — студентов ввиду их «неблагонадежности» брать на корабли запрещалось.

Мечтая о будущем капитана, занимаясь в университете, Брянцев не оставлял своих художественных увлечений. В окраинных рабочих театрах он и актер, и суфлер, и помощник режиссера, ведет рабочие музыкальные кружки, выступает в составе оркестра народных инструментов. В это же время Брянцев пишет фельетоны, рецензии на спектакли в газете «Русь», и А. Р. Кугель — известный {6} театральный журналист — советует ему избрать критику своей профессией.

В Петербурге в начале 1904 года гастролировал Московский Художественный театр. Брянцев, потрясенный высоким искусством, встретился с Немировичем-Данченко. Владимир Иванович угадал в молодом человеке талант, пригласил в режиссерский класс студии. Но Брянцеву жаль бросать университет, он остается в Петербурге и предпринимает решающий в своей жизни шаг — поступает в руководимый П. П. Гайдебуровым Общедоступный театр. Здесь он проработал пятнадцать лет.

Сценическую жизнь Александр Александрович начал с должности второго помощника режиссера. Разностороннее дарование, влюбленность в искусство, универсальные навыки истинно театрального человека сделали его незаменимым в труппе. Культура и образованность соединялись в нем с качествами смекалистого мастерового. Он мог составить прекрасную звуковую партитуру сценических шумов, ловко справиться с осветительной аппаратурой, быстро переставить декорации, в случае необходимости заменить на сцене актера. Уже через год Брянцев убежден: «… здесь и только здесь цель и смысл всей моей жизни…»

В начале 1905 года на базе Общедоступного театра образовался Передвижной театр. Он открылся 7 марта 1905 года на Моховой улице, 33/35 — в том самом доме, где спустя семнадцать лет начнет свою жизнь Ленинградский Тюз. Брянцев познает трудности гастрольного быта, он играет роли Фирса в «Вишневом саде», Бубнова и Луку в «На дне», Полония в «Гамлете», шута в «Короле Лире», много ролей в пьесах Островского.

В Общедоступном и Передвижном театрах Брянцев поставил около шестидесяти спектаклей. Трагедия Софокла «Антигона», поставленная в 1908 году, прошла в театре с неизменным успехом более ста раз.

Последние режиссерские работы Брянцева в этом театре — пьеса М. Кузмина для детей «Два брата» (премьера 1 января 1919 года) и «Свои люди — сочтемся» (26 марта 1919 года). В это время у Брянцева с театром наметились разногласия. Жизнь требовала уточнения позиций, четкости репертуарной программы. Александр Александрович, считая, что театр Гайдебурова стал постепенно терять контакт с рабочим зрителем, покидает труппу. В 1919 – 1920 годах Брянцев поставил «На дне» М. Горького, «Бедность не порок» и «Не было ни гроша, да вдруг алтын» Островского в Государственной Передвижной драматической труппе, организованной при Петроградском театральном отделе. Здесь он встретился с Б. Зоном, О. Черкасовой, С. Преображенским — вскоре они пришли работать в Ленинградский Тюз.

В первые годы после революции даже такие театры, как Малый и Московский Художественный, стали в тупик перед новой аудиторией. {7} К. С. Станиславский, который не раз говорил о зрителе, как о «третьем творце спектакля», в послереволюционные годы вынужден был признать, что связь зрителя и сцены во многих звеньях ослабла. «К сожалению, закон массового восприятия сценических впечатлений еще не изучен, а важность его для артистов несомненна… И на этот раз мы не знали, почему новый зритель не принимал известные места пьесы и как можно было приспособиться для того, чтобы они дошли до его чувства»[[4]](#footnote-5).

12 января 1920 года, выступая на гражданской панихиде по О. О. Садовской, Вл. И. Немирович-Данченко с горечью говорил: «Испуганными, недоумевающими глазами смотрит Малый театр в настоящее и грядущее. Власть над зрительным залом, та власть, которой был особенно одарен этот театр, ускользает от него, потому что это уже иной зрительный зал и уже иные требования к искусству несет он с собой»[[5]](#footnote-6).

Брянцев подчеркивал: начинать строить театр надо не с новых форм, а с определения идейных и художественных задач, поставленных перед театром новым зрителем. «Только тот театр, спектакли которого насквозь нужны его зрителям, может творчески жить, может развертываться в своих формальных достижениях, может уверенно разрабатывать свой стиль, не вымученный в кабинете постановщика, а свободно отразивший живые формы восприятия однородной по составу аудитории»[[6]](#footnote-7), — говорил он в докладе на секции художественного воспитания Главсоцвоса весной 1921 года.

Брянцев ушел с профессиональной сцены. Но, став педагогом детского дома, он встретился со зрителем, никогда не имевшим своего театра и которому искусство театра стало жизненно необходимо. Осознав это, Брянцев приступает к созданию небывалого дотоле театра — театра юных зрителей.

Идейно-воспитательная и эстетическая программа нового театра опиралась на два основных фактора. В процессе педагогической работы Брянцев понял духовные и социальные потребности современного ребенка. Театральное же искусство опытный режиссер и актер ощущал как игру, в которой, по выражению Маркса, творческие силы человека находят максимально свободное выражение. В таком общем понимании искусства для детей у режиссера нашлось немало единомышленников.

В 1918 году Театральный отдел при Наркомпросе выпустил два сборника статей «Игра» — «непериодическое издание, посвященное воспитанию посредством игры». В предисловии к первому сборнику {8} Луначарский подчеркивал значение игры для ребенка как одной из главнейших форм его жизненной деятельности.

Вслед за этой статьей в сборнике помещена другая статья Луначарского, касающаяся непосредственно театральной работы с детьми. Особо выделял Луначарский роль профессионального театра для детей: «Не менее важной проблемой является… вопрос о создании специального театра для детей, где законченными художниками-артистами давались бы в прекрасной форме детские пьесы, рассчитанные в особенности на наиболее важные возрасты, для которых малодоступна даже наиболее приспособленная часть репертуара нормальных театров»[[7]](#footnote-8).

Театр для детей! Его очертания с каждым днем все отчетливее. Искусство для детей становится предметом особой государственной заботы. В системе театрально-педагогической секции Наркомпроса организуется подотдел детского театра, а в мае 1918 года при ТЕО Наркомпроса учреждается бюро и совет детских театров и детских праздников. Спектакли устраиваются на площадях, во дворах, на улицах. Сценой служат грузовики, трамвайные платформы, наскоро сколоченный помост. Весть о прибывших актерах стремительно разносилась по округе, и к месту представления вмиг собиралась толпа детей.

15 июня 1918 года в Петрограде в помещении Адмиралтейского театра на Морской улице показал свою премьеру первый советский детский театр[[8]](#footnote-9). Организованный при поддержке Театрального отдела Народного комиссариата просвещения, театр, руководимый Н. А. Лебедевым и В. Н. Боричем, открылся концертной программой, куда входили сказки Г.‑Х. Андерсена, басни И. А. Крылова, детские песни А. К. Лядова, М. П. Мусоргского, А. Т. Гречанинова.

Н. А. Лебедев, актер Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, стремился в театре для детей продолжать демократические традиции. Театр часто ездил в окраинные районы Петрограда и его пригороды, нередко выступал прямо на открытых площадках. Перед спектаклем Лебедев обращался к зрителям со вступительным словом, а после представлений дети рассказывали о своих впечатлениях в специальных анкетах. Театр просуществовал недолго, всего полтора месяца, но, тем не менее, Луначарский отметил деятельность коллектива как успешный почин в деле строительства советского театра для детей[[9]](#footnote-10).

1 декабря 1918 года в Петрограде открываются «Курсы по руководительству детскими театральными представлениями и {9} празднествами»[[10]](#footnote-11). Набрано восемьдесят слушателей. В числе преподавателей — Вс. Мейерхольд, С. Радлов, а также организаторы первых советских театров для детей — А. Брянцев, Н. Бахтин, Н. Лебедев, Ю. Бонди. 13 мая 1919 года состоялся выпуск, но специалистов не хватает, сразу же объявляется новый набор.

В 1919 году в Москве собирается съезд деятелей рабоче-крестьянского театра. О театре для детей говорят особо.

Нет новых пьес. Совет публикует «Обращение к драматургам и поэтам». Педагогическая секция ТЕО Наркомпроса проводит конкурс на лучшую пьесу для детей, а спустя год обращается с новым призывом к литераторам.

27 апреля 1918 года при Московском Совете рабочих депутатов организуется Детский отдел театрально-музыкальной секции (Темусек), а 7 июня по инициативе Н. Сац был впервые показан спектакль — пьесу Н. Шкляра «Бум и Юла» поставила Студия им. Грибоедова. К участию в концертах и спектаклях Детский отдел привлекает лучшие художественные силы. В них выступают цирковые артисты Владимир Дуров и Виталий Лазаренко, известные кукольники Ефимовы, артист Первой студии МХТ С. Азанчевский, балерина Е. Гельцер, певицы В. Барсова, А. Нежданова, Н. Обухова, пианист А. Гольденвейзер.

В 1920 году на заседании Центротеатра избирается директория детского театра под председательством Луначарского, а спустя неделю — художественный совет детского театра: К. Марджанов, К. Станиславский, Н. Фореггер, А. Шаломытова, А. Гречанинов, П. Кузнецов, Н. Кастальский. Через месяц «Вестник театра» помещает сообщение об организации в Москве детского театра.

7 февраля 1921 года в Московском Доме печати Н. Сац организует диспут на тему «Каким же должен быть детский театр». С. Розанов и И. Эренбург выступают с докладами. Розанов призывает к созданию детского праздника-мистерии. Эренбург требует героики. Сам Эренбург не ограничивается призывом — он пишет пьесу «Как заяц зверей взбунтовал» и передает ее Сац. Пьеса не сохранилась, но, по воспоминаниям Сац, «она была яркой и интересной».

Из общих деклараций о театре для детей выкристаллизовываются и конкретные представления о нем. К иным стоит присмотреться повнимательнее. Программная статья Г. Паскар — одной из организаторов Государственного детского театра в Москве — начинается с утверждения: «Детство — чудесная пора жизни; мир, отдаленный от действительности фантастической завесой, за которой протекают дни ребенка по особым таинственным законам, в кругу прекрасных и причудливых образов, окрыленных фантазией {10} ребенка. Дети ушли от своего зачарованного царства, их необходимо туда вернуть»[[11]](#footnote-12).

«Ребенок — нежный цветок», «детство — закрытый для взрослого мир зачарованного царства фантазии, отдаленной от жизни непреодолимым барьером», — такие красивые определения часто встречались в статьях, посвященных театру для детей. Работавшему с беспризорниками Брянцеву подобные характеристики были чужды. Он знал реальность современного детского мира. Ее знал и Эренбург: «Несоответствие между нашими дискуссиями (о театре. — *В. Д*.) и действительностью было вопиющим. Я занялся обследованием исправительных заведений, приютов, ночлежек, где ютились беспризорные. Мне пришлось составлять доклады, речь шла уже не о ритмической гимнастике, а о хлебе и ситце. Мальчишки убегали к различным “батькам”, девочки зазывали военнопленных, возвращающихся из Германии»[[12]](#footnote-13).

Знакомо ли было Паскар это «царство чудесной фантазии»?

Позиция Паскар отразилась в формировании репертуара детского театра и стиля его сценической интерпретации. И если первая постановка театра — «Маугли» — была интересным опытом создания спектакля для детей в русле реалистического направления, то дальнейшие работы театра — «Красочки» А. Ремизова, «Щелкунчик» по Э.‑Т.‑А. Гофману, «Прекрасный Иосиф» (инсценированная А. Чумаченко библейская легенда) — увели его на путь откровенных эстетских увлечений.

Иных взглядов придерживалась в те годы Н. Сац, под руководством которой 13 июня 1921 года открылся Московский театр для детей. Учиться играть для детей надо у самих детей, утверждает она. Спектакль должен быть зрелищным, синтетическим, здесь должны слиться воедино музыка, живопись, движение. Этапы духовного развития ребенка Сац приравнивает к этапам общечеловеческой истории. «Считая, что ребенок в короткое время своего развития переживает культурный рост всего человечества, нужно признать особенно свойственными восприятию ребенка произведения, созданные на низшей ступени развития — сказки, былины и пр.»[[13]](#footnote-14)

Такое понимание детского зрителя позволяло Сац делать вывод о недоступности юному зрителю современной темы: «Ребенку не нужно никакого нынешнего дня… Пусть каждая постановка, создаваемая театром, явится отражением определенного достижения человечества на пути творчества в области красоты. Пусть каждая постановка даст детям понятие об эстетической культуре {11} эпохи, народности, человечества на некоторой давней ступени его развития»[[14]](#footnote-15).

В 1920 году театр для детей и юношества открывается в Краснодаре. Здесь работают С. Маршак, Е. Васильева, Д. Орлов, А. Богданова. В Англии Маршак видел, какое огромное впечатление производят на детей народные игры и танцы. «Тогда же у меня возникла мысль о театре для детей — с более развитой сценической фабулой, но на основе все той же простой и четкой хороводной игры, соединяющей в себе драматическое действие, музыку, пластику. И хотелось бы, чтобы начало такому театру положили у нас знатоки и друзья подлинного народного искусства — народной песни, танца и сказки»[[15]](#footnote-16).

Г. Рошаль, В. Строева и другие сотрудники организованной в 1922 году в Москве Государственной мастерской Педагогического театра стояли на крайне левых позициях. В принципах построения «нового театра» мастерская прочно опиралась на современную действительность. Театр для детей «только начинает расправлять свои крылья, — писал Г. Рошаль, — он поднимается с новым бытом, он с головой окунулся в ожидание крепышей-подростков, он с барабаном пионера и за четким раскатом комсомольских голосов несет свои необыкновенные возможности, преобразования, игры, непосредственной радости героического действия»[[16]](#footnote-17). Борясь против «старого академизма», мастерская в то же время избрала для своей первой постановки классику — комедию Мольера «Лекарь поневоле», свободно интерпретировав ее как «смелую и жуткую сатиру на тогдашнее время».

Детские театры утверждали себя в творческой полемике, в конкретной сценической практике, отстаивая свои идейные и художественные принципы, свои представления о задачах искусства для детей. И одной из самых первостепенных проблем, предопределяющей условия их существования, наряду с созданием репертуара и поисками выразительных средств, была проблема зрителя. Театр, который претендовал на положение «властителя дум», должен был хорошо знать свою аудиторию, знать точный адрес своих спектаклей. От этого зависело настоящее и будущее не только театров для детей, но и советского театра в целом. «Надо создавать зрителя. Театр без зрителя ничто. У нас нет еще хорошей публики и потому так редки хорошие актеры. У нас мало хороших актеров и поэтому же немного настоящих зрителей… Детскому театру надо сыграть большую роль в деле воспитания актера и зрителя прежде всего… Театр вырос из инстинкта преображения, первыми {12} проявлениями которого была игра, хоровая пляска, драматизированное игрище. С этого надо начинать». Автор статьи — семнадцатилетний Константин Державин, в будущем известный ученый-театровед, — как бы предсказал те художественные формы, из которых спустя полтора года родится Ленинградский Тюз. «Детский театр должен создаваться подобным студийному порядку. Он вырастет из игры в кошки-мышки, хоровода, поднимется до драматизированных игр, отсюда пойдет к выделению актера»[[17]](#footnote-18).

Театр для детей, на организацию которого до революции смотрели как на благотворительную или, в лучшем случае, просветительскую затею, в новых общественных условиях приобретал исключительно важное художественное значение и невиданную социальную перспективу.

# **{****13}** Глава первая Рожденные Октябрем

## Открытие театра

13 сентября 1921 года в статье «Театр юного зрителя»[[18]](#footnote-19) Брянцев кратко изложил программу нового театра. Ее появлению предшествовала напряженная организационная и творческая работа. Инициаторы создания театра — А. А. Брянцев и Н. Н. Бахтин, известный педагог, профессор-филолог, организатор «Курсов по руководительству детскими театральными представлениями и празднествами», энтузиаст художественного воспитания детей — были поддержаны заведующей Петроградским губернским отделом социального воспитания З. И. Лилиной. Впоследствии к ним присоединились художник В. И. Бейер, педагог и артистка Е. Н. Пашкова-Горлова, актер, режиссер и драматург П. П. Горлов, композитор и музыкальный педагог П. А. Петров-Бояринов.

Уже в 1920 году Брянцев изучал зрительские реакции детей на спектаклях во взрослых театрах, тщательно наблюдал за драматической игрой детей в детском доме. «В этих играх демонстративно и резко отвергался принцип “спектакля-зрелища”, исполнители полностью соединялись со зрителем, действие развертывалось в шествиях и процессиях по комнатам дома, драма росла из песенного хоровода. Вот одним из таких полутеатральных, полупедагогических опытов и была игра в “Золотую рыбку”, разученная педагогом Брянцевым с детворой одного из петроградских интернатов. На открытой площадке комнаты, в расплетающихся и заплетающихся хороводах дети изображали и рыбака, и море, и сети, и рыбку, и само разбитое корыто. От этой незатейливой игры и следует по прямой вести художественный путь Театра юных зрителей. Обыгрывание “открытой площадки”, “игра-хоровод” действительно стали основными принципами будущего театра уже не детей, а взрослых для детей»[[19]](#footnote-20).

{14} 24 мая 1921 года в секции художественного воспитания губсоцвоса Брянцев выступает с докладом о новом театре. 1 июля 1921 года после доклада Брянцева и Горлова Центральный педагогический совет принимает постановление о целесообразности организации Театра юных зрителей. 19 сентября в Театральном отделе Главсоцвоса утверждается производственный план Государственного театра юных зрителей в Петрограде, он принят в число подведомственных учреждений, организационная комиссия ликвидируется, а А. А. Брянцев назначается главным режиссером[[20]](#footnote-21).

В принятом Главсоцвосом 3 ноября 1921 года Положении «О театре юных зрителей», в частности, говорилось:

«1. Театр юных зрителей признается опытно-показательным учреждением, находящимся в непосредственном ведении Главсоцвоса с подчинением ТЕО Главсоцвоса.

2. Задачей театра является художественное воспитание ребенка в связи с его общим развитием. Для этой цели театр: 1. Ставит спектакли, отвечающие художественным запросам ребенка и воспитательным задачам школы. 2. На основе наблюдений за впечатлениями детей разрабатывает вопросы художественного восприятия разных возрастных групп.

[…] 7. Спектакли Тюза бесплатны для учащихся школ, находящихся в ведении Петроградского губсоцвоса.

[…] 11. Тюз как учреждение опытно-показательное является театром особой государственной важности»[[21]](#footnote-22).

29 ноября театру было передано помещение в здании бывшего Тенишевского училища на Моховой улице, 33/35, 13 декабря труппа приступила к репетициям и студийным занятиям.

Творческие, идейные и воспитательные задачи были для Брянцева неразрывны. С первых же дней Брянцев стремился сплотить всех артистов, художников, музыкантов, педагогов и технических работников театра на единой основе эстетических, педагогических и гражданских идеалов. «Начались эти занятия с хорового пения, — вспоминал о первых репетиционных днях Брянцев, — с помощью которого режиссура попыталась сразу же спаять в единый актерский массив разнородные и разноценные индивидуальности отдельных актеров. Этому способствовала и та задача, которая была поставлена первой работой театра — сказкой “Конек-Горбунок”. Режиссура не ошиблась. Музыка покойного композитора П. А. Петрова-Бояринова, писавшаяся параллельно с процессом создания режиссером общей композиции спектакля и разработки художником конструкции площадки, сразу же охватила железным ритмом всю сказку и предопределила удельную весомость {15} хорового ансамбля в отношении к индивидуальным сценам. Хор-народ явился не только обрамлением этих сцен — он властно продиктовал всем индивидуальным исполнителям свои ритмы, выявленные им и вне музыкальной композиции, композицией ритмически разработанной партитуры сцены базара, в которой каждая отдельная группа вела свой ритмический рисунок, контрапунктически пересекавшийся рисунками других групп»[[22]](#footnote-23).

23 февраля 1922 года Тюз открылся. «Конек-Горбунок» стал одновременно и премьерой, и спектаклем программным, определившим на много лет вперед художественные, воспитательно-педагогические, организационные принципы нового театра, его идейное и творческое лицо.

Сказка П. Ершова — ее острый динамичный сюжет, красочные характеры, языковая образность — давала театру возможность создать спектакль, сочетающий драматическое действие, музыку, хоровые песни, танец, пантомиму, своеобразное художественное оформление. Жанр игрового театрального зрелища, зародыш которого Брянцев уловил в разыгрываемых детьми пушкинских сказках, он перенес на профессиональную сцену. И в самом деле, «Конек-Горбунок» приобрел в Тюзе эпическое звучание, действие спектакля сопровождалось диалогами и монологами двух дедов-сказителей, причем один был бас, а другой тенор (их роли исполняли П. Горлов и А. Васильев), которые, находясь на возвышении, комментировали события, подобно корифеям античного театра. Развернутые массовые мизансцены, полнозвучные хоровые ансамбли торжественно открывали и закрывали зрелище. Так своеобразно трансформировались в «Коньке-Горбунке» приемы классического театра.

«Мы положили на сценическое действие сказку как таковую, — вспоминал позднее Брянцев, — сохранив и ершовское деление текста на три части. Каждую часть (“действие”) спектакля предваряло хоровое выступление всех участников. Текстом для хоров служили “присказки”, что было вполне оправдано. 1‑й хор — “Зачинается рассказ от Ивановых проказ…” 2‑й хор — “Сидит ворон на дубу…” 3‑й хор — просто перекличка двух “клиросов”: “Продолжай, запевай!”.

Особое место в спектакле заняло хоровое оформление базара. Начиналось оно с призыва дедов-сказочников: “Гости! Лавки отпирайте…” Призыв этот поддерживали “отроки царевы”.

Появлялся главный торговый гость: “Эй, честные господа, к нам пожалуйте, сюда…” С тем же вступали другие торговцы, а главный гость уже продолжал: “Как у нас ли, тары-бары, всяки разные товары. Тары-бары, тары-бары…” и т. д. Получался {16} общий базарный шум, на фоне которого выделялись отдельные “зазывы”. Все это звучало в основном ритме ершовского стиха.

В том же ритме возникала хороводная песня парней и девушек: “Стой, мой милый хоровод…” Песню и танец прерывали реплики отдельных групп из толпы: “Ай да кони…”, “Эко диво!” и т. д. И опять в том же звучании догоняли друг друга восторженные возгласы, которые прерывались маршем и появлением Городничего, а затем и самого царя…»[[23]](#footnote-24)

Появление Ивана (И. Развеев), коренастого крестьянского паренька в красной рубахе и волочащемся по полу кафтане, одетом в один рукав, вызывало бурный восторг зрителей. Иванушка и Конек (В. Зандберг) трактовались Брянцевым как реалистические сказочные характеры. В ином плане — резко буффонном, гротесковом — были решены Царь (С. Преображенский), Спальник (Б. Зон), Городничий (Н. Рябинин). Обе контрастные линии объединялись постановочным замыслом спектакля как народно-игрового зрелища. Это определило стиль и характер художественного оформления. В. Бейер и Е. Якобсон создали декоративную конструкцию, по своим контурам и живописному орнаменту напоминающую русский терем. Несколько площадок, расположенных в разных уровнях, соединялись легкими лестничными переходами. Центр — высшую точку, куда сходятся лестницы, венчал в свою очередь маленький терем с небольшим балконом. Такое оформление дало режиссеру возможность свободно вести действие, одной-двумя деталями конкретизировать место происходящего события. На площадках были условно размещены царский дворец, стойла, на самой верхней башенке — дом Месяца Месяцовича. А в обрамлении терема образовалась «сцена на сцене», здесь развертывались эпизоды приключений Иванушки и Конька-Горбунка — появлялись Кобылица, жар-птицы, выполненные в виде кустарных народных игрушек, кони, Чудо-юдо рыба-кит. (В последующей редакции «Конька» Бейер отказался от живописного оформления портала и построил декорацию в стиле северной деревенской архитектуры.)

Кульминационным моментом был эпизод испытания котлами. Брянцев вынес его на просцениум, в центр пестро одетой толпы — громогласной, жестикулирующей, подвижной. Спектакль завершался красочным апофеозом всеобщего признания Ивана и Конька-Горбунка.

Уже первый спектакль театра отличала высокая культура ансамбля, мизансценические построения массовых и «сольных» эпизодов максимально соответствовали ритмической логике ершовского стиха и музыкального оформления П. Петрова-Бояринова. {17} «Коньком-Горбунком» Тюз утверждал на сцене театра для детей художественность русской народной сказки.

Свою годовщину Тюз отметил сотым спектаклем «Конька». Ненадолго уйдя с афиши, «Конек» снова появился в репертуаре 24 февраля 1925 года, в день празднования трехлетия театра, и шел до 1930 года. 9 июня 1936 года «Конек-Горбунок» был возобновлен и показан на гастролях в Москве на сцене Камерного театра и полтора года был в текущем репертуаре. Четвертая редакция «Конька-Горбунка» была показана 17 октября 1943 года, когда театр находился в эвакуации в городе Березники, где в течение 1943/44 года прошла шестнадцать раз. После возвращения в Ленинград, 23 августа 1944 года, Тюз показывает спектакли во Дворце пионеров. Здесь «Конек-Горбунок» прошел тридцать один раз. И, наконец, в пятый раз «Конек» вернулся на сцену в 1963 году — возобновление осуществил педагог Драматической студии, режиссер Г. Н. Каганов. В этой редакции он идет и сегодня.

Прошло лишь несколько месяцев со дня премьеры, а о Тюзе заговорили как о своеобразном театральном организме. «Театр юных зрителей — едва ли не первый в России по своему замыслу и по строгим заданиям своего репертуара. Проблема театра для юношества, театра для детей, казавшаяся и бывшая в действительности столь трудной для разрешения, нашла в названном театре умелого толкователя и счастливого исполнителя… Только в наши дни подобное театральное мероприятие, чуждое всяких материальных расчетов, могло найти поддержку со стороны подлежащих органов власти и так успешно вести свою самоотверженную идеологическую работу»[[24]](#footnote-25).

Полукруглый зал бывшего Тенишевского училища, где Тюз прожил сорок лет, был выбран Брянцевым совсем не потому, что другого помещения в ту пору не нашлось. Амфитеатр соответствовал взглядам Брянцева на общественные, художественные и педагогические задачи театра, на роль актера, режиссера и зрителя в современном сценическом искусстве. В зале разобрали партер, — образовалась орхестра диаметром около пятнадцати метров и амфитеатр на пятьсот зрителей. Отсутствие рампы и неглубокая сцена ставили театр перед необходимостью строить вертикальные композиции, осваивать сцену в высоту. Так возникло сочетание античной орхестры, шекспировской елизаветинской сцены и народного площадного театра.

Подводя итоги десятилетней работы Тюза, Брянцев говорил: «Мало приблизить актеров к зрителю, надо *окружить* их зрителями, надо изменить привычные оптические условия старого {18} партера, надо поставить актера на игровую площадку, окруженную зрителями»[[25]](#footnote-26).

Эта принципиальная установка Брянцева на единение зрителей и актеров, на «действенность» спектакля как непременное условие, отвечающее особенностям детского восприятия, решающим образом определяла дальнейшее формирование сценического стиля нового театра.

Полагая, что процесс сценического творчества должен совпадать с процессом театрального восприятия, Брянцев считает необходимым строить новый театр, исходя из твердых представлений о своем зрителе. Единство общих целей школы и театра, педагогики и искусства для него аксиома. Однако при этом Брянцев подчеркивает: «… связь Тюза со школой, обуславливая соответствие его художественной деятельности с задачами педагогики, отнюдь не должна понизить или обескровить его творческую природу… Тюз раз и навсегда должен отказаться от так называемых “детских” пьес и обосновать свой репертуар не на маргариновой, а на подлинной литературе, отобрав из ее сокровищниц то, что доступно театральному восприятию определенных возрастных групп»[[26]](#footnote-27). Эту мысль Брянцев не уставал повторять в течение многих лет руководства театром. Искусство для детей должно отвечать тем же высоким критериям, что и искусство для взрослых.

Таким образом, специфику театра для детей Брянцев видел не в его ограниченности, отъединении от общего театрального процесса, а, наоборот, в максимальном выявлении качественных особенностей театра как искусства. Ведь Тюз возник не только в ряду новых педагогических преобразований, но в пору острой борьбы за утверждение нового, передового, советского театра. И потому специфика Тюза была для Брянцева прежде всего спецификой любого театрального коллектива, определившего круг идейно-эстетических задач и опирающегося на свою группу зрителей. «Сохранив свой опыт и свои специальные навыки, — писал А. А. Брянцев, — руководители и работники молодежных театров должны подойти к своим юным зрителям как к равным себе. Кто этого не сможет, не должен работать для молодежи, потому что для ребенка и особенно для подростка нет ничего омерзительней снисходительной улыбки взрослого»[[27]](#footnote-28).

С этих позиций подходил Брянцев ко всем компонентам театрального зрелища, отсюда возникли и его требования к драматургии и режиссерам, к художникам и архитекторам театрального здания, к воспитанию актера.

{19} Брянцев хотел воспитать артистов, способных выступать в любом театральном жанре, и в спектаклях Тюза искусство слова — монолога и диалога — тесно соединяется с мастерством жеста, танца, с пластикой, музыкой, народной пляской. На музыку был положен весь спектакль «Конек-Горбунок», сама сценическая форма которого была рождена народной песней, широким былинным запевом «Зачинается рассказ». Песенной структурой были пронизаны и последующие спектакли театра — «Бедность не порок», «Гуси-лебеди». Своеобразная музыкальная композиция легла в основу спектакля «Дон Кихот», в котором органично сочетались сольное и хоровое пение, серенады и шуточные куплеты. Ориентация на музыкально-песенный, игровой хороводный спектакль обусловила высокий уровень и хореографической культуры.

Изобразительный язык Театра юных зрителей учитывал законы образного мышления ребенка — фантазия художников, драматургов, композиторов, режиссеров Тюза во многом опиралась на близкую детям сказку, на фольклор, на эстетику национальных обычаев и народного театра. Так в «Коньке-Горбунке» некоторые персонажи решались как объемные народные игрушки больших размеров. А в «Проделках Скапена», «Еремке-лодыре» Брянцев пойдет дальше — куклы петрушечного и марионеточного типа будут выступать здесь наравне с исполнителями-актерами.

Декорационному оформлению как одному из основных компонентов сценического зрелища Брянцев также придавал весьма важное значение. Еще работая в Передвижном театре, он писал: «Чем же может влиять декорация на действенность восприятия зрителя? Тем же, чем и всякое изобразительное искусство — художественной незаконченностью своих образов. Всякий художник знает, что в своем творчестве он не должен переступать заповедной грани, скрывающей тайну его замысла, которую воспринимающий должен индивидуально угадывать. В этом угадывании и заключается творчество восприятия, без которого искусство теряет прелесть тайны и опускается до повседневности»[[28]](#footnote-29).

Первые режиссерские работы Брянцева в Тюзе были выполнены с художником Бейером.

Владимир Иванович Бейер (1868 – 1945) окончил Академию художеств в 1892 году, но до работы в Тюзе декорационным искусством не занимался. В Институте внешкольного образования Брянцеву пришлось однажды наблюдать, как Бейер оформлял эстраду к праздничному концерту. Изобретательность и свежесть фантазии художника покорили Брянцева, и когда возникла мысль о Тюзе, Брянцев пригласил его в группу организаторов и основателей.

{20} Через месяц после премьеры «Конька» театр устроил вечер памяти В. Короленко, а 17 апреля показал сказку Г.‑Х. Андерсена «Соловей» в драматической обработке и с музыкой М. Кузмина.

Сцена разделена по горизонтали: на просцениуме — дворец богдыхана (роль богдыхана играл П. Герага), в орхестре — народ. Минутное затемнение — дворец исчез, звучит прекрасная песня соловья, перед зрителем — берег моря, рыбаки, сидя на просцениуме, ловят рыбу, в тихой воде — на полу орхестры — недвижимо замерли поплавки. Вот на орхестру выбегают празднично одетые люди — наверху высвечиваются дворцовые ворота, — начинается торжественное празднество. Вдруг страшное известие — пропал соловей! Исчезла манерная церемонность, придворные мечутся по залу, мелькают разноцветные фонарики, создавая причудливую пестроту красок, в поиски включаются зрители, они волнуются, азартно советуют, переживают. Спектакль отличало гармоническое единство оформления, слова, музыки, живой импровизации.

Тюз стремился установить взаимопонимание со зрителем разного возраста. Ставя пьесу И. Шмелева «Догоним солнце», Брянцев в поэтических символах хотел дать малышам представление о живой природе, о смене времен года.

Один из стаи «догоняющих солнце» журавлей ослабел в пути, спустился и попал к домашним животным. Трудно приходится свободной птице на «барском дворе». Наконец воробей помогает журавлю покинуть усадьбу и продолжить прерванный путь. Сценические детали, конкретизирующие персонаж, — например козырек-клюв на голове, прикрепленные к рукам актера журавлиные крылья — органично сочетались с русским орнаментом, вышитым на рубашке. Портал сцены Бейер украсил крупными осенними листьями. Сказочный лес оживал в персонажах спектакля, рисунок каждой роли тщательно разрабатывался в пластике, в ритмике движений находил живое зримое выражение.

Лирическая красота природы выступала в опоэтизированном образе Дедушки-лесовика (С. Преображенский) — мудрому знатоку лесных тайн ведом язык всех зверей и птиц, деревьев и трав. Дети живо проникались художественной атмосферой сказки.

Критика и публика восторженно встретили спектакль. «Прекрасная пьеса, ясная и простая, написанная благородным поэтичным языком, внушающая ребенку нежность ко всему живому и чувство глубочайшей жалости к страданиям, звучащая несколько меланхолической лирикой и в то же время бодрым ярким призывом к счастью»[[29]](#footnote-30).

Впервые попавший в Тюз подросток писал: «Я был ошеломлен, форменным образом ошеломлен: сцена, декорации, артисты — все {21} это совсем близко, чуть ли не в самом зале. У актеров виден грим, видны мельчайшие детали бутафории и костюмов, вообще раскрыты все тайны театра. Но по мере хода действия ребята смотрели на сцену все напряженнее, а когда спектакль окончился, они сказали, что он им понравился. В Тюзе сцена и зрительный зал неразрывны, актер и юный зритель в этом театре стали близкими друзьями»[[30]](#footnote-31).

Приход в Тюз С. Маршака и Е. Васильевой, работавших до этого в Краснодарском театре для детей, внес свою краску в репертуар. Их пьесы «Сказка про козла» и «Петрушка» были поставлены Брянцевым. «Кошкин дом» Брянцев ставил совместно с Н. Пятницкой. Эти спектакли были адресованы самым младшим зрителям. Однако подчеркнутая декоративная условность оказалась несовместимой с бытовым, подчас даже натуралистическим решением. Малыши до слез были взволнованы судьбой козлика, забивались под сиденье, отчаянно просили волка не есть козла. После такого зрелища даже прекрасно пластически выполненный стилизованно-ритмический «Петрушка» не мог исправить настроения.

«Кошкин дом» был решен режиссурой как спектакль-игра с участием зрителей. Детям выдавались пожарные каски, брандспойты, ведра. Игра в «тушение пожара» получалась очень увлекательной, но ее эстетический смысл оставался неясен.

Хотя Тюз решил в дальнейшем отказаться от спектаклей для дошкольников, передав малышей зрителей существовавшему при Тюзе кукольному театру[[31]](#footnote-32), сам прием игры со зрителем Брянцев взял на вооружение. В спектакле «Золотое колесо» участвовали действующие лица пьес, уже раньше шедших в театре. Они выступали здесь в «ролях» игрушек на новогодней елке. В поисках «золотого колеса» (по народной символике — солнце) бродил Иванушка по разным краям и странам, встречался с уже знакомыми зрителю персонажами сказок. Они сидели под елкой в виде больших кукол и оживали по мере их вступления в игру. Действие перебрасывалось со сцены в зал, зрители становились участниками больших игровых эпизодов.

Спектакли Тюза привлекали многим. Каждый был экспериментален, открывал нечто новое и для его создателей, и для зрителей, таил свои победы и свои поражения. «Кошкин дом», «Сказка про {22} козла» не достигли своей воспитательной и художественной цели. Театр теперь обращается к более старшей аудитории, но не хочет отказываться и от так называемого «игрового спектакля». В это время в театре возник замысел музыкально-хореографической композиции, построенной на русском фольклоре — сказке «Гуси-лебеди» (1924).

В основу спектакля Брянцев положил принцип детской считалки, сочетая его с народно-хороводными приемами. Два марша открытой лестницы соединяли просцениум с верхней сценой, покрытой соломой. Получался деревенский сеновал. Парни и девушки выкрикивают вслух считалку — роли распределены, представление началось!

Ритмически-танцевальными приемами создавалась образная ткань театрального зрелища. Лестницу сеновала заняла группа парней в расшитых русских рубахах. Чуть приподняты козырьки-клювы, вытянуты руки — и создается образ летящей птичьей стаи. Бейер оснастил исполнителей точными бутафорскими деталями, и пластические композиции обрели конкретность и убедительность — актер с бороной на спине превратился в ежа, красные платки «зажгли пламя» в печке. Артистки в малиновых и красных сарафанах встали в ряд и пропустили девушек с белыми платками — заплескалась молочная река, а на кисельных берегах зазеленели яблони — плавно качнулись девушки в зеленых сарафанах.

Спектакль создавал настроение праздничности. Красочная толпа рассыпалась по сцене, и каждый исполнитель как бы нес свою пантомимическую мелодию в насыщенной пестрыми ритмами музыкально-танцевальной композиции. В сцене погони Маши за стаей птиц гуси-лебеди выбегают, а точнее — вылетают, то справа, то слева, устремляются в зал, взмывают вверх. Спектакль завершался массовой народной пляской.

Изобразительно-декорационное решение «Гусей» Брянцев считал «образцом конструктивной простоты и четкости, с одной стороны, и органической связи с игрой актеров, с другой. Здесь все для актера и все через актера. Этой работой Вл. Ив. (Бейер. — *В. Д*.) сдал экзамен на аттестат театральной зрелости. Недаром макет этой декорации оказался в числе работ, удостоенных награды на Парижской декорационной выставке»[[32]](#footnote-33).

Зрители были поражены художественной завершенностью и прозрачностью этого спектакля, в котором все компоненты театра составили удивительное гармоническое единство. «Театр юных зрителей — самый организованный, самый цельный у нас в настоящее время»[[33]](#footnote-34), — писала «Жизнь искусства», поддерживая {23} приверженность Тюза к игре как к первоначальной основе театра. Однако отклика редакции показалось мало, и в следующем номере появляется еще одна пространная статья — «Новые перспективы в работе Тюза». Творческая победа театра была бесспорной.

## На сцену приходит классика

Первое время, когда полноценных детских пьес попросту не существовало, сказка была единственным драматургическим материалом. В сказке театр оттачивал удачные сценические приемы, находил новые, отбрасывал то, что оказывалось ненужным, не оправдавшим своего назначения.

В то же время Брянцев понимал, что ограничиться сказкой театр не должен, не может он и ждать той поры, когда где-то вне театра будет создана подлинно художественная драматургия для детей. Необходимость же вводить в детский и юношеский кругозор классику и современную пьесу была для Брянцева также достаточно очевидна. И потому, выверяя возможности сцены и труппы на сказочных спектаклях разных жанровых форм, он параллельно ищет авторов современного спектакля и обращается к классике, к Островскому.

В 1923 году, на юбилейном заседании, посвященном 100‑летию со дня рождения великого драматурга, Луначарский выдвинул лозунг «Назад к Островскому!» В такой полемической форме Луначарский призвал деятелей театра к борьбе за новое, реалистическое искусство, за высокую меру художественного постижения современности.

В этом же году Брянцев ставит в Театре юных зрителей «Бедность не порок» — спектакль, который привлек в театр школьников и юношество. Однако этим не исчерпывалось значение новой работы театра. Спектаклем «Бедность не порок» был успешно решен целый ряд педагогических, художественных и организационно-творческих проблем, возникших перед новым театром едва ли не сразу после его открытия.

Изучение русской классической драматургии предусматривалось школьной программой и, обратившись к Островскому, театр тем самым непосредственно включался в дело образования подрастающего поколения.

Во-вторых, нужно было утвердить на практике универсальные возможности созданной в Тюзе сцены — бытовая драма, рассчитанная на «коробочную» сцену, ставилась в непривычных условиях открытой сценической площадки.

В‑третьих, Брянцеву, воспитателю театрального коллектива, было необходимо развивать способность труппы на разностороннем {24} и художественно полноценном драматургическом материале, и русская классика предоставляла в этом смысле богатейший материал.

В «Бедности не порок» был впервые выстроен театральный павильон. В. Бейер создал занавес, имитировав ситцевую пестроту расцветки, внеся тем самым лирически-мягкое настроение. Комедия Островского звучала как напевная песня о любви бедных молодых людей, угнетаемых деспотическим самодурством, произволом власть имущих. Это была главная тема спектакля.

Развернутое музыкальное оформление, использование русских народных песен, обрядов и обычаев придавало особую окраску, лирическая тема спектакля приобретала эмоциональную насыщенность, орнаментальность внутреннего ритма, своеобразную динамику развития.

Каждый акт начинается в глубине площадки. По ходу действия мизансцены выдвигались в зал, а к концу акта постепенно уходили в глубь павильона.

Речь персонажей была взволнованно музыкальна, строилась на чередовании различных ритмов, в которых как бы отражалось душевное состояние персонажей, страстный порыв и отчаянное смятение.

Широко развернул Брянцев второй акт пьесы. Одетая в нарядные праздничные костюмы молодежь пела старинные русские песни. Неторопливо лился привольный протяжный мотив, исподволь нарастала радость — запустили по кругу колечко, пришли ряженые, шутки, смех, розыгрыш. Но громовой голос внезапно появившегося хозяина дома (А. Оранский) гасил искры непринужденного веселья, разбегались гости, жались по стенам домашние. Тихой задавленной тоской звучала песня девушек, исполняемая насильно, по капризу Гордея Торцова.

Спектакль стал заметным явлением в художественной жизни Петрограда. «Очень хорошо, что вы играете Островского совсем так, как у него написано», — сказал исполнителям великий русский актер Владимир Николаевич Давыдов. Критика оценила спектакль как одну из лучших работ театрального сезона. «Поставить в наше время Островского так, чтобы на сцене чувствовался и ощущался Островский, — задача нелегкая. А в названном театре во многих сценах веяло настоящим Островским… Постановка безукоризненна до деталей… Переходы от шутовства к трагичности (у Любима Торцова — С. Преображенского. — *В. Д*.) были очень умело и выразительно оттенены»[[34]](#footnote-35). Рецензент выделил также удачные работы П. Горлова (Африкан), А. Васильева (Митя), Т. Андреевой (Пелагея).

{25} Другой критик, отметив своеобразие «Грозы» А. Таирова в Камерном театре и «блестящее решение проблемы сценического истолкования “Леса” в Театре Вс. Мейерхольда», писал о лирическом колорите бытовых сцен в Тюзе. «Достоинством постановки явилась именно эта цельность замысла, отсутствие каких-либо поползновений на модные театральные приемы»[[35]](#footnote-36).

Интерес к Островскому не исчерпывался одним спектаклем. После «Бедность не порок» театр ставит «Комика XVII столетия» (1923), затем «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1925) и «Свои люди — сочтемся» (1927).

В «Не было ни гроша, да вдруг алтын» театр показал мещанский бытовой уклад старой Москвы. Жульничество, скупость купечества и чиновничества, мелкие интриги, сплетни и пересуды — вот основа духовного существования персонажей комедии. В таком прочтении звучала социальная тема, выявлялась актуальность пьесы Островского.

«Свои люди — сочтемся» Брянцев тоже ставит в павильоне и строит действие на выдвинутой в зал острым ромбом сценической площадке.

Привычная обстановка купеческих апартаментов — круглый стол, зеркала, диван, кресла — находила свое точное оправдание в актерской игре и мизансценических построениях. Спектакль отличала высокая пластическая культура. Еще до произнесения первых реплик роли, в манере Большова двигаться, ходить по сцене обнаруживалось своеобразие характера. Войдя в комнату, Большов (А. Нарский) смотрел на себя в зеркало, затем укладывался на диван и рисовал пальцем узоры на пыльной диванной спинке. Диалог с Подхалюзиным (А. Оранский). «Резкие реплики Липочки (О. Черкасова) сопровождались быстрыми переходами вокруг кресла, а начало ее колебаний передается характерным потиранием одной ладони о другую с раздвинутыми локтями… Спектакль состоит из ряда жанровых картин. Так, сцены сватовства (когда Большов соединяет руки Липочки и Подхалюзина, а остальные в испуганных позах располагаются вдоль авансцены) напоминают аналогичные сцены купеческого быта на картинах Федотова. Платья Липочки, крикливо пестрый костюм Подхалюзина в последнем действии — все это в связи с аляповатой роскошной обстановкой иллюстрирует модничество нового купечества, воспринявшего внешний лоск европеизма»[[36]](#footnote-37).

Актеры составили слаженный исполнительский ансамбль. А. Пиотровский писал: «Выразительная и тщательно разработанная {26} игра Оранского, Черкасовой, Нарского… сделала бы честь культуре Художественного театра. Но разве Тюз не имеет права на свою своеобразную культуру? “Свои люди — сочтемся” не на пути к ней»[[37]](#footnote-38).

Критик заинтересованно следил за Тюзом, он считал наиболее перспективным развитие его как народно-площадного театра и опасался, что, ставя спектакли реалистического плана, театр отступит от завоеванных позиций, утратит приобретенную неповторимость. Быть может, к спектаклю «Свои люди — сочтемся» это предостережение не имело прямого отношения (А. Слонимский в цитируемой уже статье писал, что тюзовский спектакль «подлинно историчен, а не архаичен, как в Акдраме, хотя Брянцев и не стремился модернизировать пьесу»), но А. Пиотровский верно уловил грозящую Тюзу — да и не только Тюзу — опасность: многие театры вскоре будут вынуждены отказываться от своей оригинальной позиции в искусстве и становиться в шеренгу старательных копиистов прославленной мхатовской школы. Многое из того, что было накоплено Тюзом в первые сезоны и принесло ему славу одного из самых «театральных» театров, позднее оказалось оттеснено, забыто и только спустя десятилетия вернулось на сцену.

Зато совершенно иным постановочным приемом раскрывалась национальная форма драматургии Островского в «Комике XVII столетия», обращение к которому было связано с празднованием 250‑летия русского театра. Здесь реалистическая достоверность хорошо сочеталась с театральностью. Брянцев очень ценил способность детей легко схватывать и принимать условность игры и не боялся использовать условные театральные приемы. В спектакле соединились традиции русской и западноевропейской сценической культуры.

В интермедиях, стилизованных под площадной театр, актеры балагана, подражая иностранным комедиантам, разыгрывали сценки с участием цыгана (С. Масельский), лекаря (Л. Макарьев) и его слуги (С. Андрианов).

«Комик XVII столетия» подготовил рывок режиссуры Тюза к эксцентрической буффонаде, которой была отмечена следующая работа театра — «Проделки Скапена». В качестве художника в нем дебютировал М. Левин — самобытный мастер, творчество которого оставило заметный след в советском декорационном искусстве. В центре сцены — башня, увитая крутой лестницей и устремленным вверх гладким треком, которые соединяли нижнюю и верхнюю точки сцены. «Выделен элемент чистого действия, на нем построено сценическое истолкование. Элемент же бытовой, {27} статический, разговорный либо претворен в действие, либо отодвинут на задний план»[[38]](#footnote-39), — писал в рецензии на спектакль С. Мокульский.

Гротесковость персонажей подчеркивалась костюмами, преувеличенным гримом. Спектакль был рассчитан на свободную импровизацию. Подобно вахтанговской «Турандот», актеры вставляли в текст злободневные замечания, шутки, каламбуры. Исполнители носили броские красочные костюмы, каждый создавал свою роль в индивидуальном пластическом гротесковом рисунке, который предусматривал острую эксцентрику и даже акробатические трюки. Игру в «живых» актеров пародировали куклы Театра марионеток, руководимого А. В. Шапориной-Яковлевой, в ту пору еще входившего в состав тюзовской труппы.

«Конструкция — лучшая из всех показанных ленинградскими режиссерами в истекшем сезоне», — отмечал рецензент «Ленинградской правды»[[39]](#footnote-40). «В трактовке А. А. Брянцева мольеровская комедия — не нудная сатира неизвестно на что, как академический “Мещанин”, и не живописное зрелище, рассчитанное на эстетско-созерцательное восприятие, как “Жеманницы” в БДТ, а живая веселая игра… Зал хохотал все время, а некоторые трюки — напр. финальное появление Скапена с обвязанной головой, лежащей на носилках, причем он идет на собственных ногах — вызывали бурю аплодисментов»[[40]](#footnote-41), — писал критик «Жизни искусства».

Все же, несмотря на успех, театр в целом, видимо, не совсем был готов к такому эксцентрическому спектаклю. Декорация М. Левина подчас не оправдывалась исполнителями, не все актеры ощутили природу мольеровского фарса. Оформление спектакля показалось тому же А. Слонимскому громоздким, а трактовка некоторых ролей — поверхностной, однозначной. Но опыт «Скапена» нашел продолжение в работах М. Левина, в режиссерских исканиях Е. Гаккеля, Б. Зона, а позднее Л. Макарьева, которые успешно и увлеченно играли здесь роли Скапена, Леандра и Октава. «Забываешь о том, что ты зритель, и кажется, что сам ты вертишься в колесе приключений, трюков и проделок Скапена. Прекрасная, яркая, отчетливая игра артистов, фигуры которых еще более выигрывают от интересных по сочетанию форм и красок костюмов», — писал один из зрителей[[41]](#footnote-42).

«Проделки Скапена» открыли новые возможности тюзовского коллектива, выявили своеобразие многих его участников. В дальнейшем {28} Брянцев сам не создавал таких эксцентрических спектаклей, но всячески поощрял режиссерские искания в этом направлении. Кроме того, «Проделки Скапена» помогли Брянцеву обнаружить в труппе мастера сцены, которому именно такое комедийно-буффонное направление оказалось чрезвычайно близко, и Брянцев предлагает ему самостоятельный постановочный дебют. Так в афише Театра юных зрителей появляется новое режиссерское имя — спектакль «Похождения Тома Сойера» (1924) ставит Б. В. Зон.

Борис Вульфович Зон (1898 – 1966) пришел в Тюз после нескольких лет учебы на юридическом факультете Московского университета и Студии при Театре им. Комиссаржевской в Москве. В этом же театре Зон начал выступать как актер. В постановке Брянцева «На дне» в Передвижном театре Зон прекрасно сыграл Барона.

Уже осенью 1921 года он перешел в труппу Тюза. Пожалуй, в личности Зона брянцевская формула нашла наиболее полное воплощение — это действительно был художник, мыслящий, как педагог, и педагог, чувствующий, как художник. Недаром до последних дней своей жизни он вел большую педагогическую работу. Первые ученики Зона вышли на профессиональную сцену в 1924 году, его последний курс получил дипломы об окончании Ленинградского института театра, музыки и кинематографии уже после его смерти.

Работая в Тюзе с первых дней его существования, Зон искал случая испробовать силы в педагогике. Такая возможность представилась — Зон руководит практическими занятиями по театральному делу в Институте внешкольного образования, ведет занятия с учащимися Детской художественной студии им. З. И. Лилиной. Здесь же преподают Брянцев, Пашкова-Горлова, Макарьев, Гаккель, Смолин. Здесь и рождаются первые наброски будущего спектакля «Похождения Тома Сойера».

«Тринадцать лет тому назад, — вспоминал Зон в 1937 году, — когда образ советского ребенка на сцене Тюза еще не был создан, нам казалось, что яркие образы повести Марка Твена значительно ближе и понятнее юному зрителю, чем всяческие Золушкины страдания. Мы даже полагали, что, высмеивая мещанский мир “Похождений Тома Сойера” и его отдельных представителей, мы делаем свой вклад в дело антирелигиозного воспитания… Это был первый спектакль в какой-то степени уже перекликавшийся с современностью…

Не менее, если не более важно было то обстоятельство, что этим спектаклем решалась проблема кадров для Тюза. В “Похождениях Тома Сойера” вышла на сцену целая группа советских актрис на амплуа, ставшее отныне специфичным для тюзов, и, по существу, возрожденное к жизни в советском театре — амплуа травести. {29} На образах, созданных этой группой в процессе ее творческой жизни, воспиталось не одно поколение юных зрителей»[[42]](#footnote-43).

Театр для детей, будучи художественным организмом, рожденным на новой социальной и эстетической основе, требовал новой драматургии, рождал новую режиссуру, новых художников, он нуждался в новых актерах. Образы детей постепенно становились в тюзовском репертуаре главными, их характеры несли приметы времени, его неповторимую сложность и многокрасочность, они требовали правдивого сценического воплощения. Перед создателями Тюза возникла неотложная театрально-педагогическая задача — воспитать специальные актерские кадры. И Брянцев параллельно с организацией театра ведет большую работу в Детской художественной студии им. З. И. Лилиной.

23 февраля 1923 года сотым представлением «Конька» Тюз отмечал свою первую годовщину, а за неделю до этого на сцене театра состоялся спектакль студии «Сказка о рыбаке и рыбке», поставленный А. Брянцевым и Н. Пятницкой. Среди участников спектакля оказалось немало прославленных впоследствии мастеров детского театра. Так Студия им. Лилиной положила начало систематическому обучению актеров для Тюза.

«Том Сойер» сначала носил сугубо учебный характер. Для учебного показа отобрали несколько кусков повести — беседы Тома и Гека о дохлой кошке, эпизод окраски забора, сцена на необитаемом острове, разговор Бекки и Тома в школе. От юных исполнителей, которые еще не умели перевоплощаться и могли играть только самих себя, требовалось одно — передать присущую возрасту непосредственность и живость реакций. Работа удалась, было решено продолжить ее на сцене Тюза — театр тем самым получал и новое репертуарное название, и целую группу перспективной актерской молодежи.

Как и «Конек-Горбунок», «Похождения Тома Сойера» родились из детской игры. Спектакль сопровождал музыкальный мотив, исполняемый детским джазовым ансамблем, — затея Тома и его друзей, причем образы детей решались в реалистически-бытовой манере, а характеры взрослых — пастора, шерифа, учителя Доббинса, прокурора, судьи, миссис Роджерс — в плане комической буффонады. События показывались через восприятие самих детей, и потому все, что касается их собственной жизни, решено всерьез, а то, что изображает жизнь взрослых, — это шарж, насмешка, карикатура. Озорная театральная игра пародировала респектабельную добропорядочность буржуазного быта, нелепые суеверия, религиозные предрассудки ограниченных людей, уклад старой школы, убивающий фантазию и творческое воображение.

{30} Перед началом каждого эпизода под звуки марша исполнители проносили соответствующий плакат. Силуэт распластанной кошки и название эпизода — «Дохлая кошка». Другой плакат — очертания летучих мышей и надпись: «Таинственная пещера». Из больших кубиков исполнители весело выстраивали условную обстановку — возникали пещера, подземный ход, церковь, кладбище и т. д. Перед эпизодом в школе девочки устанавливали классную доску. Одна из школьниц писала мелом на доске: «Школа мистера Доббинса», и в этот момент сверху спускалась географическая карта.

Браво маршируя, выходила на сцену группа ребят. У главаря — черное знамя с изображением черепа и скрещенных костей. Ребята выстраиваются в ряд, вместе поворачиваются — из букв на спинах персонажей составляется название эпизода: «Пираты».

«Игровая условность спектакля последовательно проводилась во всех его отдельных частях. Так, нарочно условной, “невсамделишной” была бутафория, начиная с дохлой кошки, представляющего собой не что иное, как мягкую детскую игрушку, и кончая преувеличенно огромными книгами, перьями и чернильницами в сцене суда, что должно было подчеркивать всю напыщенность этой процедуры. Необходимо отметить, что ни режиссер, ни художник принципиально не заботились о натуралистической иллюзорности вещей, и зрителю эта условность нисколько не мешала: ведь так бывает в игре. Не смущал зрителя этот прием и в разрешении отдельных моментов. Так, все видели, что под лучом прожектора действующие лица толкают по полу оранжевую деревянную “коробочку”, которая в антракте стояла перед сценой. Но сейчас это “как будто бы” плот, и зритель охотно сам принимал участие в этой увлекательной игре. Все видели, что лестница под индейцем Джо в “Доме с привидениями” не ломается, а, остроумно сконструированная, просто захлопывается, но это не мешало зрителю ликовать по поводу неудачи злодея. Своей богатой фантазией он дополняет те намеки, которые ему подсказывали режиссер и художник»[[43]](#footnote-44).

«Том Сойер» значительно приблизил театр к созданию современного характера, однако не обезопасил театр от упреков. Красочно, эксцентрично, театрально, но какова идеологическая ценность? «Нужно внесение революционных элементов», — утверждал рабкор Б. Тальвин[[44]](#footnote-45). Зон отвергал такое прямолинейное понимание современности в театре: «Играть можно все. Средние века, античность, купцов Замоскворечья, индейцев, обезьян… И это будет современно в том случае, если вы ко всему подойдете {31} с меркой сегодняшнего дня. Вот такому автору нечего ломать голову в поисках сюжета — все одинаково интересно, все с этой точки зрения революционно. … У театра другие задачи (чем у живой газеты. — *В. Д*.), его охват шире, а потому не будем суживать его рамок, пусть наш театр говорит обо всем, лишь бы говорил он нашим сегодняшним языком»[[45]](#footnote-46).

«Похождения Тома Сойера» красноречиво подтверждали этот тезис. Когда мистер Доббинс — Л. Макарьев в клетчатых штанах, с огромным пером в руке тупо твердил ученикам о значении «фактов и только фактов» и с подчеркнутой значительностью покидал класс, когда задорные ребята маршировали под веселую музыку Н. Стрельникова, зрители прекрасно ощущали исторический оптимизм спектакля, его революционизирующий подтекст.

После «Тома Сойера» Зон работает над историко-революционной пьесой Л. Макарьева «Гражданин Дарней» (1925), а затем снова обращается к комедийному спектаклю, но уже созданному на современном материале. В соавторстве с Е. Тарвид он пишет комедию «Близнецы» (1926) и ставит ее. Инженера Волкова все время путают с его братом — мошенником и проходимцем. Галерея гротесковых фигур, олицетворяющих уходящее прошлое, предстала в этом остроумном спектакле. Резко обличительные портреты воинствующего мещанства отчетливо выступали на фоне примет нового времени, в столкновении с деятельными и умными современниками. Однако новая работа театра была на обочине его пути и не способствовала главному — созданию сценического образа современного ребенка. К решению ответственной задачи были направлены основные усилия театра.

## «Самый театральный театр»

Неповторимый облик Ленинградского Тюза 1920 – 1930‑х годов создали не только режиссеры и актеры, его создавали и художники — В. И. Бейер, М. З. Левин, М. А. Григорьев. Более того, смелые, экспериментальные замыслы тюзовских декораторов, работавших в трудных условиях неглубокой, без кулис и «карманов» сцены, подчас возбуждали и режиссерскую фантазию, помогали постановщикам «образно», «игрово» осваивать сценическую площадку и во многом направляли искания молодой тюзовской режиссуры.

Владимира Ивановича Бейера Брянцев чрезвычайно ценил за «свежесть подхода к поставленной перед декоратором задаче {32} и абсолютное отсутствие дурной театральности»[[46]](#footnote-47). Его «Конек-Горбунок», «Соловей», «Догоним солнце», «Бедность не норок» и другие спектакли этих лет продемонстрировали едва ли не безграничные возможности, казалось бы, столь несовершенной тюзовской сцены. Свободно владея планировкой, художник легко, в зависимости от характера сценического действия, деформировал рамки просцениума, остроумно осваивал горизонтальное и вертикальное пространство, всегда точно выявлял смысл той или иной детали, ее конкретное «игровое» содержание. Макеты спектаклей Бейера «Гуси-лебеди» и «Предатель» были отмечены серебряной медалью на Парижской выставке 1925 года.

Художественную структуру игрового детского спектакля прекрасно знал Михаил Александрович Григорьев (1899 – 1960), человек удивительной судьбы. Один из первых русских летчиков, М. А. Григорьев участвовал в боях на русско-германском фронте в первую мировую войну. В воздушной схватке самолет был сбит. Григорьев, которому тогда было восемнадцать лет, остался жив, но много месяцев провел в госпитале в Петрограде. Однажды для солдатского спектакля он здесь же, в лазарете, нарисовал углем декорации. Успех этой первой театральной работы решил его дальнейшую судьбу — Григорьев поступил в Свободные художественные мастерские в класс известного художника Д. Н. Кардовского.

Работа оформителя книжных изданий свела молодого художника с С. Я. Маршаком, который в то время заведовал литературной частью Тюза. Театр для детей целиком захватил воображение Григорьева, он вскоре становится ближайшим помощником Бейера, вместе с тюзовскими актерами и режиссерами преподает в Детской художественной студии им. Лилиной. И именно здесь, в студии, Григорьев создает первый самостоятельный спектакль — «Похождения Тома Сойера», по праву разделив успех с молодыми актерами и постановщиком Б. В. Зоном. А дальше последовали «Принц и нищий», «Плоды просвещения», «Разбойники Шиллера», «Зеленая птичка»…

Григорьева связало с Зоном редкостное художественное единомыслие. В спектаклях, созданных ими, подчас трудно было отделить, что пришло на сцену от режиссера, а что от художника. Фантазия декоратора пробуждала мысль режиссера, формировала решение сцены, остроумная постановочная концепция рождала оригинальное живописное решение, выразительный костюм, интересную деталь. Содружество Зона и Григорьева было истинно вдохновенным, творческим, взаимообогащающим.

Во второй половине 1920‑х годов буффонный спектакль день ото дня укреплял свои позиции в Тюзе. Спектакль Б. Зона «Дон {33} Кихот» утвердил неоспоримое право этого веселого жанра на существование в театре для детей. Главную роль в спектакле играл Николай Константинович Черкасов.

Черкасов сознательно пришел в театр для детей. «В эту пору самыми любимыми спектаклями Черкасова были те, где сверкала постановочная изобретательность, изощренность режиссерской выдумки, мастерство актерской техники. Черкасова пленяли острота и своеобразие актерских образов Михаила Чехова, его радовали праздничность, нарядность, музыкальность опереточных спектаклей Камерного театра, его восхищало буйство красок карнавальной игры в спектакле Ленинградского Театра юных зрителей “Проделки Скапена” Мольера. Тюз той поры был “самым театральным” из театров Ленинграда, и не удивительно, что именно туда вместе с группой своих товарищей, выпускников Техникума сценических искусств, пришел Черкасов»[[47]](#footnote-48).

Из ста претендентов в Тюз принято было семь, в их числе Ф. А. Чагин, М. Б. Шифман, Н. К. Черкасов и В. П. Полицеймако. Черкасову сразу предложили сыграть Дон Кихота.

Пьесу по мотивам романа Сервантеса написали А. Бруштейн и Б. Зон. Авторы не ставили своей задачей создать образ Дон Кихота во всей трагической противоречивости. Театр высмеивал беспочвенный «благородный идеализм», пустую беспредметность «романтики вообще», мечтательность, далекую от конкретных жизненных идеалов. История Дон Кихота прозвучала в Тюзе как веселая комедия о нелепом чудаке, осененном добрыми чувствами, но постоянно попадающем в затруднительные положения, выбраться из которых ему помогают смекалистые ребятишки.

Эти кастильские ребята несли в себе зерно народных характеров, природную находчивость, которая как бы противопоставлялась беспочвенным донкихотским метаниям и фантасмагорическим прожектам.

М. Левин оформил спектакль как красочное маскарадное празднество. Кастильские подростки — К. Пугачева, Е. Уварова, А. Охитина, Т. Волкова — затевали озорную игру, в которую сразу включались исполнители и зрители. Они участвовали в самом действии, разыгрывали интермедии, осуществляли перестановку декораций. Мальчишки были одеты в исторически достоверные крестьянские одежды, но разговаривали бытовым языком современной детворы. Они смеялись над Дон Кихотом, провоцировали на отчаянные выходки и выручали, когда тому приходилось туго. Но эти ребята несли и самостоятельную тему, утверждая добро и справедливость в мире той игры, в которой они существовали. Они судили злую старуху, истязавшую девочку Фраскитилью, и именем Тюза приговаривали ее к прогулке на {34} козле. Одновременно они своей игрой как бы объединяли спектакль и конкретную житейскую обстановку, в которой существовал тюзовский зритель. Чтобы не создавать сутолоки в гардеробе после окончания спектакля, мальчишки разыгрывали очередность выхода зрителей из зала.

Дон Кихот и Санчо Панса (роль рыхлого, неповоротливого увальня с мягким комизмом исполнял Б. Чирков) выезжали из боковых проходов в зал на трехколесных велосипедах, изображавших лошадь и ослика. К рулю велосипеда Дон Кихота была приделана улыбающаяся лошадиная голова на длинной вытянутой шее с зубастой, поросшей пучками волос, отвалившейся в улыбке челюстью и радостно высунутым языком. Уши весело подняты, огромные глаза удивленно смотрят вперед. Ослик Санчо старается не отставать, но в его взгляде тоска и настороженность. Мохнатое ухо по испанскому обычаю продырявлено серьгой. Сам Санчо в полосатых чулках и с огромной сумкой через плечо следит за своим господином с тревогой и опаской.

Дон Кихот в черной фуфайке и трико, в коротких штанах из серебряной парчи и сапогах-ботфортах на высоких каблуках. Латы — перевязанное на груди небольшое корытце, щит — кухонный противень. Парик с жидкими волосами придавал голове Дон Кихота вытянутую яйцеобразную форму, под непомерно длинным носом мочалкой висели усы и борода. Философически задумчивое выражение лица. Худой, с огромными руками и тонкими длинными ногами Дон Кихот вместо копья держал длинную кочергу, а функции шлема выполнял медный таз. Визжат автомобильные клаксоны — Дон Кихот и Санчо мчатся по орхестре, с разгона влетая на крутой помост просцениума.

Во всех ситуациях Дон Кихот стремился сохранить достоинство и значительность. Он разговаривал не спеша, как бы проверяя, достаточно ли проникновенен его меланхолический бас. Но когда удары судьбы в буквальном и переносном смысле сыпались на его худосочное тело, речь Дон Кихота убыстрялась и сбивалась на высокий фальцет.

В начале спектакля сеньор Кихано настолько увлечен чтением рыцарского романа, что даже не слышит громких криков, ударов в кастрюлю, не видит возни детей вокруг себя. Ключница Марикита толкает сеньора, брызгает водой в лицо, дети вытаскивают из-под него стул, но Кихано продолжает чтение. Тогда Марикита в ужасе начинает кричать о нашествии великанов и волшебников и Кихано, словно очнувшись, хватает кочергу и бросается за детьми.

На цирковых трюках и клоунских приемах решалась сцена облачения Кихано — Дон Кихота в рыцарские доспехи. С помощью Санчо рыцарь прилаживал к телу кухонную утварь, попутно пел куплеты, примерял в качестве шлема ступку. Из нее {35} вываливался тяжелый пестик и ударял по ноге Санчо. Оруженосец корчился от боли. Рыцарь был невозмутим. Он надевал на голову кастрюлю и уходил в нее по самые плечи. Приспособив вместо забрала терку для табака, Дон Кихот и Санчо долго и неудержимо чихали.

Элементы детской игры, детская игрушка органично вошли в спектакль как его непременная составная часть. Когда Санчо Панса прятался от своей свирепой жены Терезы, ведущие спектакль ребята живо помогали ей. Все зрители участвовали в игре в прятки — «холодно-жарко». Голова Санчо появлялась в разных концах зрительного зала, в проходах между рядами. Терезе все-таки удавалось настичь мужа, и зал ликовал в полном упоении. Вместе со зрителями искали Дон Кихот и Санчо украденного каторжниками ослика. Как в игре «самолет», Дон Кихот и Санчо переносились ко двору герцога — героям завязывали глаза, они становились на конец большой доски, которая поднималась в воздух.

В актерской биографии Черкасова Дон Кихот появлялся четыре раза — в пору его работы артистом балета в Театре им. Кирова, в Тюзе, на сцене Театра драмы им. Пушкина в пьесе М. Булгакова и в кинофильме, поставленном Г. Козинцевым по сценарию Е. Шварца. Это были совершенно разные образы, в которых звучали и юмор, и трагическая боль, и глубина философского осмысления жизни. Но смешной неудачник из тюзовского спектакля на всю жизнь остался одной из любимейших ролей Черкасова. Эту роль Черкасов сыграл около ста пятидесяти раз, находя все новые краски, обогащающие образ. Актер с удовольствием описывал ее в своих воспоминаниях.

«На постоялом дворе Дон Кихот варил рыцарский бальзам. Набрав в большой котел всевозможных диких горьких трав, перца, горчицы, Дон Кихот начинал варить снадобье и произносить заклинания. Он пел под музыку:

Ты, котел, закипай,  
Силу рыцарю дай,  
Чтобы ранам не быть,  
Чтобы крови не лить…

Приплясывая и делая невообразимые прыжки, он подпевал:

Карабам! Карабам! Карабам! Бам! Бам!

Имитируя Дон Кихота, тоже приплясывая и подпевая, повторяли припев все участники сцены. Во время дикой пляски у исполнителя роли трактирщика всегда соскакивала с ноги туфля и подлетала высоко под потолок, что вызывало веселую реакцию зрительного зала. На одном из спектаклей эта туфля была подброшена настолько высоко, что она застряла наверху между осветительными приборами. Это вызвало особый восторг зрителей и {36} радость и веселье исполнителей. Туфля так и осталась там до конца спектакля»[[48]](#footnote-49).

Каскад эксцентрических трюков не помешал Черкасову наметить глубину и своеобразие человеческого характера. Исследователь творчества Черкасова С. Д. Дрейден справедливо отмечал: «По-своему примечательным в игре Черкасова было то, что за чудовищным гротеском балаганного Дон Кихота со своими доспехами, зритель, так безудержно смеявшийся над дурацкими словами и безумными поступками неудачливого рыцаря, так бурно аплодировавший злым проказам кастильских ребят, — неожиданно ловил себя на чувстве если не солидарности, то, во всяком случае, какого-то сожаления о грустной судьбе чудака, так бессмысленно потратившего жизнь на дела, не заслуживающие никакого уважения.

Эти чувства были далеки от подлинного осознания трагической судьбы сервантесовского Дон Кихота. Но, так или иначе, черкасовский Дон Кихот запечатлевался в памяти не только как яркая и забавная эксцентрическая, нарочито гротесковая маска, но и как по-своему убедительный, человечески своеобразный характер»[[49]](#footnote-50).

Такой подход исполнителя к роли отмечала и критика, приветственно откликнувшаяся на премьеру: «Черкасов… создает образ замечательный не только внешне — подчеркнутые рост и худоба, остроугольность движения, исключительная гибкость, всестороннее владение аппаратом своего тела, но и по существу — мягкая обрисовка задуманного характера, проникновение в психологию своего героя и фанатика, цельность, убеждающая задушевность интонации»[[50]](#footnote-51).

«Дон Кихот» явился художественно законченным и цельным сценическим произведением буффонно-гротескового жанра. Критика оценила остроту и свежесть художественно-декорационного решения, музыке Н. Стрельникова была посвящена специальная статья[[51]](#footnote-52). С. Мокульский сопоставлял спектакль с достижениями современной режиссуры, в частности с исканиями Вс. Мейерхольда и Евг. Вахтангова, отмечал умелую работу театра с актерами[[52]](#footnote-53). А. Пиотровский охарактеризовал «Дон Кихота» как «один из удачнейших спектаклей Тюза и вместе с тем один из прекраснейших образцов чисто буффонного, непобедимо комедийного {37} спектакля. Работа этого театра давно переросла границы узкопедагогических заданий “театра для детей”. Его спектакли давно уже ставят и разрешают насущнейшие общетеатральные задачи… Труппа прекрасно натренирована для синтетического спектакля. Она отлично поет, танцует и не боится играть на открытых площадках»[[53]](#footnote-54).

Тюзовского «Дон Кихота» полюбили и дети, и взрослые, его видели А. Луначарский, нарком здравоохранения Н. Семашко. А. Луначарский оставил в книге отзывов запись: «С удовольствием провел вечер 31 марта 1929 года в Театре юных зрителей. “Дон Кихот” — спектакль очаровательно веселый, стильно выдержанный и прекрасно учитывающий детскую психологию… Желаю театру успеха. Рад буду чем-нибудь помочь ему».

Таким образом, в толковании классики в Тюзе отчетливо наметилось два направления — реалистически-бытовое, начатое спектаклями «Бедность не порок», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Свои люди — сочтемся», и буффонно-комедийное, также начатое Островским — «Комиком XVII столетия», продолженное «Проделками Скапена», «Похождениями Тома Сойера» и «Дон Кихотом». Оба эти направления не препятствовали друг другу и не взаимоисключали одно другое, но показывали широту творческого диапазона театра, растущее мастерство его режиссуры и актерского ансамбля.

Однако новые поиски сценического воплощения классики стали искусственно ограничиваться. Для сказки и для классики в театре наступала трудная пора. И хотя к этому времени — к 1928 году — Тюз уже располагал циклом историко-революционных и современных спектаклей, упреки в неоправданном увлечении сказкой и классикой, в игнорировании современной темы раздавались неоднократно. «Немедленно положить конец ненормальному содружеству королей с детьми», — требовала «Красная газета» в рецензии на спектакль Тюза «Золушка»[[54]](#footnote-55).

Обращение тюзов в первые годы существования к сказке было вполне оправдано. Сказка, чрезвычайно близкая своей художественной образной структурой конкретно-чувственному мышлению ребенка, издавна вошла в круг детского чтения. В предреволюционные годы в символистской и декадентской литературе также стали широко использоваться сказочные сюжеты, что с достаточной очевидностью отразилось и на репертуаре театров для детей уже в послереволюционные годы. Если Ленинградский Тюз искал опору в русской народной сказке, по сути своей реалистической, то многие другие театры для детей, опираясь на литературную {38} сказку, тяготели к отвлеченно-феерическому зрелищу, в котором были сильны влияния декаданса, звучала умилительная слащавая идилличность буржуазной детской литературы.

Попытки изъять всякую классику, фантастику и сказочность из тюзовского репертуара возникли в ответ на эстетско-декадентское понимание сказки, оставшееся от дореволюционного театра. Отождествляя сказку со всем буржуазным наследием, протестуя против буржуазной культуры, вульгаризаторы не понимали, что бороться нужно не против сказки и классики, а против использования их для пропаганды враждебной идеологии.

В 1924 году III Всероссийский съезд по дошкольному воспитанию провозгласил сказку «тормозом» в развитии материалистического мышления. «Мы конкретно подходим к полному разрушению сказок и всей буржуазной литературы, несмотря на то, что у нас еще нет в достаточном количестве нового материала для современного живого слова», — указывалось в одной из брошюр[[55]](#footnote-56). Е. Шварц, начавший свою драматургическую деятельность в Ленинградском Тюзе, писал о том времени: «Противники антропоморфизма, сказки утверждали, что и без сказок ребенок с трудом постигает мир. Им удалось захватить ключевые позиции в педагогике. Вся детская литература была взята на подозрение. Единственно, что разрешалось делать детским писателям — это создавать некоторые необязательные довески к учебникам»[[56]](#footnote-57).

Под давлением вульгаризаторов и педологов из детских театров и библиотек изымались не только сказки, но и всякие произведения, содержащие в себе элементы фантастики и вымысла. В борьбу со сказкой педологи вовлекали и самих детей. Для школьной самодеятельности была издана пьеса А. Кожевниковой «Эй, сказка, на пионерский суд!», где известные сказочные персонажи подвергались гневному обличению.

«Сказка, как средство художественного и нравственного воспитания, — пишет исследователь советского театра для детей Л. Шпет, — подверглась прямому гонению со стороны тогдашней педагогики. Ей было предъявлено обвинение в том, что она прививает мистические и религиозные настроения, веру в сверхъестественные силы, тормозит развитие материалистического мышления у детей. Считалось, что даже разговаривающие животные внушают детям искаженное представление о действительности… Вся эта пропаганда, приобретавшая едва ли не директивный характер, велась якобы с позиций материалистического миропонимания. В результате на несколько лет было прервано издание каких бы то ни было сказок для детского чтения, а в театрах {39} для детей с 1925 по 1935 год не было поставлено ни одного сказочно-феерического спектакля»[[57]](#footnote-58).

В такой атмосфере Тюз выпускал «Принца и нищего» и «Плоды просвещения».

Стремительный вихрь театральной праздничной игры ворвался на открытую площадку и амфитеатр в спектакле «Принц и нищий». Маскарадная шумиха хороводов, зрелищной буффонады, музыки, танцев, остроумная насмешливая пародия на дворцовые нравы — все это вызывало бурный восторг аудитории. Актеры как бы сами играли в сказку, на глазах у зрителя выстраивали выгородку, организовывали сценическое пространство и начинали действие.

Актерский успех был признан единодушно. Непосредственный, задорный, ироничный Том Кенти в исполнении К. Пугачевой, капризный и жесткий принц — Н. Солянинова, динамичный шут — Б. Чирков. Художник М. Григорьев, остроумно использовав в оформлении свет и поглощающие свойства черного бархата, достиг большого сценического эффекта.

Однако создателям спектакля не удалось уберечься от обвинений вульгарно-социологического толка. Показалась сомнительной «идеологическая установка» — не жалко ли зрителю изгнанного принца? Преодолены ли монархические тенденции автора? Нужно уточнить социальную направленность.

Своего рода этапным спектаклем стали «Плоды просвещения». Требовательный критик С. Мокульский считал его первым по-настоящему актерским спектаклем Тюза. «Он является живым доказательством роста молодого коллектива этого театра, его увеличивающегося актерского опыта, его стремления к созданию собственного актерского стиля»[[58]](#footnote-59).

Как и в прежних своих работах, Зон широко использовал здесь музыку, танцы, пантомиму. Он ставил острокомедийный спектакль, его социально обличительный смысл выражался в остроумной насмешке над праздным высшим обществом, далеким от жизненных забот, живущим в выдуманной суете, в мнимозначительном мире мистических предзнаменований.

Режиссер исключил весь второй акт и начало четвертого акта, перенес композиционный центр на третий акт, сделав эпизоды спиритического сеанса центральным событием спектакля. Соответственно изменились и внутренние взаимосвязи действующих лиц. «В центр спектакля режиссером поставлены роли Тани и Семена, которые переработаны и выдвинуты Б. Зоном, примерно так же как Аксюша и Петр в мейерхольдовском “Лесе”. (Даже {40} заключительный уход их с песней и балалайкой, несомненно, восходит к знаменитому уходу с гармошкой в “Лесе”.) Здесь мы имеем самые яркие актерские фигуры данного спектакля, Таня в превосходном исполнении Т. Волковой, которую мы видали до сих пор только в ролях мальчишек, — это полнокровный сценический образ, это настоящая, стопроцентная по типажу, по манерам, по тону крестьянская девушка, а не щебечущая полусубретка, какую можно увидеть на академической сцене»[[59]](#footnote-60).

Стремясь уйти от привычной установившейся традиции в обрисовке характеров толстовской комедии и придать ей более откровенное социальное звучание, Тюз отказался от поверхностной традиционно водевильной трактовки трех мужиков. В этих персонажах зазвучали драматизм и значительность. Мрачный исподлобья взгляд медлительного на вид второго мужика (В. Полицеймако) с сосредоточенной ненавистью преследовал господ, в его суровой неторопливости ощущались ум, крестьянская сметка и сдерживаемое напряжение. За внешней простоватостью и хитрецой таил презрение к Звездинцевым первый мужик (Л. Макарьев). С глубокой искренностью и человечностью играл Ф. Чагин запуганного и суетливого третьего мужика.

Резко заостренными фигурами предстали перед зрителем упоенный собой Бобо — М. Хряков, властная и вздорная Звездинцева — Е. Мунт, капризная кокетка Бетси — Н. Солянинова, «не от мира сего» профессор Круглосветлов — М. Шифман, шаманствующий аристократ Гросман — М. Кисиц.

Черкасов и Зон отказались от гротескового рисунка роли Звездинцева[[60]](#footnote-61). Звездинцев — Черкасов жил какой-то своей внутренней жизнью, отрешенной от окружающей его реальности надежным заслоном неведения. Вялый, расслабленный, старательно сосредоточивая рассеянное внимание, Звездинцев устало осматривал приготовленную для спиритического сеанса комнату, пересчитывая стулья, проверяя мебель.

В разговоре с мужиками Звездинцев был преисполнен барской величавости — гордая посадка головы, надменно-брезгливое выражение лица, капризные интонации голоса. С чувством превосходства, гордый собственной проницательностью Звездинцев — Черкасов заявлял горничной Тане о буфетчике Семене: «Я и прежде знал, что он медиум!»

В финале этой сцены Звездинцеву трудно было скрыть свой восторг — отдавая распоряжение подготовить зал для спиритического сеанса, он нервничал, приплясывал, делал короткие пробежки и, наконец, с радостным вызовом восклицал: «Пробный сеанс будет со своим медиумом!» Интонация, с которой Черкасов {41} произносил эти реплики, с удивительной точностью передавала крайнюю степень духовного убожества впавшего в детство барина. Это было особенно очевидно в контрастном сопоставлении с трезвой практичностью пришедших в дом Звездинцевых мужиков, с Таней и Семеном, в котором Чирков дал почувствовать крестьянскую деловую сметку, широту обаятельной натуры, лукавый ум, иронию и оптимизм.

«Этапной работой в Тюзе я считал роль Звездинцева в “Плодах просвещения”, — вспоминал позднее Н. К. Черкасов. — В ней я впервые обратил особое внимание на содержание роли и, по существу, приблизился к началам реалистического актерского мышления»[[61]](#footnote-62).

«Плоды просвещения» были (если не считать «Разбойников Шиллера») последним классическим спектаклем, завершавшим этап становления Тюза, периода, когда вырабатывалась репертуарная позиция театра, его художественные и постановочные принципы, формировался актерский ансамбль, когда сложилось его своеобразное творческое лицо.

В 1927 году театр поставил спектакль «Разбойники Шиллера». После 1928 года классика уйдет из репертуара театра. Следующий классический спектакль на афише Тюза появится лишь спустя восемь лет — в 1936 году, когда Брянцев поставит комедию Н. В. Гоголя «Ревизор». Но это будет уже другой период в истории Тюза, когда в Ленинграде откроется еще один — Новый Тюз, когда театр покинут Зон, Гаккель. Когда на место ушедших актеров, режиссеров, художников придут новые люди.

## Через историю — в сегодняшний день

Создание на тюзовской сцене характера героя-современника тормозилось не только отсутствием художественно полноценной драматургии. Необходимо было разрушить традиционные взгляды на специфику искусства для детей, согласно которым восприятию ребенка доступны только сказочно-игровые или авантюрно-приключенческие сюжеты. «Театр для детей испытывал своего рода робость перед новой тематикой и перед современным жизненным материалом — все это не вязалось с привычными представлениями о детском спектакле и казалось лишенным театральности, — справедливо писала об этом периоде видный теоретик и практик детского театра Л. Шпет. — Нужно было найти особый подход к драматургическому и сценическому решению современной темы {42} применительно к детской аудитории, и поиски, естественно, пошли в направлении, казавшемся наиболее легким, наиболее испытанным. Так, образы, рожденные советской действительностью, впервые вступили на сцену детского театра под прикрытием условно-фантастической или приключенческой фабулы»[[62]](#footnote-63).

Одним из самых первых произведений для детей о современности была пьеса П. Кудряшова «Сын воздуха» (1920). Поставленная в Москве силами Грибоедовской студии, она прошла лишь восемь раз. Это была некая рождественская притча о мальчике, мечтавшем стать летчиком и достигшем своей мечты. Однако коварный завистник испортил моторы его самолета, и герой погиб.

В 1923 году Первый государственный театр для детей в Москве поставил пьесу С. Ауслендера и А. Солодовникова «Колька Ступин». Беспризорник Колька отправлялся в Америку за летающими башмаками для своей подружки-хромоножки. Там Колька вступал в единоборство с империалистами — спасал от крушения поезд, предотвращал взрыв гигантской радиобашни, на которой в честь 10‑летия революции должен был вспыхнуть луч, равный по силе солнцу, и т. д. Для пьесы характерны приемы, распространенные в только еще начинающей складываться литературе для детей, — занимательный сюжет, романтизация беспризорнической стихии, показ массового роста классового сознания, так называемый «детский авангардизм» и интернациональный охват событий.

Такой подход к современной теме невольно уводил театры от реально существующих проблем в наивно-романтический мир революционной фантастики и приключений. При том, что отдельные правдивые бытовые ситуации и образы в этих произведениях бесспорно были, в целом они не столько отражали окружающую действительность, сколько отвечали общему настроению аудитории. Именно поэтому «Колька Ступин» и иные подобные ему спектакли — например «Самолет» Б. Никифорова, поставленный спустя год в том же театре, рассказывающий о смелой революционной акции четырех советских ребятишек, оказавших решающую помощь революции в Германии, — пользовались успехом у зрителя.

Первым спектаклем в Ленинградском Тюзе так называемого «историко-революционного цикла», в русле которого постепенно выкристаллизовывалась современная тема, был «Предатель» Б. Житкова, показанный 7 ноября 1924 года.

Действие начиналось на авансцене перед закрытым занавесом. Одесса. 1905 год. Рабочие читают вслух приказ, запрещающий «собрания» и «скопища». Короткая стычка с городовым и полицейским шпиком. Появляются прохожие, слышны обрывки разговоров.

{43} Занавес раздвигался, и перед зрителем возникал быт буржуазной обеспеченной семьи. В квартиру вбегает матрос. Либеральствующий интеллигент Лишин прячет у себя революционера.

Следующая картина переносит зрителя в портовый кабачок. Дух пьяного разгула, шум, угрозы, крики отчаяния, хмельные потасовки, песни. Контрабандисты, пьяницы, воры, многоголосая разноязычная речь. В стороне группа рабочих ведет разговор о предстоящем восстании, заключает сделку с владельцем парусника греком Христо Потамьяно на провоз оружия из Варны.

Жанрово сочными были финальные массовые сцены — улица живет, радуется, негодует, озорно ругается рыхлая баба в колоритном наряде, грубо подавляют недовольство полицейские, с интересом и сочувствием присматриваются к происходящему гимназисты. На сцену выходила демонстрация с красными знаменами, звучала песня «Смело, товарищи, в ногу». Матрос ловил и убивал провокатора. Кто-то из рабочих начинал петь «Интернационал» — вся публика присоединялась к хору. «В великом подъеме сливаются воедино актер и зритель. Пьеса достигает апогея, и забываются и неопытность автора, и недочеты игры отдельных исполнителей»[[63]](#footnote-64).

Насущные проблемы, которые возникали перед молодым советским искусством, с такой же остротой, а подчас даже с еще большей, возникали перед театром для детей. Театр стремился создавать спектакли на материале живой действительности, он настойчиво искал героя-современника. Напомним, что на «взрослой» драматической сцене герои первых значительных советских пьес — «Шторма» В. Билль-Белоцерковского, «Виринеи» Л. Сейфуллиной — появились только в 1925 году. Героя-сверстника хотел показать на своей сцене и детский театр. Брянцев понимал, что задача такой сложности не может быть решена театром с маху, и он постепенно подготавливал труппу к созданию сценического характера юного современника.

Не имея художественно полноценной драматургии, театр делает попытку создать ее своими силами. Тюз понимает современность не формально, а в ее существе, идет к созданию современного характера не столько от материала, сюжета, сколько от жизненно достоверного облика героя, от правдиво воссозданных психологически оправданных мотивировок его поведения. Значительной попыткой такого рода стала пьеса актера театра П. Горлова «Похититель огня» (1924).

«Похититель огня» была первой оригинальной пьесой, написанной специально для Тюза. Покорение стихии первобытным человеком, завоевание природы в доисторические времена — сама {44} тема несла не только познавательность, но и позволяла создать героико-романтический спектакль, широко используя условно-театральные приемы.

… Каменный век. Горы Северной Америки. Юноша Райго (М. Кисиц), мальчик Ноту (Ю. Арене) и старик Шугу (П. Горлов) полны решимости добыть для своего племени огонь, дать людям тепло и свет. Центральная часть сцены представляла вход в пещеру, который закрывался огромным камнем, передвигаемым слугами просцениума — «обезьянами». Тем самым кардинально менялась планировка площадки, создавался новый «рельеф местности», крутые тропы, скалистые обрывы, горные пещеры. Романтическую природу легенды, сочетающую первобытную экзотику и героику битвы человека с жестокой стихией, самоотверженность борьбы одного за счастье многих художник спектакля Бейер воссоздал весьма скромными средствами, но добился при этом выразительной символики.

Представление начиналось экспрессивной музыкально-пантомимической заставкой — бурной пляской обезьян (их роли исполняли Е. Гаккель, Л. Макарьев, Е. Уварова, А. Васильева). Спектакль не столько готовился на репетициях, сколько подготовлялся на систематических студийных занятиях. «Работали мы неистово, работали, как говорят циркачи, “без сетки”, — вспоминали актеры. — Чего стоил, например, бой между племенем Райго с людоедами. Скрещивались копья сангуинов с дубинками амогов… Мальчишки-зрители вскакивали со своих мест, готовые идти на помощь “своим”, то есть тем, кого возглавлял Райго… Юноша Райго, поднимаясь все выше, преодолевая все препятствия, достигает вершины огнедышащего вулкана, срывает с этой вершины желанный огонь и несет горящий факел своему народу»[[64]](#footnote-65).

«Похититель огня» подтвердил мысль Брянцева о возможности создания драматургии своими силами. В центре спектакля был героический характер подростка, хотя еще социально и психологически достаточно не конкретизированный. Предстояло сделать еще немало шагов по пути к образу современного героя. Удачной попыткой в этом направлении стал «Предатель» (в редакции 1927 года — «Семь огней»). В спектакле в целом успешно решалась историко-революционная тема. Продолжая поиски современной темы, театр одновременно обращается к такому литературному материалу, который позволил бы решать революционную тему в художественно-полнокровных характерах. Так на афише Тюза возникают спектакли «Гаврош» (1925) и «Гражданин Дарней» (1925).

Инсценировку эпизодов романа В. Гюго «Отверженные» сделала А. Бруштейн. В центре пьесы — героический характер подростка, {45} как бы олицетворяющий нарождающуюся силу революции, ее молодой порыв, отчаянную смелость и мужество.

Режиссер А. Брянцев и художник М. Левин воссоздали экстерьер парижской улицы. У входа в кабачок «Коринф» — приветливая хозяйка. Это не фешенебельное аристократическое заведение. Сюда не приезжают в шикарных экипажах демонстрировать элегантные туалеты. Гости «Коринфа» люди трудовые — ремесленники, студенты, парикмахер, булочник, члены революционной группы «Друзья народа». Обстановка становится напряженной — возможны столкновения с полицией и войсками. Революционеры Энжольрас (М. Кисиц) и Грантер (Л. Макарьев) призывают к обороне — перед «Коринфом» вырастает баррикада.

Среди этих людей, их делами, мыслями и чувствами жил Гаврош, парижский гамен, безумно хотевший казаться взрослым и участвовавший в баррикадных боях как главный боец.

В предшествующей «Гаврошу» постановке — «Похождения Тома Сойера» — Тюз решил одну из важнейших для себя производственно-творческих задач: возродив сценическое амплуа травести, театр нашел ключ к изображению характера ребенка, подростка. В «Гавроше» эти поиски были продолжены. Ю. Арене играла Гавроша задорным и веселым мальчишкой, свободным и независимым в своих дерзких, иногда наивных по смелости поступках. Обнаружив в брошенном футляре от контрабаса заблудившихся детей (Е. Ваккерова и Е. Уварова), Гаврош уверенно брал их под свою опеку. Но «взрослость» Гавроша не противоречила его возрасту, — это была взрослость маленького человека, с ранних лет привыкшего преодолевать житейские трудности, знающего цену хлебу и теплому углу, цену дружеской улыбке и взаимовыручке. Это был мальчишка, озорной и веселый, со всеми присущими возрасту психологическими свойствами и потому бесконечно близкий и понятный сидящему в зале зрителю.

Все слышнее выстрелы, все ближе солдаты. Гаврош отважно помогал восставшим, выходил из укрытия собрать патроны. Зал напряженно следил за поединком, помогал мальчишке советом и участием. Спектакль нес в зрительный зал накал высоких страстей подлинного революционного подъема и романтического жизнеутверждения.

Тюз энергично выдвигал из своей среды режиссеров, драматургов. После удачного дебюта Зона в режиссуре Брянцев поручил ему постановку нового спектакля — «Гражданин Дарней», пьесы, написанной актером Л. Макарьевым по мотивам «Повести о двух городах» Ч. Диккенса. Цикл спектаклей, начатый «Предателем» и «Гаврошем», обретал последовательность и программность. Так в репертуаре наметилась тенденция показать театрализованную историю революции, она на многие годы определила лицо Ленинградского Тюза и успешно развивается и сегодня.

{46} События спектакля относятся ко времени Великой французской революции 1789 – 1893 годов. Дарней, сын богатого маркиза, спасает из Бастилии революционера доктора Маннета. Но после революции Дарнея как аристократа судит ревтрибунал. Друзья помогают судьям разобраться, и Дарнея оправдывают.

Однако не сюжет определил звучание спектакля. Режиссер стремился показать движущую силу революции. «Народ — центральная роль пьесы, — писал Зон. — Режиссерская задача — вскрыть жестокий момент народной мести. Месть — как неизбежный исход, когда изнеможенный, изголодавшийся, задушенный костлявой рукой голода народ считается со своими врагами… Наш зритель — комсомолец: нам кажется, что пришла пора показать нашей рабочей молодежи самые корни революции. Они видели революционный пафос, они видели цветы революции, пусть теперь увидят почву, на которой выращиваются эти цветы»[[65]](#footnote-66).

В массовых сценах — картинах суда, эпизодах взятия Бастилии — ощущалось движение народа, нарастающий романтический подъем. Социальный портрет толпы точно конкретизировался костюмами М. Левина, настроение масс звучало в эмоциональной музыке С. Митина.

«Гражданин Дарней» явился последней ступенькой на подходе к созданию современного спектакля. Спустя два месяца театр показывает сценическую работу принципиальной важности — «Тимошкин рудник». Пьеса Л. Макарьева была решена А. Брянцевым и художником В. Бейером как бытовая драма или, пользуясь критической терминологией тех времен, как «индустриально-производственный спектакль». В этом смысле Ленинградский Тюз выступил пионером не только среди театров для детей, но и в советском драматическом театре в целом.

В ту пору критика не обосабливала Тюз, не отъединяла его от общего развития театрального процесса, как это случалось позднее, в конце 1930‑х, в 1940‑х, 1950‑х годах. В статьях таких авторитетных критиков, как А. Пиотровский, С. Мокульский, А. Слонимский, П. Марков, А. Гвоздев, искания Тюза правомерно ставились в один ряд с деятельностью других театров. Пиотровский, анализируя пятилетний путь Тюза, намечая его связи с советским театром этих лет, отмечал в работах Б. Зона и особенно М. Левина («Гражданин Дарней») влияние «левого» театра, а в постановочном решении пьесы Е. Тарвид и Б. Зона «Близнецы» воздействие мейерхольдовских постановок. В «Томе Сойере» Пиотровский и Мокульский обоснованно находили традицию вахтанговской «Принцессы Турандот». Однако эти воздействия не были подражанием и тем более копированием уже найденных приемов. Ленинградский Тюз шел своим самостоятельным путем, и его достижения, {47} как, впрочем, и неудачи, были результатом собственного осмысления действительности и искусства.

«Тимошкин рудник» был первым спектаклем на современную тему в Ленинградском Тюзе. Другие детские театры уже не раз обращались к современности. Однако подход к герою-подростку, к изображению характера, к самой действительности был в Тюзе принципиально иным, театру удалось одному из первых создать современную реалистическую драму о юном современнике.

«Тимошкин рудник» Л. Макарьева был подготовлен спектаклями Тюза на историко-революционную тему, где характер ребенка воссоздавался в исторически-конкретной жизненно достоверной ситуации. Кулаки выгнали Тимошку, сына погибшего коммуниста, из деревни, и он вместе с сестренкой Анюткой приходит на рудник. Здесь иные отношения между людьми. Тимошка и его ровесники — Семка, Ваня, Митюха, Яша — не просто мальчишки, они — рабочие. В сознании ребят прорастает чувство личного достоинства, преданности рабочему коллективу.

Оформление сценической площадки сочетало подлинность и образность. Движутся клети с шахтерами, вращается огромное подъемное колесо, гудят механизмы. Пробегают вагонетки, ловко работают мальчишки, деловито сосредоточены взрослые. Луч света локализирует место действия, высвечивается контора шахты, помещение рабочего клуба; частушки, пляски, шутливые перебранки — отдых! Зал окутывала тьма — в сочетании со звуковым оформлением создавался эффект погружения в штрек. Клеть остановилась — во тьме мелькают огоньки шахтерских лампочек. Внезапная тревога — забегали огни, сложилась новая светящаяся композиция — шахтеры спешат наверх, на помощь товарищам.

Успех спектакля был предопределен характерами юных героев и прежде всего самого Тимошки. К. Пугачева демонстративно отказалась от внешнего, располагавшего к себе обаяния. Ее Тимошка по-крестьянски осмотрителен, грубоват, замкнут. Трудная жизнь научила его осторожности, стойкости и самостоятельности. «Какая-то печать раннего повзросления была на неулыбчивом лице Тимошки — Пугачевой. И лишь однажды за весь спектакль вырвалась наружу ребячья сущность и как раз в момент героического его поступка! Весь поселок узнаёт о том, что в шахте пожар, в ней с минуты на минуту произойдет взрыв; а там — это тоже все знают — находится мальчик-откатчик Тимошка. Люди толпятся у шахты в смятении, в горьком бессилии предотвратить катастрофу — гибель шахты и мальчика. И тут в черном выходе из шахты появляется Тимошка, весь в угле, обессиленный борьбой с огнем… “Потушил, — говорит он и тут же с детской жалостью протягивает израненные руки, — все руки пожег”»[[66]](#footnote-67).

{48} Глубоко пережитое чувство причастности к общему делу, мотивируемые им смелые поступки подростка — именно это новое нравственное качество Тимошки, рожденное под воздействием новых общественных условий, сделали его подлинным героем-современником театра для детей. Эту черту юного героя, своего ровесника чутко уловили и тюзовские зрители, сразу горячо полюбившие новый спектакль.

«Тимошкин рудник» стал значительным событием театральной жизни Ленинграда. Он шел на сцене Тюза более десяти лет и в 1936 году был показан на первых гастролях театра в Москве. «Ни один еще из наших театров не дал такой яркой и реальной картины производства», — писала «Смена»[[67]](#footnote-68). Однако «Тимошкин рудник» долгое время оставался единственным в своем роде спектаклем. Театр вдумчиво и требовательно относился к формированию репертуара и не шел на компромиссы даже во имя актуализации афиши.

Но революционная тема по-прежнему в центре внимания театра, коллектив постоянно обращается к ней, ища в различном литературно-драматическом материале такие грани и оттенки, которые бы обрели в сценическом выражении современное звучание. К такого рода работам принадлежат спектакли «Тиль Уленшпигель» и «Разбойники Шиллера».

«Тиль Уленшпигель», созданный по мотивам романа Ш. де Костера, представлял собой остросюжетное представление о народном фламандском герое. Вдохновенного народного вождя Тиля играл Б. Чирков. В спектакле выделялись три основные линии — лирико-поэтическая, связанная с взаимоотношениями Тиля и Неле (лирический образ ее создала Е. Уварова), социальная — Филипп II, герцог Альба (Л. Ткачев), дворянство и народ; и театрально-игровая, в которой главными персонажами были Горшок и Растяпа, выступавшие как комические персонажи и одновременно как «слуги просцениума» — цанни.

Бейер выстроил сценическую конструкцию, сочетающую башню, мост, лестницу, лоджии. Это позволило совместить места действия, применяя минимум деталей, играть спектакль на фоне одной декорации.

В формировании репертуара Брянцев, наряду с художественностью, одним из главных критериев выдвигал его идейную направленность, социальную значимость. Театр не шел слепо за автором, а подчинял произведение своей идейно-художественной цели. Так было не только с «Томом Сойером», с «Хижиной дяди Тома» — повести М. Твена и Г. Бичер-Стоу необходимо было переложить на язык драмы, — но и с «Разбойниками», «Плодами просвещения», текст которых также подвергся режиссерскому редактированию. {49} Четкая идейная и политическая направленность, экспериментальность эстетических поисков советского театра середины 1920‑х годов требовала определенных социально-исторических уточнений, конкретных сценических метафор, объясняющих замысел постановщика широкой театральной аудитории, его, как принято было говорить в те годы, непосредственную живую связь с «текущим политическим моментом».

В спектакле «Хижина дяди Тома» театр игнорировал присущую роману Бичер-Стоу филантропическую сентиментальность и внес в него точные социальные классовые акценты. Непротивленческие настроения дяди Тома (его с трогательной теплотой играл Ф. Чагин) энергично отвергал молодой деятельный Джордж (М. Кисиц), требующий активной борьбы против угнетателей-рабовладельцев. «В слезливо-минорный финал (смерть Тома) внесена мажорная нота (убийство рабовладельца Джерри мальчиком Беном), восстанавливающая, согласно традициям мелодрамы, нарушенную справедливость… Тема этой мелодрамы оказалась вполне актуальна и современна; изображая страдания негров под игом американских рабовладельцев, пьеса возбуждает эмоции примерно того же порядка, что и Мейерхольд в спектакле “Рычи, Китай!”»[[68]](#footnote-69) — писал С. Мокульский.

Спектакль состоял из девятнадцати эпизодов. Быстрые перемены декораций осуществлялись с помощью световой аппаратуры, только что привезенной из Германии по специальному заказу Брянцева.

Зон ставил «Хижину» как реалистический спектакль, без гротеска и буффонады, к которым режиссер столь успешно обращался в других спектаклях. Спектакль опирался на несколько кульминационных точек — напряжение нарастало, приводило к взрыву, после которого наступила временная разрядка, затем возникала новая коллизия, требующая своего разрешения. Такими «вершинными» точками были эпизоды продажи негров на аукционе, сцены у судьи, в трактире, сцена с привидением.

Традиционная четверка травести — Е. Уварова, Е. Ваккерова, А. Охитина и особенно Т. Волкова в роли веселого сорванца негритенка Бена — утверждала стилевую неповторимость исполнительской манеры, утвердившейся в Тюзе.

Эксцентрично решалась, пожалуй, лишь роль судьи, которую играл Н. Черкасов. Судья напускал на себя тяжелую мрачность, говорил резким, грубым голосом, глядел исподлобья леденящими глазами, но ни сил, ни притворства не хватало у судьи надолго — скрыть свойственную ему отзывчивость и доброту так и не {50} удалось. Несоответствие внутреннего строя чувств и внешнего образа создавало комический эффект.

Своеобразно была художественно переосмыслена в Тюзе драма Ф. Шиллера «Разбойники». Режиссер Е. Гаккель перемонтировал текст пьесы, вернул обычно не играемые эпизоды, ввел эпизоды из жизни самого драматурга. Прием был оправдан — драма Шиллера предстала зрителю тесно связанной с судьбой поэта. В вольнолюбивых высказываниях республиканца Карла как бы звучал голос самого Шиллера, его трагедия, протест против гнета германской военщины, его мечты и надежды. Спектакль воссоздавал жизнь поэта в военной академии герцога Вюртембергского, атмосферу тяжелого нравственного застоя, в которой формировался и мужал дух Шиллера. Пьеса приобрела историческую конкретность как художественное преломление реальных событий шиллеровской биографии.

Пять светлых четырехугольных колонн, вынесенных вдоль просцениума, резко выделялись на фоне черного бархата. По ночам, тайком от казарменного начальства, юный Шиллер рассказывал друзьям о своих «Разбойниках». Сбросив камзол, в белой рубахе с пышными кружевными манжетами пламенно читал он сцены из пьесы. Вокруг полулежа замерли в энергичных позах слушатели — на лицах восторг и удивление.

Раздвигались черные занавески между колоннами, а сами колонны, наклоняясь, создавали новое обрамление, открывая глубину сценического пространства — и начинался первый акт «Разбойников Шиллера», причем в ролях героев пьесы выступали сам Шиллер — Карл Моор — и его молодые друзья.

Эпизоды из жизни Шиллера и сцены быта разбойников были поставлены подчеркнуто реалистично. Резкими, грубыми красками рисовались картины бессмысленной солдатской муштры. Тем самым выделялась романтическая фигура Карла Моора. Возвышенный стиль эпохи «бури и натиска» находил свое выражение в массовых сценах — в динамичной пластичности групп, богатстве интонации и жестов. Молодого Шиллера и Карла Моора играл Б. Блинов, Франца — Л. Макарьев, Амалию — В. Зандберг, роль старого Моора исполнял Н. Черкасов.

Актерски спектакль был неравноценен — «реалистические» сцены оказались исполнены глубже, нежели «романтические». Ф. Чагин в роли герцога Вюртембергского, В. Полицеймако — Шпигельберг, Б. Чирков — сержант дали художественно четкие социальные портреты. Однако романтический стиль требовал от актеров большого внутреннего темперамента и сценического обаяния. Исполнительскую технику постигли не все, и упреки критики были справедливы. Напомним, что в конце 1920‑х годов к пьесе Шиллера обращались многие. Г. Бояджиев объясняет репертуарность «Разбойников» свойствами художественного восприятия зрителя, {51} рожденного Октябрьской революцией: «… раскаты громовые улеглись, но в крови художников еще пылал огонь — представить себе революционера, вожака, который поднял знамя против прогнившего преступного государства и остался бы одиноким, не поддержанным массой — представить такое было невозможно…»[[69]](#footnote-70)

Любопытно, что Театр им. Руставели и Тюз независимо друг от друга шли к близкому режиссерскому решению. С. Ахметели стремился подчеркнуть дух борьбы, восстановил первоначальное название пьесы — «На тиранов!», а лишенных революционных идей разбойников превратил в живущую общественными страстями студенческую массу. «Трагедия в грузинской постановке стала демонстрацией классовой солидарности и единства — Карл Моор и его товарищи были сцементированы единой волею и мыслью»[[70]](#footnote-71).

В том же русле были поставлены «Разбойники» в Московском театре им. Сафонова. «Спектакль по праву мог называться “Молодой Шиллер”, — писал о нем П. Марков, — сила философских терзаний Шиллера… мощь его словесного мастерства и протест против военно-полицейского государства стали выразительными и захватывающими»[[71]](#footnote-72).

На этом фоне своеобразно выделялся спектакль Малого театра, который, по мнению критики, служил «… образцом того, как не нужно ставить классиков… Отсутствие всякого критического подхода, неспособность вскрыть социальную сущность трагедии, неумение пересмотреть самый текст пьесы для того, чтобы выкинуть из него те части, которые только затемняют основное, — вот о чем говорит эта постановка»[[72]](#footnote-73).

Совершенно очевидно, что спектакль Тюза, при некоторых исполнительских недостатках, оказался на передовых позициях театральной эстетики тех лет. Не случайно гости театра Анри Барбюс, Теодор Драйзер дали ему весьма высокую оценку, а немецкий коммунист Эдуард Фукс назвал его «интереснейшим и глубоко революционным спектаклем из всех виденных им классических пьес… Такой спектакль мог быть сыгран только в молодом революционном театре»[[73]](#footnote-74).

Осмыслить социальные грани современности предлагал зрителю спектакль «Дети Индии» Н. Жуковской. Экзотическая страна предстала в постановке Брянцева в острых столкновениях сторонников {52} давних национальных обычаев с носителями европейской цивилизации. В. Бейер оформил сцену, опираясь на документальные материалы, предоставленные ему профессором А. М. Мервартом. Спиралеобразный трек, успешно использованный в «Проделках Скапена», «Тиле Уленшпигеле» и других спектаклях, нашел применение и здесь. Со знанием и вкусом были выполнены костюмы и бутафория — повозки, слоны, быки, убранство интерьеров, домашняя утварь. Критика отмечала высокую художественную культуру спектакля.

Театр только еще готовился к генеральной репетиции «Так было», а в «Ленинградской правде» появилась заметка «Театры на борьбу с антисемитизмом».

Автор пьесы Александра Яковлевна Бруштейн так объясняла драматургический и сценической замысел: «Мы хотели, чтобы наш зритель, поняв, кто, почему и с какой целью травил евреев в царской России, тем самым ясно осознал, кто, почему и с какой целью делает это в советском быту, с какими темными силами прежней России солидаризируется сегодняшний антисемит, чьи заплесневшие слова и наветы он повторяет и какому делу служит»[[74]](#footnote-75).

Задолго до выпуска спектакля был организован так называемый «школьный поход против антисемитизма», велась большая работа по подготовке зрителей к восприятию спектакля.

Была выпущена специальная листовка, разъясняющая содержание спектакля, в школах проводились собрания и доклады.

Мастер праздничного буффонного зрелища Зон на этот раз оказался строг и лаконичен. «Полное отсутствие всякого дивертисментного элемента в спектакле (музыка, танцы, эффектные массовые сцены) заставляет сосредоточить все внимание на серьезном и значительном действии, в котором главная роль выпадает актерам»[[75]](#footnote-76).

Тяжкая атмосфера довлеет над провинциальным городом, принадлежащим к печально известной «черте оседлости». Мрачны очертания зданий, в которых пошлое мещанское благополучие «бельэтажа» сочетается с убогой нищетой подвальных комнат. Назревает революционный протест. Чтобы помешать организованному восстанию, спровоцировать «беспорядки», расправой подавить движение, царские власти сознательно организуют еврейские погромы.

Мудра и уверена знанием какой-то большой житейской правды старая Хасе Ите. Артистка Е. Мунт придала этому характеру {53} значительность и масштабность. Ее героиня видела за свою долгую жизнь больше горя, чем радости, но оно не ожесточило ее сердца, полного сочувствия и доброй мудрой иронии. Кажется, что старая женщина щедро поделилась неиссякаемым своим душевным богатством с внуком Додей (В. Полицеймако), выгнанным за смуту студентом, темпераментным юношей, ищущим путь к революционной деятельности. Благодаря ей распрямляется девочка-белоруска Франька (Е. Уварова). Колоритные портреты создали М. Шифман (сборщик пожертвований Амдурский), Л. Любашевский (молодой рабочий-забастовщик), К. Пугачева (Абке), Б. Чирков (Антось).

Небольшую роль бюрократа-губернатора сочно исполнил Н. Черкасов. Актер был одет в подлинный генеральский сюртук Александра III. Доминирующая «краска» — это старческий маразм, заторможенность мышления. «Приближается 1 Мая!» — тревожно докладывал чиновник. Губернатор сосредоточенно раскладывал пасьянс и легкомысленно напевал «Меня зовут Королевой мая». Только спустя несколько минут мысль проникала в его сознание, и благодушие сменялось раздражением.

Спектакль «Так было» имел огромный политический и художественный резонанс.

Тюз продолжал искать новых героев. Воссоздавая героику революции, театр не хотел повторяться, а стремился отойти от уже сложившихся сценических стереотипов и драматургических штампов. Интересным опытом, продолжающим поиски современной темы, был спектакль по пьесе П. Горлова «На перевальной тропе» (1929).

На полукруглом просцениуме пять сдвинутых огромных кубов в разных сочетаниях образовывали скалистую горную тропу, кавказский перевал, улицу старинного аула или городка в горах. Реквизит — столы, стулья, лестницы, окна — находился внутри кубов и быстро извлекался оттуда перед каждым эпизодом — получались квартира, сакля, погреб, белогвардейский штаб.

… Гражданская война. Белые войска занимают городок. Обыски, аресты, допросы. «Не говори!» — кричит двенадцатилетний мальчик матери, когда ее, жену партизана, «с пристрастием» допрашивает офицер. Женщина героически молчит, ей и сыну угрожает смерть. Но город отбивают красные и освобождают арестованных.

Драматург и театр стремились создать характеры пьесы в реалистическом ключе, и в «своих» и во врагах показать черты индивидуальных характеров. Л. Макарьев играл полковника Тихменева человеком стойких убеждений, умным, преданным кодексу воинской чести. Экспрессивно исполнял В. Полицеймако роль обаятельного прапорщика Бекарюкова. Да и другие персонажи спектакля в трактовке А. Германа (ротмистр Орлик), Ф. Чагина {54} (священник), А. Нарского (генерал), В. Зандберг (жена партизана) отличались своеобразием психологических черт. В финале, поставленном в интонациях революционного подъема, под марш духового оркестра на сцену выходили все новые и новые отряды красноармейцев, одетых в походное снаряжение, с боевым оружием в руках. Зрительный зал приветствовал победу.

Отдавая должное высокому постановочному и исполнительскому мастерству, ряд критиков сомневался в идеологической ценности этого спектакля. Даже ярый «патриот» Тюза А. Пиотровский считал включение пьесы в репертуар ошибкой. «Ленинские искры» требовали роспуска делегатского собрания, восторженно принявшего спектакль, в котором «… белые представлены так, что их классовая враждебность к рабочим и крестьянам как следует не вскрыта»[[76]](#footnote-77). «Какое недоразумение, что с этими симпатичными людьми красные не сумели сговориться! Полная каша, полная мешанина будет в голове школьника после просмотра этой пьесы, проникнутой мотивами “Дней Турбиных”, плохо понятыми и переваренными», — писал С. Мокульский[[77]](#footnote-78).

Резкость критики в значительной мере объяснялась идеологической атмосферой времени. Но эта оценка не была единодушной. Рецензент «Современного театра» Д. Попов высоко оценил «На перевальной тропе», считая, что здесь «гармонично сочетается сценическая занимательность и педагогическая задача». К очевидным достоинствам спектакля он относил то, что и в качестве красных партизан и революционеров выступают ровесники зрителей. «На живом примере их (зрителей. — *В. Д*.) нужно научить, как дерутся и побеждают или умирают во имя революции такие же, как они, юноши. Спектакль этого целиком достигает»[[78]](#footnote-79). Критик отмечал большую удачу театра в изображении белогвардейцев, внешний блеск и самодовольство которых не может скрыть их обреченности, точные характеристики самодура и пьяницы генерала, молодого прапорщика со стихами и гитарой. «Тут много от педагогики и мало от нарочитой грубости и тенденциозности, так присущей многим театрам, когда они изображают обстановку гражданской войны»[[79]](#footnote-80).

Действительно, спектакли «Так было» и «На перевальной тропе» утвердили право детского театра художественно воссоздавать острые социальные противоречия, показали неуместность искусственного ограничения тюзовского репертуара только так называемой {55} «детской» проблематикой. Наконец, оба эти спектакля продемонстрировали возросшее актерское и режиссерское мастерство и идейную зрелость труппы, спаянную в сильный творческий ансамбль.

## Здравствуй, современник!

В конце 1920‑х годов Тюз — один из лучших театров Ленинграда. Спектакль, не собирающий полный зал, — событие невероятное. Театру тесно — он хочет, а главное, может ставить больше спектаклей, показывать их большему числу детей. Тюз выезжает в клубы, школы города и области, создает так называемый «передвижной репертуар»[[80]](#footnote-81). В 1927 году возник вопрос о строительстве нового здания, и в 1929 году постановлением Ленинградского Совета было решено построить Детский Дворец культуры, составной частью которого должен стать Тюз. Однако позднее в Ленинграде открыли Дворец пионеров, которому был передан Аничков дворец на Невском проспекте, а Театр юных зрителей продолжал свою самостоятельную жизнь в старом помещении.

Брянцев ищет архитекторов, которым давно выношенная им идея специального здания театра для детей будет понятна и дорога. Попав однажды в еще не отстроенный Московско-Нарвский Дом культуры (ныне Дворец культуры им. Горького), Брянцев увидел зал, конструктивно близкий его представлениям о современном театре. Он встречается с авторами проекта А. Гегелло и Д. Кричевским — начинается совместная вдумчивая работа.

Спустя три года проект готов. Вместимость зала возрастает по сравнению с помещением на Моховой в три раза, семнадцать рядов амфитеатра обнимут полукружие выдвинутой в зал сцены. Каким должно быть здание театра для детей? Брянцев отвечает на этот вопрос, как всегда, деловито и аргументировано, с чертежами и расчетами в руках[[81]](#footnote-82). Читатели журнала «Рабочий и театр» увидели проект Тюза на обложке седьмого номера за 1932 год (к осуществлению другого проекта удалось приступить лишь в 1950‑е годы). Но, пока нового здания еще нет, Тюз не ограничивается спектаклями на стационаре, он организует выезды в клубы, школы, в область.

Поиски жанра политически актуального представления выплескиваются и на основную сцену. В 1930 году Зон ставит спектакль «На полюс». Эпизоды спектакля воссоздавали жизнь интернациональной полярной экспедиции. Персонажи рисовались резкими плакатными красками. Интриги трусливых шкурников и карьеристов {56} успешно раскрывались благородными и самоотверженными людьми. Игровые эпизоды прерывались агитационно-просветительскими вставками живгазетного плана, материал которых перекликался с композицией организованной в фойе выставки. Все это объединялось в единое зрелище лектором-докладчиком.

Публицистическое обозрение Б. Зона и А. Бруштейн «4 000 000 авторов» также было во многом рассчитано на игровую импровизацию. Отряд пионеров разыгрывал сценки, подсказанные лозунгами пионерского слета. Темы, которые задавали зрители умелому затейнику-вожатому, касались политической жизни страны, экономии средств на производстве, обороноспособности, борьбы с пьянством, классовой обстановки в деревне, ликвидации безграмотности, сборки утиля, антирелигиозной пропаганды и т. п. Отряд боролся с оппортунистическим упрямством отсталого пионера Шурки. Герой вступал в кружок ворошиловских стрелков, юные безбожники вели битву с игрушечными богами и отчаянно дрались с огромной бутылью водки, сдавали утильсырье, собирали деньги на облигацию государственного займа. В антрактах зрители записывались в организацию Международного общества помощи революционерам и в группы по ликвидации неграмотности. «4 000 000 авторов» удачно сочетал элементы игроспектакля и народно-площадного театра с острейшей политической актуальностью. Спектакль подготовил выход на сцену нового героя, современного подростка, пионера и комсомольца, способствовал появлению нового социального типа.

После «4 000 000 авторов» Зон ставит целую серию спектаклей о современности, все увереннее обращается к старшему зрителю. Молодежи и комсомольцам адресован спектакль «Против масс» (1931) Д. Дэля (псевдоним актера Л. С. Любашевского) — антирелигиозное агитационное обозрение широкого исторического охвата. Спектакль «Мы» по пьесе Л. Бочина посвящался жизни пионерского коллектива. Но здесь публицистическая интонация зазвучала выспренно и сухо. В пьесе Л. Бочина «Молодой пласт» сталкивались взгляды рабочих поколений. Старые шахтеры держатся отживших традиций. А молодежи не терпится смелее строить новый быт. Комсомольский секретарь Закон (В. Лукин) обескуражен темнотой стариков, его ввергает в панику анархизм хулиганствующего Топая, в полной растерянности технорук (Г. Кранерт) — с такими людьми невозможно работать! Но сестренка комсорга и ее товарищ полны энтузиазма. Они недоверчиво относятся к плаксивым воплям технорука, находят теплые слова, чтобы утешить комсомолку Ксюшу (А. Охитина). В конечном счете старики понимают молодежь, стороны переступают через мелкие обиды и находят взаимопонимание.

Зон уничтожил просцениум и придвинул сцену непосредственно к зрителю, тем самым ввел его в самую гущу шахтерского быта. {57} Характеры героев не претендовали на особую сложность, однако привлекали бытовой конкретностью.

Постановке агитационно-массовых игровых публицистических обозрений Ленинградский Тюз отдавал много сил и времени. Хотя этот театральный жанр был далек от традиций театра, обращение к нему было на определенном этапе времени закономерным и имело свои положительные стороны. Зрители увидели на сцене своих сверстников, они были сильно взволнованы их делами. Это позволило тюзовским артистам, режиссерам, художникам, драматургам лучше разглядеть психологические черты и своеобразие характеров юных современников, будущих героев своих спектаклей, созданных впоследствии уже на художественно полноценном драматургическом материале.

Стремительно изменялась жизнь молодого советского государства. Дети рабочих и крестьян шли в школы, техникумы, институты. С коренными преобразованиями действительности изменилось и содержание тюзовского репертуара. В 1920‑е годы центральным действующим лицом был беспризорник, позднее подросток, помогающий взрослым восстанавливать страну. Ведущее место в тюзовском репертуаре 1930‑х годов начинает занимать пьеса о школьнике, так как прежде всего школа теперь определяет жизненное содержание подростка.

«Бунтари» Л. Макарьева привлекли особое внимание тюзовских зрителей. Декорация В. Бейера давала «разрез» школы — солнечный свет заливал просторные коридоры, лестничные переходы, учительскую раздевалку. Слышна ровная речь в одном из классов. Звонок! Раскрылись многочисленные двери, и вся энергия мальчишек и девчонок шквалом выплеснулась на сцену.

Старшеклассники расколоты на два лагеря. Умный, волевой Жорж Игренев подчиняет своему авторитету большую группу одноклассников. Но его индивидуалистические настроения встречают отпор меньшинства — «бунтари» не приемлют тщеславных устремлений Игренева, не желают ему подчиняться, им ближе подлинная демократичность отношений, равноправная дружба.

«Бунтари» вызвали широкие дискуссии в школьной среде, явившись еще одним шагом на пути к созданию образа современника. «Театр создал в “Бунтарях” спектакль своего обычного высокохудожественного и производственного качества, начиная от ясной и отчетливой режиссуры, превосходного оформления и кончая работой всего коллектива актеров театра, — писал С. Цимбал. — Последний спектакль Тюза еще раз должен напомнить ленинградцам о том, что художественное значение этого театра выходит далеко за пределы собственно детской аудитории»[[82]](#footnote-83).

{58} Подлинно художественный образ современного героя окончательно утвердился в Тюзе с приходом в театр драматурга Евгения Львовича Шварца (1895 – 1958). Шварца в театре встретили с восторгом. «Я буквально вцепился в пьесу, — вспоминал Б. Зон. — Шутка ли — первая советская сказка, как окрестили ее актеры»[[83]](#footnote-84).

Шварц был несколько озадачен, узнав, что «Ундервуд» посчитали сказкой. Он был уверен, что написал пьесу из современной жизни, действие которой происходило «прошлым летом на ленинградской окраине». Художественное мироощущение, природа таланта Шварца были таковы, что повседневная действительность с ее совершенно конкретными людьми и, казалось бы, ничем не примечательными событиями претворялась в его творческом сознании некоей чудесной удивительной страной, увиденной вдруг и впервые.

Художник В. Бейер выстроил на тюзовской сцене объемные декорации — двухэтажный флигель, покрытый красной крышей и широкой аркой чердачного окна.

Жизнь двора идет своим чередом до той поры, пока Иринка заговорщицки не сообщает Ане: «Послушай, что я знаю!» Случайно заглянув в окошко Варвары Константиновны, Ирина увидела — сидит бедная старушка за столом, а перед ней — куча денег. «Наверное она… разбойница!» — догадывается Аня.

Предположение Ани не лишено оснований. Старуха противная и загадочная, двери держит на запоре, зачем-то часто ездит в город, получила странную телеграмму — «цены прежние». Даже Маруся, которая вместе с ней живет, в полной растерянности: «Была бы она просто злая старуха, я бы с ней живо справилась. А она непонятная старуха».

События завертываются круче — у студентов пропадает взятая напрокат пишущая машинка «Ундервуд». Маруся подозревает Варварку. Поиски приводят на улицу Герцена, дом 15, к часовщику — машинка у него на временном хранении. При помощи радио — последнего достижения техники той поры — Марусе удалось предупредить преступление. Девочка торжествует: «А в отряде-то! В отряде из них никто по радио не говорил. Мальчишкам нос какой!»

В «Ундервуде» было найдено удачное сочетание современной тематики, сценической условности и традиционной для Тюза формы сказочного сценического спектакля. Стихия музыки, танцев, акробатики вновь захватила тюзовскую сцену.

Прекрасный знаток сцены, сам в прошлом актер, Шварц легко пробуждал актерскую и режиссерскую фантазию. И театр охотно и с радостью дополнял Шварца, развивал и конкретизировал его {59} намеки. Б. Зон почти сорок лет спустя вспоминал, как рождался на сцене этот удивительный спектакль. «В пьесе есть, например, такой эпизод. Мария Ивановна выглядывает из окошка своей комнаты на втором этаже. Маркушка — внизу. Он намерен пугнуть Марию Ивановну, чтобы она не болтала лишнего про его сестрицу. Само по себе очень странно, если дурачок произнесет нечто вполне вразумительное. Но какое впечатление он, “безногий”, производит, поднявшись со своей тележки во весь рост и молниеносно вскарабкавшись по водосточной трубе прямо кокну! Там он свистнет пронзительным разбойным посвистом прямо в ухо испуганной женщины, прошипев свою жуткую угрозу, “сиганет” по трубе вниз и укатит, выкрикивая нелепые слова. Проделывал все это молодой Виталий Полицеймако очень ловко, и сцена производила особо сильное впечатление…

Или другое. Часовая мастерская старичка Антоши. Он должен объяснить Марусе, почему нельзя догнать воров, укравших “Ундервуд”. Пусть на самом видном месте лавчонки висят огромные, на манер уличных, часы. Для вящей убедительности заставим Антошу иллюстрировать передвижением огромных стрелок разницу во времени между удирающими с похищенной ворами машинкой и их преследователями. Да еще подсветим часы, чтобы показательнее были уговоры Антоши… Или, наконец, почему бы не попытаться Маркушке в конце пьесы удирать через крышу дома. А там выпустить из всех щелей — дымовых труб, слуховых окошек — милиционеров, с направленными на жулика пистолетами…

Вы чувствуете, какие интересные театральные возможности, истинно сказочные возможности открывала нам первая пьеса Шварца? А это — капля из его заманок. Сколько соблазнов возникало для использования музыки, света и, главное, своеобразных штрихов актерской игры»[[84]](#footnote-85).

Критика встретила пьесу нестройным залпом рецензий и откликов, бьющим по совершенно различным целям и направлениям. Всех озадачивала непривычность пьесы. Возникло даже предположение, что театр под видом современной пьесы хочет протащить на тюзовскую сцену уже осужденную сказку и фантастику. Поддержал пьесу М. Янковский в журнале «Рабочий и театр». Однако тот же журнал спустя несколько месяцев поместил статью, где об «Ундервуде» говорилось как о талантливом, но глубоко ошибочном спектакле, в котором зло показано гораздо более выпукло, нежели добро, а спектакль в целом «общественно дезориентирует маленького зрителя». Горячая полемика разразилась между «Сменой» и «Ленинскими искрами», которые выступили {60} сразу после премьеры в один и тот же день с совершенно противоположными оценками спектакля[[85]](#footnote-86).

Судьба «Ундервуда» решалась на специально созванном совещании педагогов, комсомольских и пионерских работников. В защиту Тюза выступил редактор «Смены» О. Адамович[[86]](#footnote-87). «Ленинские искры» опять обрушились на «Ундервуд», и О. Адамович снова заступился за спектакль[[87]](#footnote-88). Однако последнее слово осталось все же за пионерской газетой. Спустя два с половиной года, приветствуя Тюз с десятилетним юбилеем, «Ленинские искры» не преминули назвать «Ундервуд» «политической ошибкой». «Автор и театр… искажали сущность пионерской организации. Только решительная критика со страниц газеты “Ленинские искры”, со стороны комсомольских и пионерских организаций и работников народного образования заставили Тюз снять пьесу», — с плохо скрытым злорадством писала газета в юбилейном поздравлении[[88]](#footnote-89). Острота полемики прежде всего объяснялась тем, что вокруг «Ундервуда» в яростной схватке скрестились критические шпаги рапповцев, отстаивавших мнимую чистоту «пролетарского искусства», и сторонников реалистического и подлинно художественного спектакля для детей. Спектакль Тюза был высокохудожествен, актуален и значителен, насыщен атмосферой борьбы с приспособленцами и мещанами, борьбы против самого духа обывательщины, он утверждал в сознании юных зрителей чистоту человеческих отношений, здоровое нравственное начало.

Тема причастности юного человека к делам и идеям всего общества, впервые столь ясно прозвучавшая в «Тимошкином руднике», получила в «Ундервуде» дальнейшее развитие. Она определила содержание и нового спектакля, созданного театром вместе со Шварцем, «Клад» (1933).

Его героиня, девочка Птаха (А. Охитина), попадала именно в такую ситуацию, когда и успех общего дела, и даже ее собственная жизнь зависят прежде всего от того, как будет вести себя она сама, какое примет решение, каким запасом смелости и духовной силы она обладает. Мироощущение героев Шварца в значительной мере определялось их ответственностью за общее дело, а судьба каждого отдельного героя волновала всех. Когда заблудившуюся Птаху лесник спрашивал: «Ты кто?», девочка гордо отвечала: «Разведчик народного хозяйства!» Лесник со странным именем Иван Грозный сразу вызывался помочь ей. В это же время, {61} встревоженная рассказом геолога Шуры председатель колхоза Дорошенко поднимала на поиски Птахи весь колхоз. Для театра была важна личность самого героя, его поступки, характер, присущие ему собственные моральные качества.

… Двенадцатилетняя девочка мечтает помочь геологам найти затерянный медный рудник. В тумане она отстает и проваливается в глухое ущелье. Но Птаха не унывает, она верит — ее найдут. Она думает об экспедиции, сумели ли геологи обнаружить медную руду? Уверенность и деловитость, умение в трудную минуту преодолеть страх, победить отчаяние — вот что определило современность характера эмоционального, живого, богатого самыми разными психологическими оттенками.

Зон поставил спектакль с легкой комедийностью, веселой непринужденностью. Настойчивая, жизнерадостная и отважная школьница Птаха, грубоватая, сосредоточенно-деловая и в то же время по-матерински заботливая председатель колхоза Дорошенко (О. Беюл), внешне строгий и мрачный, а на самом деле добрый и отзывчивый ворчун лесник Грозный (В. Лукин), темпераментный Али-Бек (Б. Блинов) — каждому из героев была присуща неповторимая индивидуальность характера. Увлекательность, красочная романтика, жизнерадостность определяли эмоциональный настрой героев.

«Клад» знаменовал серьезный успех Тюза в овладении современной темой, на пути создания характера нового героя. «Тюз — театр высокой культуры — сделал героев “Клада” живыми и простыми людьми, а не рупорами, аллегориями, схемами, часто фигурирующими на сцене, — писал о новой постановке Тюза Н. С. Тихонов в рецензии с красноречивым названием “Тюз нашел клад”»[[89]](#footnote-90).

Иную грань характера современника открыл спектакль «Винтовка 492116». А. Крон лишил тему беспризорничества всего романтического ореола, свойственного некоторым произведениям той поры. Оборванные, худые, с недоверчивой злобой озираются беспризорники, пряча отчаяние и страх за циничной издевательской шуткой. Главарь — парень по кличке Ирод в исполнении М. Хрякова — человек сильный, ожесточенный, воспитанный в опасных кровопролитных схватках, умеющий подчинить себе других. Отказаться от сложившихся взглядов Ироду нелегко.

Если в Ироде просматривались социальные признаки паренька фабричных окраин, то Рязань (Т. Волкова) менее сложен, в нем жива деревенская хитринка и в то же время податливая готовность к подчинению более сильному. Не сразу проявлялась доверчивая наивность Паташона (К. Пугачева), с гордостью и вместе {62} с тем с какой-то тягостной обреченностью пытающегося оправдать свое кинематографическое прозвище. Лирическая восторженность и детская привязанность прорывались наружу у малыша киргиза Ахметки (Т. Орлова).

Пьеса А. Крона была близка Тюзу своей педагогической направленностью. Стремление пробудить в человеке достоинство, уважение к себе и другим, чувство самосознания, ответственности, чести — эти черты, как составные черты личности, были свойственны тюзовскому герою и раньше. Когда подросткам давали винтовки, учили стрелять, в характерах все отчетливее начинало проявляться своеобразие. Они были сражены доверием взрослых, в которых всегда привыкли видеть своих врагов, сквозь приобретенные в трудной борьбе за существование уголовные привычки вдруг начинала пробиваться естественная раскованность детской души, рождалась жажда запоздалого первооткрытия мира.

В начале 1930‑х годов Ленинградский Тюз достиг поры своего художественного расцвета. Это был один из наиболее современных — по уровню художественного мышления и идейной значимости репертуара — театров, который своевременно откликался на актуальные жизненные проблемы и находил им выразительное художественное решение. Итогом двенадцатилетней деятельности Тюза, завершившим сложный этап поисков и становления, был спектакль «Продолжение следует», премьера которого состоялась в июне 1934 года.

Пьеса А. Бруштейн была написана по горячим следам гитлеровского переворота в Германии. Б. Зон поставил ее как острую публицистическую драму в напряженных психологических тонах.

Занавес художника М. Григорьева представлял собою мрачную черную стену, напоминающую тюремную решетку. Она раздвигалась, и перед зрителем возникало внутреннее убранство квартиры мелкого мещанина портного Грюншпана.

Фашизм грубо вмешивается в жизнь всех, независимо от их общественного положения, и человеку, стремящемуся сохранить свои, пусть даже наивные и элементарные, понятия чести, справедливости, правды, не по пути с фашизмом — выбор должен сделать каждый. Портной Мозес Грюншпан (его роль сочно исполнял Л. Любашевский) вдруг увидел рядом с собой отважных людей, которые не подчиняются натиску бесчеловечной силы жестокого произвола. Он сам становится смелее и независимее. И однажды он надевает свой единственный костюм, идет на выборы, готовый выразить свое отношение к событиям: «Я пойду голосовать за тетю Куфф, за Карла, за нашего Густа, за нас всех».

К совершенно другому социальному ряду принадлежит профессор медицины Ведель, но с портным Грюншпаном его связывает нечто общее — отрешенность от общественной жизни, демонстративная аполитичность, замкнутость в сфере науки. Как и {63} Грюншпан, Ведель оказывается перед необходимостью выйти из своей цитадели. Этот сложный процесс политического созревания незаурядного ученого Л. Макарьев показал блестяще.

В своих поступках Ведель Л. Макарьева руководствовался чисто нравственными соображениями и именно через нравственную оценку событий он шел к их социально-политическому осмыслению. Нацистский режим диктует профессору нелепые условия, к нему в качестве наблюдателя приставлен полицейский. Фашисты громят его лабораторию — развеян миф о беззаветном служении «чистой науке», о беспартийности ученого в обществе, — аморальность нового режима очевидна, и, протестуя против нее, профессор Ведель тем самым встает в ряды антифашистов.

С глубочайшим мастерством играл Л. Макарьев сцену в клинике — дерзкие реплики Веделя приводили в бешенство фашистского офицера. Внимательные умные глаза пронзают пришедших штурмовиков, сжаты перед грудью тонкие сильные пальцы хирурга — доктор Ведель точно оценивает события. Святые нормы врачебной этики теряют смысл в конкретной ситуации. И Ведель принимает мужественное решение — вместо коммуниста выдает карателям труп умершего больного.

С публицистическим темпераментом и накалом был поставлен режиссером эпизод, разоблачающий профанацию «демократических» выборов. Выдвинутый в зал просцениум украшен свежей зеленью, цветами, плакатами. Сквозь пеструю толпу продираются озабоченные пешеходы и велосипедисты, около украшенных ворот ратуши агитаторы крикливо рекламируют кандидатов. Здесь же маленький джаз юношеского клуба веселых хлородонтов — подростки поют озорные песни, комментирующие выборы, к плакатам фашистских кандидатов приписывают: «Не выбирайте».

Большой удачей спектакля было исполнение О. Беюл роли энергичной коммунистки Вильгельмины Куффке. К жизнерадостной, сердечной женщине тянутся подростки, находя у нее тепло и материнскую заботливость. И в то же время это подлинная коммунистка, не подверженная никаким компромиссам, энергичный организатор, умелый руководитель и пропагандист, владеющий настроением массы.

Многим зрителям тех лет был памятен ставший почти сразу классическим сценический образ старой большевички Клары, созданный в 1931 году Е. Корчагиной-Александровской в спектакле Ленинградского академического театра драмы «Страх» (пьеса А. Афиногенова). Критика не случайно ставила тюзовскую Вильгельмину Куффке в один ряд с Кларой, называла ее «немецкой Ниловной».

Спектакль «Продолжение следует» отличала высокая культура режиссуры и актерского исполнения. Он был значительным событием театральной жизни Ленинграда.

{64} Ленинградский Театр юных зрителей органично вошел в новую действительность и сразу сделался ее необходимой частью, потому что сам его дух, сама атмосфера творчества рождалась на подлинно творческих основах демократизма и студийности. Именно они определили организационные, идейные и художественные принципы нового театра, характер отношений театра и зрителя, обусловили выбор репертуара, состав труппы, создали ту творческую обстановку, которая возможна лишь тогда, когда вокруг художника, мастера собираются преданные идее единомышленники.

В протоколе одного из первых собраний труппы записано: «а) считать Тюз своей основной деятельностью; б) не связывать интенсивность своей работы с выплатой жалованья и пайка…»

Репетиции «Конька-Горбунка» начались, когда в театре не было света, отопления, денег. Оркестранты согревали руки около «буржуйки». А. Брянцев и плотник А. Логунов сами строили сценический помост. А из репетиционных помещений доносились звучные хоровые распевы. На выпуск второго спектакля не хватило денег. Бейер где-то раздобыл проволоку, обрывки холста и остатки декораций, но это не спасло дела. За три дня до выпуска тюзовцы получили задержанную трехмесячную зарплату и половину отдали театру. Премьера «Соловья» состоялась! И так было не однажды. «В материальном отношении сезон прошел очень тяжело, — говорилось в отчете о работе театра, — губсоцвосом отпускалось 60 окладов по ставкам союза Рабпрос с задержкой выплаты в среднем на 3 – 4 месяца: эти оклады распределялись между 72‑мя штатными сотрудниками и 14 внештатными (музыканты, хористы)»[[90]](#footnote-91).

В сезоне 1924/25 года Тюз отмечал несколько знаменательных событий — присвоение А. А. Брянцеву звания заслуженного артиста республики, 25‑летие творческой работы артистки Е. М. Мунт, 45‑летие трудовой деятельности машиниста сцены А. М. Логунова, 35‑летие работы художника-бутафора Ф. Ф. Григорьева.

Жизнь тюзовцев богата и содержательна. Каждый четверг, — обсуждение творческих проблем, спектаклей своего и других театров, встречи с писателями, диспуты, споры. Отпуск — совместный отдых на даче под Сестрорецком или дальние путешествия. Мореходное увлечение Брянцева заразительно — артисты строят байдарки и парусный бот, на которых выходят в Финский залив, а в 1924 году участвуют в спасательных работах во время наводнения на улицах Ленинграда. Летом 1925 года — поездка на юг — Владикавказ, Военно-Сухумская дорога, Тифлис, Батум, Сухум, Туапсе. Пешком дошли до границы с Турцией. В пути — выступления. В горных селениях развернута передвижная фотовыставка, читаются доклады о международном положении, показана специальная {65} концертная программа. Но главное — постоянная работа над совершенствованием мастерства. Регулярные занятия техникой речи, вокалом, хоровым пением, танцем, акробатикой, ритмикой.

Художественные, воспитательные и просто бытовые проблемы театр тоже решал как коллектив единомышленников.

Растет популярность театра — и не только в СССР, но и за рубежом. В 1927 году театр получает приглашение показать свои спектакли в Берлине. На правлении Тюза обсуждалась возможность заграничных гастролей[[91]](#footnote-92). Однако губсоцвос, в систему которого в ту пору входил театр, не имел для этой цели достаточных средств, и поездка не состоялась.

Из учительского института Колумбийского университета в Нью-Йорке приходит письмо на имя Брянцева: «Мы очень заинтересованы Вашей работой. Не будете ли Вы так добры послать нам наиболее показательные материалы — как напечатанные, так и такие, которые у Вас собраны посредством анкет, распространяемых среди ваших детей. Кроме того, мы просим Вас информировать нас описанием вашей организации. Мы здесь, в Соединенных Штатах, ничего не знаем о вашей работе, и для нас было бы крайне интересно узнать о ней и учиться»[[92]](#footnote-93).

Наряду с творческой практикой театра, особый интерес зарубежных корреспондентов, как, впрочем, и советских коллег по профессии, вызывала деятельность так называемого делегатского собрания Тюза — явления еще невиданного в театре.

Делегатское собрание — это своего рода выборный детский «парламент зрителей», представителей всех ленинградских школ. Оно было организовано по инициативе профессора Н. Н. Бахтина, долгое время руководившего педагогической работой в театре.

Первое собрание делегатов состоялось 14 февраля 1924 года. Брянцев и его соратники сразу почувствовали в этой организации живую непосредственную связь с самой широкой зрительской массой, еще один — и очень конкретный — путь к познанию зрителя, его интересов, закономерностей восприятия и эффективности художественного и педагогического воздействия. В официальном отчете о деятельности Ленинградского Тюза в сезоне 1924/25 года перечислялись формы педагогической работы с детьми. «Предметы занятий делегатских собраний 1‑й ступени: доклады делегатов “о сказочном репертуаре”, “о спектаклях Тюза”, “кино и театр”; беседы о “Коньке-Горбунке” и “Гавроше”; выпущены 4 номера стенгазеты “Тропа зрителя”. Предметы занятий делегатского собрания 2‑й ступени: доклады делегатов — “Сцена и зритель”, “Революционизирование репертуара”, “Режиссер и сценический {66} коллектив”; доклады А. Брянцева “О принципах устройства малой сцены”. После командирования заведующего педагогической частью Н. Бахтина на 5‑летний юбилей Харьковского театра для детей им был сделан доклад “О театре для детей в Харькове, и в Москве”; доклад Л. Макарьева “О драматической работе в школе”, дискуссия о “Предателе”. Выпущено три номера стенгазеты “Юный зритель” и два выпуска печатного органа “Новый зритель”. Делегатское собрание приветствовало Тюз в день 3‑й годовщины»[[93]](#footnote-94).

С той поры и по сей день сотни учащихся участвуют в жизни театра, выпускают стенгазеты и альбомы, посвященные спектаклям, обсуждают премьеры, репертуар Тюза, актерские работы. В 1925 – 1926 годах вышло несколько номеров журналов «Новый зритель», «Театр, музыка и школа», органа делегатского собрания. На его страницах велись дискуссии о дальнейших путях театра, о понимании современности искусства, выступали зрители, делегаты школ, актеры, режиссеры. Разговор шел на равных, без какого-либо снисходительного оттенка взрослого к детской забаве. Позднее Брянцев организовал в театре и делегатское собрание учителей школ, что еще более укрепило связи театра и зрителей. Театр часто выезжал в школы, организовывал зрительские конференции на различные темы.

Так Тюз получал возможность изучать зрителя не только в зале, но и вне театра, после спектакля, когда спектакль выступал не только как эстетическая ценность, но и как социально-педагогическое, организующее мероприятие. А становлению новой науки о театре — «науки о зрителе» — Брянцев придавал исключительно важное значение. Педагогическая часть театра вела большую исследовательскую работу по изучению зрителя. В сезоне 1924/25 года она состояла в основном из трех направлений. Педагоги фиксировали свои наблюдения над реакциями детей и вычерчивали общую сводку восприятий спектакля по методу М. Басова, анализировали отзывы и рисунки зрителей, проводили обсуждения спектаклей Тюза в театре и в школах.

Брянцев очень ценил отзывы зрителей, всячески поощрял первые опыты фиксирования реакции публики, которые проводила в Тюзе театральная лаборатория Института истории искусств, и стремился на основе этих данных глубже постичь сложный механизм зрительского восприятия, особенности возрастной психологии детей, использовать их в построении рабочих гипотез повседневной творческой практики и горячо радовался, когда это удавалось.

Через делегатское собрание театр сумел установить со зрителем совершенно особые, подлинно дружеские отношения, благодаря {67} которым дети стали в театре не просто посетителями спектаклей, а действительно радушными хозяевами и добрыми гостями удивительного дома на Моховой. Они жили с коллективом театра единой семьей, в которой радость и беда каждого были общей бедой и радостью.

16 ноября 1929 года в театр пришел миллионный зритель. Им оказалась десятилетняя школьница Валя Тарасихина. Перед началом спектакля Брянцев обратился к ней с речью, а в антракте в кабинете главного режиссера в честь юбилярши был устроен прием — Валя пила чай, сидя за одним столом с Томом Сойером, учителем Доббинсом, Бекки Тачер, Геком Фином и другими участниками спектакля.

Осенью 1932 года наступил день траура — умер один из старейших работников Тюза, строитель его сценической площадки и декораций всех спектаклей, плотник, старший машинист А. М. Логунов, незадолго до смерти получивший почетное звание Героя Труда. Журнал «Рабочий и театр» посвятил ему некролог.

Творчество и быт в Тюзе были неотделимы. Брянцев озабочен медленным ростом драматургии для детей, воздействием на подростков коммерческого кинематографа и бульварной литературы. Нужны кадры для тюзов — в театре организуется так называемый Тюзовский техникум. Он открылся 8 мая 1931 года, руководил им Л. Ф. Макарьев. Техникум объединял актерское, педагогическое (с трехлетним сроком обучения) и двухгодичное отделение артистов-кукловодов.

Нужны новые пьесы — актер и драматург Л. Макарьев, ставший теперь и заведующим литературной частью, командируется на строительство крупнейшего тракторного завода, на юг и в Поволжье, за материалом для пьес.

Спустя годы стало ясно, сколько талантов воспитал и вырастил театр. Драматурги Л. Макарьев, П. Горлов, А. Бруштейн, Б. Зон, Е. Шварц, Д. Дэль, М. Шифман, С. Дилин, Ю. Гауш, Р. Ландис, С. Андрианов, художники В. Бейер и М. Григорьев, художники-осветители А. Кузьмин и А. Шашура. «Режиссеры выросли из наших актеров, — с гордостью подчеркивал Брянцев, — в этом наш принцип». И называл мастеров сцены, которые принесли тюзовскую школу в периферийные театры для детей.

Первым продолжателем Ленинградского Тюза стал Новосибирский Тюз. Он открылся 12 июля 1930 года пьесой Л. Ф. Макарьева «Тимошкин рудник». Основы Новосибирского Тюза закладывала бригада ленинградцев из десяти человек под руководством Н. Мокшанова, Н. Михайлова и В. Стратилатова. Они организовали студию, работали с актерами и через два года вернулись в Ленинград, где 9 февраля 1933 открыли Ленинградский областной Тюз. Как филиал этого театра в декабре 1933 года был открыт Тюз в Старой Руссе. Новосибирским Тюзом в 1935 году руководили {68} ленинградцы М. Кисиц и Н. Михайлов. А. Николаев и Е. Зоргенфрей возглавили Архангельский Тюз, открывшийся в марте 1933 года как филиал Ленинградского Тюза спектаклем «Винтовка 492116». Кроме тюзовских бригад, в различные города командировывались работники театра для организации местных тюзов. Только в 1933 году такие поездки были предприняты в Казань, Чебоксары, Ташкент, Киев, Воронеж, Минск.

Ленинградский театр юных зрителей стал в эти годы центром всесоюзного тюзовского движения. Периферийные театры — Минский, Вседонбасский, Самарский, Тифлисский — целыми коллективами приезжали в Ленинград для обмена опытом и изучения на практике театрального дела. Из Москвы, Горького, Сухуми, Магнитогорска, Киева и многих других городов приезжают учиться актеры, режиссеры и педагоги. Эту огромную по своим масштабам работу возглавляли в ту пору руководители методического сектора Тюза Л. Ф. Макарьев и А. А. Брянцев. Они стремились создать в Ленинградском театре юных зрителей подлинно творческую атмосферу для всего коллектива и для каждого в отдельности. Их не страшила «конкуренция», не пугало возникновение «театра в театре», они всячески поощряли каждую плодотворную идею. Благо общего дела было для руководителей Тюза гораздо важнее их личных успехов.

Сезон 1933/34 года дал зрителю такие замечательные спектакли, как «Клад», «Бунтари», «Продолжение следует». Но, пожалуй, самым большим завоеванием было создание в недрах Тюза нового своеобразного театра, который так и стал называться — Ленинградский Новый театр юных зрителей. Возглавил его актер и режиссер Борис Вульфович Зон.

# **{****69}** Глава вторая Пора зрелости

## Театр или клуб?

К 1930‑м годам тюзовское движение в стране приняло достаточно широкие масштабы. Театры для детей стали играть заметную роль в строительстве новой, социалистической культуры и воспитании подрастающего поколения. Постановление Совнаркома РСФСР от 7 октября 1930 года «Об улучшении театрального дела» значительно укрепило позиции тюзов. Театры юных зрителей открываются в крупных промышленных городах — Свердловске, Самаре, Новосибирске, Иваново-Вознесенске, Туле, Днепропетровске, Тамбове, Минске, Саратове, Сталинграде, Астрахани, Чебоксарах. В Ленинграде начинает работу Первый пионерский колхозный театр, продолжается энергичная деятельность Ленинградского Трама, также одного из любимых коллективов юной аудитории.

Энергичную творческую жизнь ведут в это время и театры Москвы — Госцентюз, Московский Тюз, Московский областной Тюз, открывшийся в 1930 году Бауманский театр рабочих ребят.

К январю 1934 года в стране насчитывалось сорок два театра юных зрителей, а Ленинградский Тюз, как наиболее зрелый и опытный коллектив, по праву занимал ведущее место в тюзовском движении страны.

Свое первое десятилетие Тюз отметил в мае 1932 года. Красочные афиши и плакаты извещали о праздничных днях в театре на Моховой. Тюз за эти годы уже успели узнать и полюбить ленинградцы всех поколений. В их сознании молодой театральный коллектив прочно утвердился как неотъемлемая и своеобразная черта художественной жизни, он встал в один ряд с такими заслуженными и авторитетными театрами Ленинграда, как старейший Академический театр драмы, как один из первых советских театров — Большой драматический. Не случайно сценические работы Тюза — и прежде всего классические постановки — критики часто сравнивали со спектаклями ведущих театров страны. А для юных ленинградцев Тюз стал таким же органичным и естественным {70} явлением жизни, как школа, пионерская организация, комсомол. Сами законы существования ребенка, его положение в семье, в школе, в обществе за прошедшие десять лет также существенно изменились, и этот сложный процесс нашел в спектаклях Тюза свое отражение.

Вместе с тем в деятельности театра было немало серьезных и не всегда преодоленных трудностей, как объективного, так и субъективного характера. В ту пору «левый театральный фронт» яростно выступал против психологического, реалистического театра, рапповская и вульгарно-социологическая критика в резких оценках нигилистически отвергала классику, сказку, культурное наследие. Это сильно «лихорадило» театры для детей, заставляя подчас их изменять своей программе. Творческие искания Ленинградского Тюза также существенно «корректировались», а точнее сдерживались пролеткультовской концепцией искусственного сближения детских театров с культурно-просветительскими, художественно-воспитательными организациями с целью превращения их в разновидности детских клубов, где актеры должны были заниматься затейничеством, проведением разного рода митингов, собраний, политических манифестаций, самодеятельных концертов, живых газет и пр. В статье председателя Совета по детским театрам при Главсоцвосе НКП В. Смирнова, приуроченной к открытию Первой Всероссийской конференции работников театров для детей (1930), прямо говорилось: «Нам нужен не бытовой психологический театр, а театр идеологический»[[94]](#footnote-95). Широко популяризировались различные передвижные формы работы, оперативно реагирующие на всевозможные сезонные и иные кампании: «… вопросы коллективизации, посылка детских бригад в колхозы, прорывы в промфинплане, сбор утиля и т. п. надо как-то довольно быстро художественно отображать перед детьми, а театры часто не могут это выполнить из-за своей большой неповоротливости»[[95]](#footnote-96). Для успешного выполнения этих задач Смирнов предлагал создавать репертуар малых форм — концертные программы, эстрадно-публицистические обозрения и пр.

Такое эстетически одностороннее понимание роли театра для детей сразу же отразилось на его репертуаре. Огромное количество злободневных агитпредставлений, эстрадных обозрений публицистически-митингового живгазетного типа заполнили в эти годы тюзовские сцены. Появились они и в репертуаре Ленинградского Тюза — «Дружным ходом», «Эстрада», «Наш», «Махтум». Однако современная тема решалась в них крайне поверхностно, на весьма сыром драматургическом материале, прямолинейно и примитивно, {71} что не могло не повлечь за собой резкого снижения профессионального исполнительского уровня. Добавим к этому, что из тюзовской афиши этих лет оказались вытеснены спектакли на историческую тему, сказки, классика. И это понятно — ведь резолюция Всероссийской конференции тюзов устанавливала жесткие репертуарные нормы — не более одной классической пьесы при условии их современной трактовки; сказки же вообще не рекомендовались к постановке.

Одним из конкретных явлений противоречивого состояния театра для детей той поры стал Ленинградский пионертрам, претендовавший на положение «образцового детского театра» и во многом противостоявший художественно-педагогическим установкам Ленинградского Тюза.

Этот театр возник в 1930 году при Ленинградском театре рабочей молодежи — самодеятельном (позднее профессиональном) театральном коллективе, открывшемся в 1925 году под руководством режиссера М. В. Соколовского пьесой А. Горбенко «Сашка Чумовой».

Как известно, так называемое трамовское движение на рубеже 1920 – 1930‑х годов имело достаточно широкие масштабы — к 1930 году в стране насчитывалось семьдесят трамов. Обращаясь к весьма злободневной проблематике, трамы в то время принципиально отказывались от полноценной драматургии, строили свои спектакли на полуимпровизационных сценариях. Идеологи трама, стремясь к максимальной доходчивости, агитационной публицистичности, широко пользовались броскими приемами «живой газеты», «синей блузы», пролеткультовского театра и отвергали законы актерского перевоплощения, профессионализацию исполнителей.

Эти принципы руководители Ленинградского Трама хотели перенести и на театр для детей — по их замыслу Пионертрам должен был внедрить «общественный опыт и художественный метод Ленинградского Трама для работы среди рабочей детворы, среди пионерской организации»[[96]](#footnote-97). Называя спектакли Тюза «культурническими спектаклями для детей… маменькиных и папенькиных сынков», Пионертрам провозгласил программу: «Содействовать сплочению средствами искусства, средствами живой и жизнерадостной игры за дело выполнения наказа пионерского слета, за интернациональное воспитание наших ребят, бороться за детский политический театр, быть художественным агитпропом пионерской организации»[[97]](#footnote-98).

Режиссеры и руководители Пионертрама — Р. Суслович, П. Маринчик, С. Кашевник, Н. Штейнварг (в будущем директор Ленинградского {72} Дворца пионеров, а в 1950 – 1960‑е годы — директор Ленинградского Тюза) — привлекали квалифицированных художников и композиторов для оформления спектаклей, однако литературная и актерская стороны спектаклей оставались на самодеятельном уровне. Как справедливо указывает историк театра для детей Л. Шпет, «теоретики трамовского движения пытались выработать особый творческий метод, согласно которому исполнитель должен был играть “только самого себя”, или же быть “взволнованным агитатором”, давать не образ, но “отношение к образу” и т. д. Эти теоретические положения легли в основу творческой практики и Пионерского Трама. Примененный к его “детской специфике”, метод этот давал возможность относительно благополучно справляться с ролями пионеров, комсомольцев, вожатых, где исполнители могли с большой долей искренности и сценической убедительности “играть самих себя”, но уже в исполнении “взрослых” ролей особо остро ощущалось отсутствие актерского мастерства»[[98]](#footnote-99).

Спектакль Пионертрама «Зеленые лужки» по пьесе Н. Благина рассказывал об участии пионеров в коллективизации деревни. Критика одобрительно встретила постановку, она была с успехом показана в Москве во время Первого пионерского слета. В приемах массовой пионерской игры были решены последующие спектакли о современности — «Рот-фронт» Н. Благина (1930), «Весна ФЗСная» А. Марголиной и С. Кашевника (1931), «Колоски» О. Левашовой (1932), «Остров Аймыр» Н. Благина (1933). Однако принципиальный отказ от профессионализации стал отрицательно сказываться на исполнительском уровне спектаклей, и неудачная попытка поставить спектакль на материале повести М. Горького «Детство» лишний раз подтвердила ошибочность методологических основ Пионертрама.

Просуществовав четыре года — театр занимал помещение на улице Желябова, где ныне находится Театр эстрады, — Пионертрам в 1934 году закрылся, часть его актеров вошла во вновь организованный Новый Тюз.

Около трех лет просуществовал в Ленинграде и Первый деревенский пионерский театр, близкий по своим принципам Пионертраму. Он открылся в 1929 году спектаклем «Искатели мозолей» И. Грязнова, затем поставил «Лягавого» Л. Веприцкой, «Следопытов» Л. Волженина. После коренных реформ на останках труппы деревенского театра возник Ленинградский областной Тюз под руководством Н. Мокшанова, который успешно просуществовал до самого начала войны.

Ленинградский Тюз, опирающийся на обоснованную художественно-педагогическую программу, выдержал «левацкие» нападки, {73} противоречия периода становления и конкуренцию трамов и занял определенное место в духовной и общественной жизни. Однако эти годы напряженной борьбы не прошли для него бесследно — Тюз несколько обособился, искусственно замкнулся в кругу воспитательно-педагогических, агитационно-кампанейских проблем, в чем-то отстал от общего развития советской театральной культуры в целом.

Это положение не могло быть устойчивым и продолжительным прежде всего потому, что сама логика общественного развития выдвигала театры юных зрителей в авангард художественной и общественной жизни страны. С первых лет Советской власти вопросам воспитания детей и молодежи уделялось значительное место, в результате чего авторитет школы и пионерской организации как мощных факторов нравственного формирования детей уже к концу 1920‑х годов чрезвычайно возрос. В 1930 году был введен Закон о всеобщем обязательном обучении. Наряду с ним был принят ряд постановлений, касающихся режима школы, форм и методов преподавания, программ, учебников и пр. В 1925 году ЦК РКП (б) принял постановление «О пионерском движении», а 25 июня 1928 года вышло новое постановление ЦК ВКП (б) «О состоянии и ближайших задачах пионердвижения».

В деле воспитания подрастающего поколения весьма важное место уделялось искусству для детей и детской литературе. «Решительно ликвидировать основные недостатки детской литературы: игнорирование специфических запросов детей, сухость и неувлекательность изложения», — говорилось в постановлении ЦК ВКП (б) «Об издательстве “Молодая гвардия”» от 29 декабря 1931 года, а в постановлении «О работе пионерской организации (к 10‑летию пионерорганизации)» Центральный Комитет партии рекомендовал уже в 1933 году развернуть широкое строительство «детских клубов, кино и театров, Домов художественного воспитания, детских парков культуры и отдыха с таким расчетом, чтобы в первую очередь этими мероприятиями были охвачены крупнейшие промышленные центры, новостройки, наиболее отсталые национальные районы и важнейшие районы сплошной коллективизации»[[99]](#footnote-100).

Таким образом, от детского театра, как и от искусства для детей в целом, ждали многого. «Надо помочь ребенку через искусство глубже осознать свои мысли и чувства, яснее мыслить и глубже чувствовать, — писала в эти годы Н. К. Крупская, — надо помочь ребенку это познание самого себя сделать средством познания других, средством более тесного сближения с коллективом, средством через коллектив расти вместе с другими и идти сообща {74} к совершенно новой, полной глубоких и значительных переживаний жизни»[[100]](#footnote-101).

Критика и последовавший затем в 1932 году роспуск РАППа весьма благотворно отразились на жизни театров юных зрителей. Отпали грубые вульгарно-социологические упреки в отсутствии «революционно-пролетарских позиций», в «отсталой академичности» и «несовременности», которые заставляли театры шарахаться из крайности в крайность в поисках политически злободневного репертуара, наносили серьезный ущерб художественности, засоряли афишу поверхностными агитками. Вновь получали право на существование классика и сказка. Большое значение имело здесь слово М. Горького — статьи «О том, как я учился писать», «О безответственных людях и о детской книге наших дней» и ряд других выступлений. «“Мировые” литературные типы созданы на основе “народного творчества” — на основе сказок, легенд, песен, — писал Горький. — Я утверждаю, что библейская сказка о единоборстве юноши Давида с Голиафом, легенда о Персее и все сказки на эту тему были сочинены для детей, рассказаны детям и воспитывали из детей Спартаков, Фра-Дольчино и других революционеров»[[101]](#footnote-102).

Когда-то, на заре существования театра, журнал «Жизнь искусства» приветствовал Тюз такими словами: «Этот краснощекий крепыш будет расти и процветать. Аудитория его — самая талантливая в Петрограде. Хотелось бы, чтобы искусство в сожительстве с педагогикой не оказалось бы под башмаком этой немного педантичной дамы»[[102]](#footnote-103).

Предостережение свидетельствовало о проницательности автора статьи. Всю жизнь Брянцев «боролся на два фронта» и воспитывал не только детей, но и взрослых. Педагогам и художникам театра не раз приходилось вступаться за подлинное искусство и выдерживать натиск тех, кто пытался ограничить воспитательную функцию Тюза однозначными дидактическими назиданиями. Подобные взгляды на задачи Тюза ставили в ложные ограничительные рамки его художественные и репертуарные искания.

Брянцев не уставал напоминать о том, что Тюз — театр педагогический, театр «особого назначения», «орудие коммунистического воспитания», однако понимал педагогику широко. «Истинное искусство всегда педагогично», — говорил Брянцев и, настаивая на сочетании художественного и педагогического начал в театре для детей, подчеркивал: «Тюз прежде всего должен остаться театром, а его спектакли произведениями актерского искусства, способными зажечь в юных зрителях подлинную театральную {75} радость, способными творчески оплодотворить их юную фантазию…»[[103]](#footnote-104)

Может быть, ни с кем не выдержал Брянцев столько полемических сражений, сколько с консервативно мыслящими учителями. Отношения между театром и некоторой частью школьной общественности особенно накалились к началу 1930‑х годов. В Тюзе, где билеты обычно были нарасхват, спектакли вдруг стали идти при неполном зале. В чем причина? Выяснилось — в некоторых школах было широковещательно объявлено, что спектакли в Тюзе плохие, неинтересные и ходить на них не нужно.

На Всесоюзной конференции по детским театрам весной 1934 года Брянцев коснулся взаимоотношений педагогов с драматургами. «… Как выяснилось на конференции, отдельные драматурги и режиссеры не удовлетворены деятельностью педологических работников, которые, видимо, пытаются регламентировать их творчество. Настанет день, — обещает тов. Брянцев, — когда в детском театре исчезнут педологи и педагоги. Но этот день настанет лишь тогда, когда сами драматурги станут более грамотными в педагогическом отношении»[[104]](#footnote-105).

А спустя немного времени на страницах журнала «Театр и драматургия» с большой аналитической статьей выступила Л. Шпет. «Искусству театра для детей грозит опасность превращения в педологический эксперимент или в прием голого педологического воздействия. Педологические данные и педагогические предпосылки могут служить лишь коррективами к творческому процессу драматурга, актера, режиссера, художника, а не обоснованием их творческого метода… Театр для детей есть прежде всего театр с присущей ему системой художественных средств и приемов, они должны быть мобилизованы во всей их полноте, чтобы сделать театральное зрелище для детей… подлинно художественным»[[105]](#footnote-106).

Часть школьных работников, не вникая в существо эстетических законов, требовала от Тюза создания универсального эталона для подражания на все случаи жизни, видела воспитательную задачу театра в выработке некой схематизированной установки своего рода «кодекса положительности», считая это спецификой театра для детей.

Наконец, в начале 1930‑х годов, театры юных зрителей освободились от давления педологов. Постановление ЦК ВКП (б) «О педологических извращениях в системе НКП» (1936) ликвидировало педологические методы воспитания в школах и других детских воспитательных учреждениях.

{76} Весьма большое значение для развития театров для детей имел Первый Всесоюзный съезд советских писателей в 1934 году, который закрепил принципы социалистического реализма как творческого метода советского искусства и основного критерия его художественного качества. Это имело для детских театров важные последствия, так как превратно понимаемая педагогическая направленность зачастую оборачивалась прямолинейностью, назидательностью, художественной примитивностью, которые выдавались за специфические качества произведений для детей.

На Всесоюзном съезде советских писателей А. М. Горький особо остановился на сказке. Призывая литераторов глубоко вникать в народную поэзию, породившую «наиболее глубокие и яркие художественно совершенные типы героев»[[106]](#footnote-107), таких, как Геркулес, Прометей, Микула Селянинович, Святогор, доктор Фауст, Василиса Премудрая, Горький особо подчеркнул связь устного поэтического творчества с трудовой деятельностью народа.

Обстоятельно остановился на сказке и С. Маршак в докладе, специально посвященном детской литературе. Он говорил о принципах новой сказки, являющейся поэтически-фантастическим повествованием, утверждающим новые идеи и факты[[107]](#footnote-108).

В середине 1930‑х годов изменилось положение тюзов и организационно. В 1935 году Совнарком РСФСР принял постановление «О театрах юных зрителей», которое улучшало финансовое положение театров, ориентировало на работу со школьниками преимущественно среднего возраста, призывало театры воспитывать подрастающее поколение в коммунистическом духе на лучших образцах искусства. А уже в 1936 году театры для детей были переданы из системы Наркомпроса в подчинение вновь созданного Всесоюзного комитета по делам искусства. Это на первый взгляд формальное мероприятие устраняло возникшую в начале 1930‑х годов обособленность детских театров, отъединенность их от театров взрослых. Теперь детские театры и формально, и по существу утверждались прежде всего как организмы творческие, художественные.

## ТЮЗ новый и ТЮЗ старый

В июне 1936 года Ленинградский Театр юных зрителей впервые выехал на гастроли в Москву. Столица гостеприимно встретила ленинградцев, воздавая должное таланту и мастерству актеров и большому художественному авторитету руководителей.

{77} В Москве успешно прошли «Конек-Горбунок», «Похождения Тома Сойера», «Музыкантская команда», «Плоды просвещения», «Тимошкин рудник». Но внутренняя жизнь театра в это время была весьма напряженной. По существу, в Москву под вывеской одного театра прибыли и показывали спектакли два творческих коллектива — Тюз на Моховой и Новый Тюз.

Брянцев не раз сетовал на недостаточную вместимость зала, и потому никого не удивило промелькнувшее в «Вечерней Красной газете» от 2 ноября 1934 года сообщение о том, что в мало приспособленном для театра помещении на улице Желябова открывается тюзовский филиал.

Брянцев создавал совершенные условия для художественного становления каждого сотрудника театра. Группа единомышленников, которая образовалась вокруг Зона, исполнявшего одно время обязанности главного режиссера Тюза, начала складываться еще в конце 1920‑х годов и спустя несколько лет сформировалась в следующем составе: режиссеры Б. Зон, Т. Сойникова, В. Чеснаков, драматурги А. Бруштейн, Е. Шварц, Д. Дэль, композитор С. Митин, актеры Б. Блинов, Б. Чирков, В. Лукин, Е. Уварова, О. Беюл, С. Емельянов, Л. Любашевский, Л. Колесов, Т. Волкова. К ним присоединилось впоследствии несколько выпускников Театрального техникума при Тюзе — ученики Б. Зона и Т. Сойниковой. Когда организовывался филиал, эта группа образовала в нем ядро, и филиал вскоре зажил по своим художественным законам. Так в Ленинграде возник Новый Тюз под руководством Б. Зона, который официально провозгласил свою административную самостоятельность в июле 1936 года.

Последней работой Б. Зона в Театре на Моховой была «Зеленая птичка». В. Успенский и Н. Гернет переработали сказку К. Гоцци, лишь в общих чертах сохранив сюжетную канву пьесы. Авторы сценического варианта свели на нет охранительную феодально-аристократическую мораль, усилили критику буржуазных устоев и даже пытались, хотя и не слишком удачно, ввести революционную демократическую тему.

Вновь вернулась на сцену Тюза неуемная стихия яркого театрального зрелища с легкой певучей музыкой Н. Стрельникова, стремительным действием, острым народным юмором и иронией, с акробатикой, эффектной хореографией В. Чеснакова, с ослепительной пестротой декораций художника М. Григорьева, выполненных с тончайшим вкусом и блестящим знанием стилевого колорита эпохи.

С. Емельянов играл роль Зеленой птички — скульптора Капелло — легко и обаятельно, с темпераментом и романтическим подъемом, подчеркивая врожденную демократичность и простоту, благодаря которым он стал истинным любимцем народа. С дерзкой издевкой и иронией был решен Е. Уваровой гротесковый {78} характер королевы Тарталионы. Злая старуха, восседавшая на высоком троне, была похожа на разъяренную шипящую пантеру.

В полифоническом хореографическом рисунке массовых сцен рождалось радостное, оптимистическое настроение, возникали точные портретные штрихи. С веселой непринужденностью топчется в замысловатых па колбасник Труффальдино — М. Шифман, уверенно и свободно пляшет венецианец Чиголотти — Л. Колесов. В услужливом поклоне-приветствии, демонстрируя подобострастность и готовность, танцуют придворные. Выносят носилки с троном, лакеи в едином ритме переминаются с ноги на ногу, и сам трон вместе с сидящей на нем королевой, кажется, тоже подчиняется музыкальному ритму. Наконец, и сама королева вдруг не выдерживает, срывается в какой-то озлобленный, нервный и нелепый танец, все быстрее кружится в вихре и вместе с Бригеллой улетает на холм людоедов.

Ироничен и насмешлив министр полиции Панталоне — Л. Любашевский, колоритный характер женщины из народа создала С. Иртлач в роли Смеральдины, невозмутима и подчеркнуто корректна была говорящая и делающая чудеса статуя Кальмона в исполнении Г. Эрасмуса.

Кульминационной сценой спектакля стал карнавал, в котором как бы вольным потоком вырывалась освобожденная зажигательная энергия театральной фантазии. Толпа жила единым настроением, единым подъемом, и в то же время каждый в стремительном танцевальном ритме, в песне, в куплете выражал свой восторг и радость внутреннего освобождения.

Быстро возникают и распадаются пестрые группы, каждый танцует по-своему в присущем его индивидуальности хореографическом рисунке. Тут же возникает драка, перерастающая в настоящее сражение, в котором с удивительной яркостью проявляется темперамент свободолюбивого народа — и в движении всей массы, которая, подобно волне, начинаясь в центре, вдруг быстро растекается по сторонам, и в резко выраженном отношении к событию каждого персонажа в отдельности. Но снова всех захватывал вихрь карнавала — танцевали царедворцы, горожане, застенчивые арапчата, плясали кони, «пели» яблони.

Традиционные тюзовские приемы, возникшие в свое время не без влияния вахтанговской «Турандот», ожили в «Зеленой птичке». Этим спектаклем театр как бы восстанавливал преемственность традиций сказочного феерического спектакля, искусственно прерванную в конце 1920‑х – начале 1930‑х годов.

Итак, в 1936 году в Ленинграде возник Новый Театр юных зрителей, и «старый» Тюз по-отечески отдал своему воспитаннику все самое лучшее и ценное — актеров, режиссеров, художников и даже спектакли — «Клад», «Продолжение следует», выпускной спектакль студии «Снегурочка». Это весьма укрепило положение {79} только что организованного театра, однако очень ослабило позицию старого Тюза — он еще несколько сезонов не смог оправиться от понесенных потерь.

В то время как следующий спектакль — пьесу Д. Дэля «Музыкантская команда» — зоновская группа готовила на сцене филиала, Тюз на Моховой приступил к постановке пьесы Л. Макарьева «Пленник эмира». Автор пьесы дебютировал и как режиссер.

Желтые холсты, закрывающие все вертикальное пространство, создавали ощущение бескрайности диких песчаных просторов. Мутный серо-зеленый свет постепенно высвечивает вдали очертания таких же желтых пустынных песчаных гор. У подножия затерянный таджикский кишлак. Сюда приходит банда басмачей. Их главарь Ибрагим-хан творит в сарае жестокий суд над сочувствующими красным. Арестованы старик колхозник Мир-Аюп и его дочь Мингуль, связаны комсомольцы Баюр и Рахим. Басмачей преследуют красные, мулла Аль-Мурад посылает преданного ему батрака Сайда дезориентировать красных.

Забитый, молчаливый старик Сайд (М. Шифман) как бы прозревал, становился смелым помощником красных. Характер темпераментного коммуниста Джурабаева создал В. Никитин. Интересно выступила Т. Волкова. Ее Мингуль, тихая, запуганная муллой и баями, все же решается помочь комсомольцам освободить Рахима. Лирически и робко звучали ее печальные песни. Осторожно, крадучись пробиралась Мингуль вдоль стен кишлака.

Остальные характеры оказались обрисованы весьма бегло и иллюстративно. А. Пиотровский писал: «Театр отошел здесь от жанра тех проблемно-бытовых пьес, в которых он ранее умел волновать зрителя остротой тем. “Пленник эмира” — мелодрама с большой долей бутафорской экзотики»[[108]](#footnote-109).

С самого начала связав свой путь с классикой, Тюз стремился к освоению вершин русской драмы. Постановку «Ревизора» Тюз приурочил к столетию со дня первого представления гоголевской комедии — 18 апреля 1936 года.

Брянцев в этой своей работе был строг и придирчив в отборе выразительных средств, категорически отвергал какие-либо внешние постановочные эффекты. Не Хлестаков стал главным персонажем спектакля, а вся компания чиновников во главе с городничим. Хлестаков лишь повод, благодаря которому социальная суть чиновничества выявлялась с особой очевидностью. Брянцев понимал, что с открытием Нового Тюза театр на Моховой оказался ослаблен и потому не вправе — во всяком случае на какой-то период времени — претендовать на роль «самого театрального театра». {80} Но в русле традиционно-реалистического спектакля он надеялся одержать творческую победу.

Декорации В. Бейера имели (за исключением гостиничного номера Хлестакова) единую установку на весь спектакль. Портал, поддерживаемый по бокам двумя строгими классическими колоннами, был увенчан цифрами: 1836 – 1936. В покоях городничего бросалась в глаза деталь — большой овальный портрет Николая I.

Впечатлял эпизод, когда толпа просителей безуспешно пытается прорваться к «ревизору», но безжалостно вытесняется за дверь чиновниками и полицейскими. Остроумно была решена сцена «лирического объяснения» Хлестакова с Марией Антоновной — кресла как бы подчинялись душевным переливам сидящих в них персонажей и то приближались, то отдалялись друг от Друга.

Однако в целом спектакль оказался ниже завоеванного в 1920‑х годах эстетического уровня.

Подробный анализ спектакля дал А. Гвоздев в рецензии с красноречивым названием «Бесстрастный “Ревизор”». «Даже учитывая педагогические задачи Тюза, трудно примириться с нарочитым игнорированием театральности спектакля… Тюз оказал громадное влияние на развитие театров для детей по всей территории Советского Союза. И театральное искусство, пропагандировавшееся Тюзом, меньше всего было скучным искусством. Так почему же теперь делается крутой поворот к “чтению в лицах”. Почему появляется боязнь ярких характеристик и сильных зрительных образов спектакля.

… Фотографичность картины, созданной Тюзом, мешает ей превратиться в “зеркало общественной жизни”, которое внушало бы зрителю “яркое благородное отвращение”, о котором говорит Гоголь, — реалист и сатирик»[[109]](#footnote-110).

Тюзу было необходимо срочно укрепить творческий состав, и Брянцев, по сути дела, заново формирует коллектив. В театр приходят новые актеры и режиссеры — и уже сложившиеся творческие индивидуальности (П. Вейсбрем, Н. Рашевская), и молодые, начинающие (Е. Лепковская, Г. Каганов). Брянцев налаживает новые связи с писателями, создает авторский актив, ищет актуальную драматургию.

Руководители Тюза хорошо понимали, что поиски проблематики и сценических форм в театре для детей в решающей степени определяются интересами детского зрителя. Семья, школа, быт, кинематограф, радио, общественная жизнь — все это формирует духовный облик подрастающего человека. Если театр хочет быть понят и признан своей аудиторией, он должен в своей повседневной {81} работе непременно учитывать эти факторы, строить свой репертуар, исходя из требований времени.

Время же требовало сценического образа современного героя, оно требовало от театра художественных средств, способных активизировать воображение зрителя, обогащенного новыми жизненными впечатлениями. И театр энергично включился в эти поиски. Утверждая на сцене героический характер подростка, Тюз обращался к разным театральным жанрам — и к историко-биографической бытовой пьесе «Детство маршала» И. Всеволожского, и к инсценировке романтической повести В. Катаева «Белеет парус одинокий», и к сказке В. Каверина «В гостях у Кащея».

18 января 1937 года состоялась премьера «Детство маршала». Театр живописал жизнь казацкой станицы. Шумный южный базар, пестрые костюмы. Кричит на жалкую старуху богатый казак, пугливо озираются женщины, ухмыляясь, наблюдает за всем какой-то полицейский чин, с ненавистью, молча опираясь на прилавок, смотрит на обидчика бородатый казак. Брянцев не упрощал картины, не рисовал бедняков однотонными мрачными красками. Он показывал неукротимую силу народного духа — напряжение взрывается удалой песней, пляской, шуткой и веселым розыгрышем.

Образ спектакля в целом особенно запечатлелся в одной из мизансцен: пятеро казацких подростков — «хуторская команда» — в лихо набекрень надетых шапках, кто в ботинках, а кто и босиком, идут в обнимку навстречу зрительному залу. В середине — Сема в холщовых штанах и рубахе, заломленной фуражке, широко растягивает мехи гармони. Звучит раздольная песня — «От туманной зари, от рассветной»…

Спектакль «Детство маршала» пользовался огромной любовью у ленинградской детворы. Песня композитора Н. Стрельникова надолго вошла в быт пионерских организаций, ее часто исполняли по радио, пели на пионерских сборах, линейках, в походах, у костра.

Успех «Детства маршала» был в решающей степени предопределен участием в спектакле молодой артистки Н. Н. Казариновой, заразительно исполнявшей роль Семена Буденного, заводилы хуторской команды.

Казаринова пришла в Тюз в 1930 году, окончив Ленинградский техникум сценических искусств. С уходом артистки К. Пугачевой из театра к Казариновой перешли роли Гека Финна, Тимошки. Поначалу дарование артистки оставалось незаметным — видимо, еще не пришел на сцену ее герой. Он возник позднее, в середине 1930‑х годов, и именно с этого времени начинается полоса активного творчества актрисы.

Через год после «Детства маршала» артистка выступила в спектакле «Белеет парус одинокий» по повести В. Катаева. Роль {82} Гаврика Черноиваненко принесла ей широкое признание. В Гаврике ощущались знакомые черты отважного вожака «хуторской команды», но в то же время это был другой, более сильный и целеустремленный характер. У «хуторского атамана» определяющими были бесшабашная дерзость, отчаянное озорство, стихия и удаль. Гаврик тоже не терял азарта непосредственности, но он обладал еще сознательной убежденностью в правоте дела, гордился своей причастностью к нему. Выросший в гуще рабочей среды, Гаврик увидел и понял какие-то внутренние общественные закономерности раньше, чем Сема — дитя вольных степных просторов. Гаврик более сдержан, вдумчив, его отношение к жизни и к окружающим его людям иногда настороженное. У него свое представление о жизни, — он не станет выполнять поручений и совершать поступков, в нравственной целесообразности которых почему-либо не уверен. Поэтому и Петя Бачей, и его друзья с побережья, и даже взрослые так или иначе вынуждены с ним считаться. Чувства собственного достоинства и личной ответственности рано пробудились в этом бойком и отчаянном подростке, но не погасили в нем детства, естественности мальчишеского обаяния. Гаврик Казариновой привлекал своеобразием незаурядной человеческой индивидуальности и быстро стал любимцем тюзовской публики.

Проблема героя во второй половине 1930‑х годов не только не потеряла своей актуальности, но, наоборот, приобрела еще большую остроту. Полемика шла и непосредственно на сценических подмостках, и на театральных и писательских собраниях, и в периодической печати. «Из современной пьесы начисто изгнано амплуа “плохого мальчика”. Дети знают, что они бывают плохие и хорошие. Но на сцене все советские дети всегда хороши и всегда верны себе. Если же драматурги или театр показывают ребенка с какими-нибудь отрицательными качествами, то они тут же считают необходимым объяснять происхождение этих качеств, обвинив в недостаточном внимании его воспитателей — школу, семью, пионеротряд. Можно подумать, что ребенок не имеет своего, пусть несложившегося характера, а представляет собой некую абстрактную сумму признаков»[[110]](#footnote-111), — писал А. Крон. Спустя год «Советское искусство» в передовой статье «Театр для детей» привело слова А. Бруштейн: «Герой не должен быть сделан из бронзы своего будущего памятника. Это должен быть живой человек из плоти и крови»[[111]](#footnote-112).

Таким образом, бой с консервативной вульгарной педагогикой за подлинное художественное театральное искусство для детей в 1930‑х годах окончательно не завершился. Он продолжался и {83} после войны, когда тенденции бесконфликтности, приукрашивания действительности возродили догматические взгляды на театр для детей, содействовали распространению унылого стандарта так называемой «школьной пьесы». Но выход Тюза из трудного положения, в котором он оказался в середине 1930‑х годов, был связан с пополнением труппы новой режиссурой, приглашением молодой актерской смены, с обращением к подлинно художественной драматургии.

## Возвращение сказки и классики

В начале 1920‑х годов в Петроград из Ростова-на-Дону приехала так называемая «Театральная мастерская». Она ставила «Адвоката Патлена», «Гондлу» Н. Гумилева, «Трагедию об Иуде» А. Ремизова, показывала литературно-концертные программы. Спектакли привлекали зрителей высокой культурой, своеобразным поэтическим репертуаром. В работе мастерской участвовал поэт Михаил Кузмин, начинали известные позднее актеры Г. Тусузов, Р. Холодов, А. Костомолоцкий, чтец Антон Шварц. Здесь же играл гротесковые роли будущий драматург Евгений Шварц. Творческое и организующее начало исходило от совсем молодого тогда режиссера Павла Вейсбрема.

В Ленинграде труппа просуществовала недолго и вскоре распалась, однако имя Вейсбрема приобрело популярность. И на афишах какого бы театра оно потом ни встречалось, было ясно, — здесь можно увидеть оригинальное сценическое зрелище, поставленное красочно и эксцентрично.

Павел Карлович Вейсбрем пришел в Тюз со своей эстетической программой, которая отчасти возрождала художественную линию театра, оборвавшуюся с уходом Зона и его единомышленников. Его привлекал красочный, образный язык, гротеск, точная деталь, островыраженная характерность. «Фантастика, которую я люблю, — подчеркивал Вейсбрем, — должна осуществляться при полном свете и создавать ее должны сами актеры. Фантастика эта, подобно всякому художественному вымыслу, должна возбуждать к себе доверие, а не праздное удивление и догадки о том, как удалось осуществить на сцене тот или иной трюк. Короче говоря, эта фантастика должна быть основана непосредственно на актерской игре, на сценическом воплощении подлинно фантастических образов, которые при этом могут даже выглядеть самыми обыкновенными людьми и действовать в самой обычной обстановке»[[112]](#footnote-113).

{84} Неприятие «технической» фантастики отчетливо проявилось в первой же работе П. Вейсбрема в Тюзе — спектакле «Кот в сапогах».

Как и в лучшие тюзовские времена пьеса рождалась в театре. Ее авторы — Л. Макарьев и актер С. Дилин — написали по мотивам сказки Ш. Перро пьесу, внеся в события свою трактовку и подчинив их конкретным требованиям режиссера. Было значительно увеличено число действующих лиц. Кот в сапогах возглавил целый кошачий отряд, в доме Людоеда появился полный штат слуг, поварят. Двор был представлен в театре не только многочисленными членами королевской фамилии, но и всем «чиновничьим аппаратом» — советниками, стражниками, фрейлинами и пр. В праздничное театральное зрелище, жанр которого сегодня можно было бы определить как мюзикл, Вейсбрем широко ввел танцы, пение, музыку, пантомиму.

Тюзовский просцениум был оформлен как цирковая арена, позади которой находилась выразительная декорационная установка, точными деталями воссоздававшая простой быт бедного мельника или роскошные покои королевского дворца.

Режиссер нашел множество постановочно эффектных ситуаций. Перед выездом королевской кареты на дороге появлялась вереница страусов с невозмутимо восседавшими на них всадниками. Шикарный придворный бал, своеобразные кошачьи танцы, бой на шпагах… Но главным для режиссера были все же не эффекты, а сценические типы. «И Кот, и Людоед, — подчеркивал Вейсбрем, — типичные человеческие характеры выражены в наиболее занимательной и достоверной форме. Чудесные превращения Людоеда — это фокусы, возбуждающие в детях любопытство, а не страх… Оформление… должно быть лишено каких-либо элементов “призрачного” или “волшебного” — всякого рода тюлей, полумрака и пр. Оно должно быть красочным, ярким, полнокровным. Свыше 150 костюмов спектакля требуют от художника самого тщательного изучения исторических материалов и самого близкого знакомства с зоологическим садом, чтобы путем художественного обобщения найти внешний облик сказочных зверей и людей»[[113]](#footnote-114).

М. Шифман играл Короля, сочетая традиционные сказочные черты с бытовыми красками. Добрый, отзывчивый старик в стоптанных башмаках устал от «политических проблем» и капризов вздорной дочери. Потому он так приветлив, так рад каждому свежему человеку и готов по-стариковски поболтать о том о сем; потому он так досадливо сердится на советника (С. Андрианов), который мешает ему отрешиться от каждодневных и надоевших государственных забот. В Короле чувствовалась истинно галльская {85} кровь, аристократическое происхождение и в то же время милая уютность, домашность. Изысканный гурман, обожающий куропаток, он смешлив до дурашливости, потому что любит шутку и ему нравится веселить других.

Страшный Людоед Г. Эрасмус — совсем ребенок. Он выезжает в детской коляске — ведь ему нет еще и девяти лет. Веселый краснощекий малыш любит гонять в лапту и в промежутках между играми съедает Короля и его канцлера. Людоед плачет от досады, когда Кот не верит, что он может превратиться в любого зверя, даже в мышь.

Но главным действующим лицом спектакля был Кот в сапогах, роль которого блистательно исполняла заслуженная артистка РСФСР Александра Алексеевна Охитина.

Охитина окончила Детскую художественную студию им. З. И. Лилиной. В Тюзе она сыграла множество ролей. Охитина удивительно точно ощущала психологическую и бытовую правду детского характера. Ее девочки были активные, деятельные, а мальчики, наоборот, — мягче, лиричнее, чем у других исполнительниц. Небольшой рост, точный образный жест, низкий голос, подвижная мимика, эмоциональность — Охитина свободно пользовалась щедро отпущенными ей природой данными.

В «Тимошкином руднике» Охитина играла маленькую роль мальчишки-откатчика Яшки. Деревенский паренек был безумно счастлив и горд своей причастностью к рабочему сословию. С наивной небрежностью знатока и веселым лукавством бросал он веские замечания, демонстрировал презрение к опасности.

Большой успех принесла актрисе роль дочери рабовладельца Фанни в «Хижине дяди Тома». Полулежа на диване, Фанни смотрела, как прыгает на одной ноге девочка-негритянка. Сначала казалось, что подруги просто увлечены игрой. Но в интонациях Фанни все отчетливее прослушивались жесткие нотки. Отец подарил ей маленькую Топси вместо игрушки — почему она устала прыгать? Фанни возмущена, она неистовствует и кричит.

«Кот в сапогах» Вейсбрема принес Охитиной славу и всеобщее признание. Кот искренне и по-дружески предан своему хозяину Жану (М. Хряков). Он умный, сильный, изобретательный. С обаятельным лукавством и ласковой застенчивостью обращался он к капризному Людоеду, властные повелительные интонации появлялись в его командах «кошачьей свите», в которую входили полосатый и черный коты, кот в пятнах, кот с черной спиной и белый маленький котенок. Когда вся кошачья братия появлялась среди зрителей в проходах, протяжно мяукая, играя, умываясь и потягиваясь, все внимание зрителей переключалось в зал, а на сцене в это время происходила перестановка декораций.

Кот изыскан и элегантен. Одет в костюм придворного — плащ на красной подкладке, широкополая шляпа, ботфорты. Все это {86} в сочетании с блестящими светскими манерами убеждало Короля в том, что перед ним действительно придворный доктор Кис де ля Кис. Но внезапно за внешним лоском вдруг прорывалась «кошачья натура» мнимого доктора — Кот не мог сдержать свирепого шипения, при слове «собака», не мог отказать себе в удовольствии поиграть помпонами на королевском балдахине. Резкое «р‑рр» и явно слышимое «мяу» (например, в слове «по‑н‑ятно») выдавали в нем отнюдь не аристократическое происхождение.

«Кот в сапогах» показал высокое мастерство ансамбля, новое перспективное направление тюзовской режиссуры. Со всей очевидностью это подтвердилось в следующем спектакле П. Вейсбрема — комедии Ж.‑Б. Мольера «Тартюф».

К раскрытию замысла мольеровской комедии Вейсбрем — режиссер индивидуального почерка, блестящей театральной выдумки — шел от остро очерченных характеров.

Подтянутый, собранный, стройный, красивый мужчина, Тартюф поначалу невольно привлекал симпатии и внушал доверие — в глазах светился проницательный ум и благородство, в поведении безупречно воспитанного человека чувствовались такт и обходительность. Даже ревностная религиозность воспринималась как самопожертвование, верность некоей возвышенной идее. И совсем не сразу семейство Оргона распознавало низкие помыслы Тартюфа, начинало понимать, что вкрадчивая обходительность — не более, чем коварный и подлый расчет, а изысканность, благовоспитанность и религиозный экстаз — лишь хорошо продуманная система психологического воздействия на окружающих.

Л. Макарьев воссоздал тип опасного ханжи и изворотливого лицемера. Подчас казалось, что именно полное отсутствие каких-либо нравственных ограничений делало его совершенно неуязвимым. Тартюф Л. Макарьева ловок, целеустремлен, предприимчив, он легко выходил из самых сложных и опасных ситуаций. Обуреваемый жаждой самоутверждения, не привыкший к поражениям, он уверенно шел к цели, внутренне глубоко презирая людей.

Оставшись один с Эльмирой, Тартюф поначалу был исполнен преданности всевышнему; с отрешенным выражением лица он благоговейно перебирал четки, с молитвенным восторгом всматривался в божественные черты Христа. Убедившись в отсутствии свидетелей, Тартюф отбрасывал молитвенник, четки, небрежно садился спиной к распятию и начинал по-деловому настойчиво требовать взаимности Эльмиры. Но с приходом домочадцев выражение непроницаемого благочестия вновь освещало его лицо и только холодный блеск цепких глаз выдавал напряженное внутреннее состояние. Лишь в самом финале спектакля Тартюф Л. Макарьева с наглой бесцеремонностью и вызывающим цинизмом разоблачал себя. «Зритель видит по-своему тонкого, коварного и очень опасного авантюриста, не только проходимца, но и политического предателя, {87} готового нанести в любую минуту удар в спину. Тартюф — Макарьев — вкрадчивый, обольстительный, своеобразно галантный, наделенный чисто галльским изяществом человек… Тартюф — Макарьев скользит как угорь, выпутывается из самых рискованных положений с грациозной легкостью привычного к житейским перепалкам и превратностям судьбы негодяя. У Макарьева образ не модернизирован, он не прибегает к вульгарным “социологическим” подмалевкам. На сцене — сама стихия искрометной мольеровской драматургии с ее блестящей игрой острых положений, летучим французским диалогом и молниеносной сменой ритмов. Вместе с тем Макарьев достигает сильного, значительного по мысли обобщения»[[114]](#footnote-115).

Считая, что в классическом спектакле для юношества театр должен «с особой тщательностью добиваться наибольшей конкретности сценических образов, настоящей ясности действия и настоящей доступности авторского замысла»[[115]](#footnote-116), П. Вейсбрем стремился передать свойственный Мольеру жизнеутверждающий дух демократической стихии. Некоторые сцены были значительно сокращены, подверглись купюрам роли Клеанта, королевского офицера. Пять актов комедии были соединены в три.

Роль хитроумной Дорины А. Охитина играла весело, с подлинно народным темпераментом, в остром пластическом и мимическом рисунке. С лукавой юмористической интонацией, но без буффонады и гротесковости исполняла роль Эльмиры Н. Солянинова. Рецензенты отмечали прекрасные работы А. Германа (Оргон), Е. Мунт и С. Иртлач (Пернель). По мнению авторитетных критиков, спектакль был одной из «самых ярких попыток интерпретации классического произведения, какие мы видели в последние годы в ленинградских театрах»[[116]](#footnote-117).

«Тартюф» вышел на сцену в годы, когда борьба с тайными и явными врагами была на повестке дня общественного мнения, и не случайно в замысле Л. Макарьева, по собственному его признанию, было сыграть «политического интригана», а А. Брянцев видел значение спектакля «в том, что он по-своему предупреждал и призывал к сегодняшней действительности, к бдительности»[[117]](#footnote-118). Да и в критических отзывах Б. Бродянского, И. Березарка актуальность спектакля усматривалась именно в том, что в нем разоблачалось двурушничество и лицемерие не только проходимца, но и коварного политического предателя, готового нанести в любую минуту удар в спину.

{88} Сегодня мы видим, что такое понимание спектакля было упрощенным — идейный и художественный смысл был гораздо значительнее преходящей злобы дня.

Перед постановкой «Тартюфа» П. Вейсбрем обратился к современной пьесе — «Созвездию Гончих Псов» К. Паустовского.

… Недалеко от затерянной в горах обсерватории идут, бои испанских фашистов и республиканцев. События ставят ученых перед необходимостью выбора своей нравственной и политической позиции.

Спектакль прошел незаметно, видимо, не только потому, что материал лишь внешне иллюстрировал сюжетную напряженность. Образная структура современной бытовой пьесы была далека сочному, емкому метафорическому языку П. Вейсбрема. В широких ассоциациях и сказочных событиях Вейсбрем находил конкретную правду современного характера, значительную силу обобщения. И потому достижения Вейсбрема преимущественно были связаны с классикой и сказкой.

Перед войной Вейсбрем ставит сказку В. Каверина «В гостях у Кащея».

В пьесе В. Каверина отчетливо видны два плана — сказочный и реальный, современный. В каждом из персонажей режиссер увидел множество ассоциативных нитей, связывающих их с действительностью. Луна и звезды, звери и птицы и даже водосточная труба не только заговорили, но приобрели свои оригинальные характеры, неповторимый строй ощущений и мыслей.

Спектакль оформляла Н. Иванова. В поисках изобразительных средств она, как и режиссер, шла от образности непосредственного детского восприятия, от цветовой гаммы детского рисунка.

Режиссер в каждом сказочном персонаже открывал реальные конкретные черты бытового характера. И потому Митя и Маша — живые современные подростки, пионеры — легко вступали в общение с населением заколдованного леса. Попав в неведомый мир, в котором нет солнца и круглые сутки светит только луна, дети не терялись. Храбрость и отвага побеждали трусость и невежество. И даже в мрачном Кащеевом царстве нашлись добрые силы, которые поддержали детей в их неравной борьбе.

В поисках сестры Митя (М. Кроткова) попадает на красную крышу мансарды, где живет обширное семейство галок. Одетые в современные — однако соответственно возрасту — костюмы, птицы заняты своими делами. Пожилые галки в чепцах и в очках что-то вяжут, попутно обсуждая свежие сплетни, их мужья достойны и буржуазно респектабельны. В шляпах, цилиндрах, белоснежных манишках обмениваются политическими новостями, читают газеты. Около взрослых галки-дети в разноцветных платьицах и костюмчиках. Отец выводит сына в свет, гордо и требовательно следя за его поведением. В стороне — снобистски настроенные галки беседуют {89} с галкой — пожилым высокомерным джентльменом. Радуясь встрече с матерью, маленький галчонок (А. Ковалева) устремляется навстречу и, не умея летать, чуть не падает с крыши.

Галки обсуждают новости и в общем-то не питают симпатии к Кащею. Они искренно возмущаются его жестокостью и горячо сочувствуют Мастеру-золотые руки, Веселому трубочисту, старому доброму Переплетчику. Но главное — их собственный покой, они довольны собой, своей упорядоченной жизнью, и им совсем не хочется вмешиваться в борьбу, тратить на нее силы, менять свой привычный и устойчивый жизненный уклад, они предпочитают смотреть на ужасные события со стороны. И потому с некоторой настороженностью относятся к дружбе Мити с маленьким Галчонком. Зато Галчонок увлечен Митей, он тоже хочет быть самостоятельным, ему опротивела мелочная опека, он хочет скорее научиться летать, чтобы помогать слабым и беззащитным. В своеобразном ироническом ключе. П. Вейсбрем показал филистерскую трусливость и обывательское мелкомыслие, поставил серьезную гражданскую тему.

В дружбе, в преданности добру находят герои силы, чтобы сломить могущество Кащея, — не существует препятствий для храбрых и честных. И именно этими нравственными качествами не обладают защитники Кащеева лагеря. Кащей (Г. Тейх) труслив, невежествен, истеричен. Гнусавым, взвизгивающим голосом он отдает приказы и сам же пугается их последствий. Кащею всюду мерещатся измены и предательства, потому что ему самому ничего не стоит предать или изменить.

Замок Кащея сочетал элементы готики и восточного орнамента. Наверху сценической площадки разместилась Кащеева стража — в восточных одеждах с кинжалами в руках. В центре сцены в желто-черном наряде сам Кащей в красной с золотом шапке-короне мрачно наблюдал за выступающими перед ним жонглерами. Но когда он снимал с головы монументальное сооружение, вдруг обнажался маленький голый лысый череп, становились не грозными, а смешными длинные обвисшие усы, нелепые серьги в ушах, и Кащей вдруг выглядел растерянным, жалким и отвратительным, как и все его окружение. Летучие мыши, змеи и жабы, униженно завывая, ползали на животе, услужливо бегали на четвереньках, на полусогнутых ногах, заискивающе заглядывая в глаза капризному владыке.

Принципиально отказавшись от волшебной фееричности, Вейсбрем наделил своих героев чертами близкой детскому пониманию предметной символики. Ученый садовод (М. Шифман), благообразный и добродушный чудак, полный загадочной таинственности и веселой непосредственности. Он выворачивает свой пиджак наизнанку, надевает его и оказывается весь увешан колбами и ретортами самых разных размеров и назначений. На загадочном языке он {90} беседует с цветами, которые вдруг вырастают в его шляпе, легко раскрывает ларец с Кащеевой смертью. Ученый как бы символизировал силу знания законов природы, науки, перед которыми отступает злая власть невежества и произвола. И Кащею не помогало ни Кащеево радио — громкоговорители-змеи с красными языками, ни «самый длинный в мире» забор.

Авторы спектакля намеренно проецировали сказочный сюжет на современные события в Европе. «Коричневая страна» Кащея, где посреди главного города стояли развалины сгоревшего здания, напоминавшие о поджоге рейхстага, клички трех сторожевых псов Кащея достаточно прозрачно напоминали фамилии главных гитлеровских прислужников — Гим, Гер, Геб. Почетным знаком в стране были сложенные крестом две собачьих ноги и т. д. Не удивительно, что спектакли «Кащея» в осажденном Ленинграде воспринимались как остросовременный политический памфлет.

Параллельно с театральной сказкой П. Вейсбрема в театре жила традиция реалистически-бытового сказочного зрелища, которая нашла воплощение в спектакле «Сказка об Иванушке и Василисе Прекрасной».

Долгим и трудным путем идет Иванушка к заветной цели, ищет скрытый на дне колодца заветный меч, который должен освободить Василису Прекрасную от колдовских чар. Вот и колодец! Но по заклинанию Бабы-яги колодец вдруг исчезает, и Иванушка остается безоружным перед Змеем-горынычем. В новые поиски пускается отважный Иванушка, наконец обретает меч и освобождает Василису.

Театр стремился подчеркнуть народность сюжетных мотивов и сценических образов. В исполнении Е. Перова Иванушка был веселым добродушным деревенским парнем, склонным к шутке, привлекающим нравственной ясностью, которая в трудные минуты испытаний делает его характер несгибаемо сильным и твердым.

Брянцеву важно было показать чистоту и цельность нравственного народного начала. Иванушка не отрекался от своей невесты-лягушки, а вводил ее в дом как почетную гостью. Этот же мотив звучал и в характере Василисы, в которой поэзия русской красоты сочеталась с человечностью и добротой. Василиса Л. Жуковой как бы слита с окружающей природой, она чувствовала ее животворный дух и преобразующую силу, в труде она находила радость творчества.

Ощущая напряженную международную атмосферу 1930‑х годов, театр стремился создать спектакль, проникнутый силой патриотического звучания и национального достоинства. Материал русской народной сказки в полной мере отвечал всем этим стремлениям. Отсюда и те сценические приемы, которые определили характеры спектакля, его стиль. Так, Баба-яга — эту роль играл Г. Тейх — была лишена комедийных бытовых красок. Брянцев видел в ней {91} символ ненависти ко всему, что «русским духом пахнет». Лохматая паутина седых волос скрывала холодные глаза. В зловещей пляске носилась Баба-яга вокруг огромного котла, гортанно выкрикивая страшные заклинания. Материнская привязанность к сыну Змею-горынычу вносила своеобразную черту в фантастический характер, делала его объемным, многогранным.

Сам Змей-горыныч появлялся на сцене в темноте, прорезаемой стрелами молний, под грохот грома, завывание ветра и оглушительные звуки угрожающей музыки. Чешуя громадного трехголового чудовища (каркас Змея несли несколько человек) была покрыта люминисцентными красками (это было первое применение светящихся красок в советском театре). Горыныч изрыгал алые языки пламени, бил зеленым хвостом, вращал красными глазами и под ударами булатного меча Иванушки распадался на множество частей, эффектно извиваясь в предсмертных конвульсиях.

В Тюзе предвоенных лет наметились две ведущие постановочные тенденции, связанные с именами Брянцева, который тяготел к реалистически-бытовым сценическим формам, и Вейсбрема, режиссера смелого театрального приема, броской художественной детали, сценической метафоры. Обе эти тенденции были достаточно плодотворны, и не случайно спектакли «Сказка об Иванушке и Василисе Прекрасной» Брянцева и «В гостях у Кащея» Вейсбрема в первые же дни войны приобрели силу героического, патриотического звучания, мобилизовывали сознание зрителя, утверждали веру в грядущую победу, демонстрируя мощь, непобедимость и величие нравственного облика человека.

Новое обращение к сказке и классике возвратило Тюзу зрелищность, поэтичность, театральность, предоставило театру широкий выбор красок и приемов сценической выразительности. Вместе с тем сказка в эти годы приобрела особую содержательность, в ней четко звучала современная тема — новые представления об этике человеческих отношений, о нравственных качествах личности, о выдвинутых действительностью жизненных идеалах.

В выборе классики театр руководствовался идейной направленностью произведения, его свободолюбивым пафосом, отвергающим мораль угнетения, насилия, духовного рабства, его призывом к уважению человеческого достоинства, борьбе за свободу, социальную справедливость, за революционное преобразование жизни. Вообще роль Ленинградского Тюза в утверждении классики на сцене советского театра для детей была особой, это отмечали многие исследователи театра. «В 30‑е годы, — пишет Л. Шпет, — классическая драматургия вернулась на подмостки детского театра в гораздо более широких, чем прежде, масштабах. Если раньше Ленинградский Тюз был, в сущности, одинок, отстаивая классику в репертуаре для школьников, то в этот период она завоевывает свое место на сцене всех детских театров страны. Реабилитация {92} классической драматургии с позиций социалистического реализма вставала как насущная задача перед всем советским театром»[[118]](#footnote-119). Возвращение сказки и классики во второй половине 1930‑х годов было последовательным и серьезным. Наряду со спектаклями школьной и пионерской темы, с классикой, сказка вновь утверждалась как одно из основных и ничем не восполнимых звеньев репертуара для младших школьников, подростков и юношества.

## В дни войны

Сезон 1940/41 года кончался 20 июня. Актеры строили планы на лето, многие, следуя тюзовской традиции, предполагали провести отпуск в военно-шефских поездках.

Через день фашистская Германия вероломно напала на нашу страну. Театр провожал на передовую труппу добровольцев народного ополчения. В их числе были директор театра Алексей Павлович Линд, погибший под Красным Бором в 1942 году, актер Яков Федорович Гриднев, павший в боях за Псков в 1944 году. Не вернулись с поля битвы ополченцы Семен Иванович Пушкин, игравший на тюзовской сцене с 1924 года, актеры Иван Константинович Маширов и Павел Осипович Милюц, помощник режиссера Николай Александрович Макаров, помощник машиниста сцены Александр Николаевич Старухин, радист В. С. Грановский.

Почти одновременно с отрядом ополченцев были сформированы фронтовые концертные бригады. «На подступах к Ленинграду появились надолбы, — вспоминал Л. Ф. Макарьев. — Враг рвался к нашему городу, в заревах войны уже пылали колхозы, по лесам бродили и собирались силы партизанского края. В эти жаркие июньские дни группа тюзовских актеров в походной “Коломбине” (так бойцы прозвали наш автофургон) выехали в леса Новгородско-Псковского участка фронта.

На двух трехтонках актеры играли антифашистский спектакль. Из леса в небо били наши зенитки, но спектакль продолжался, а смех лесной аудитории, ее гневная собранность и презрение к смерти были лучшим ответом врагу, утверждением жизни и воли к победе»[[119]](#footnote-120).

{93} Сезон 1941/42 года открылся спектаклем «В гостях у Кащея». Театр перешел на военное положение. Артисты выступали в бомбоубежищах и госпиталях. Во время воздушных тревог спектакли прерывались — зрителей уводили в подвалы, артисты в театральных костюмах занимали посты на крыше. Фронт подходил к городу, восемь актерских бригад почти ежедневно выезжали в воинские части. Группа, руководимая Л. Макарьевым, только в июне — октябре 1941 года совершила свыше трехсот концертных выступлений.

Во время блокады спектакли в Тюзе начинались в 3 часа дня и кончались к 7 часам вечера, так как в 7 часов 20 минут фашисты обычно начинали бомбить город. Сын Брянцева, А. А. Брянцев, вспоминает, как 6 ноября 1941 года после спектакля «Продолжение следует» (его возобновили уже во время блокады) началась бомбежка Ленинграда. «На Моховую улицу попало в квартале Тюза четыре бомбы по 250 кг. Прибежала женщина-костюмерша с криком: “Люди горят!” Мы бросились к дому, он уже горел вовсю. Люди кричали, заваленные в бомбоубежище, но нас опередили пожарные части. Немного позднее оказалось, что тот же самолет бросил бомбу в глазную лечебницу напротив Тюза. Надо отдать справедливость санитарной службе, через десяток минут вся Моховая была забита санитарным транспортом, и все больные, находящиеся в глазной лечебнице, были вывезены. Три последние бомбы сразу не взорвались. Через некоторое время прибыли подрывники в дом 32. Они отправились разряжать бомбу. Взрыв! От дома остался один скелет. Немного позднее взорвалась бомба на улице Пестеля. Бомба в глазной лечебнице оказалась “с секретом”, которого подрывники не знали и, имея случай в доме 32, подходили к ней и только удостоверялись, что механизм “тикает”, не зная, как ее разрядить.

Моховую улицу закрыли шлагбаумом и даже меня, живущего в Тюзе, пока не привыкли и не знали в лицо, не пропускали. Бомба в глазной лечебнице пролежала восемнадцать дней и все же ее вывезли за город и взорвали»[[120]](#footnote-121).

Спектакль 6 ноября 1941 года оказался последним. Всего с 20 августа театр дал тридцать четыре спектакля: «В гостях у Кащея», «Тартюф», «Детство маршала». «Ревизор», «Продолжение следует», «Сказка об Иванушке», «Кот в сапогах».

Наступила холодная зима, голод. Электричества и отопления не было, участились обстрелы и бомбардировки. В обороне Ленинграда наступили самые трудные, самые героические дни сопротивления врагу. Редеет дружный отряд тюзовцев — погиб от голода помощник режиссера Н. П. Белопольский, тяжело заболел актер М. М. Гипси-Хипсей — он умер в 1942 году.

{94} К осени 1941 года большинство детей из Ленинграда было вывезено. Партийные организации города принимают решение эвакуировать Театр юных зрителей на Урал.

Одному человеку разрешалось брать только двадцать килограммов груза. А декорации? Костюмы? И каждый работник театра добровольно берет пять килограммов театрального багажа. Эшелон двигался в тыл медленно, пропуская идущие на фронт военные составы. 2 января 1942 года театр прибыл в Березники. Городской Дворец культуры несколько лет был родным домом ленинградцев. 18 января состоялся первый спектакль — «Кот в сапогах», а уже к маю 1942 года афиша включала более десяти названий, в числе которых были и три премьеры — «Машенька» А. Афиногенова, «Бедность не порок» А. Островского и «Много шума из ничего» У. Шекспира.

В трудных условиях эвакуации театр обращался к широкой аудитории, не замыкался рамками только детского зрителя, он стремился расширить и «географические пределы» своего влияния. Весной 1942 года театр погрузился на двухпалубную баржу со сценой и зрительным залом и отправился в многодневное плавание по Каме. Плавучий клуб причаливал к пристани в таких заповедных местах, где о театре толком и не слыхали. «Может быть, никогда еще Островский не сливался со своими зрителями в столь глубоком русле подлинной народности, как в эти далеко ушедшие от него дни исторических битв… “Сколь ден стоять у берега будете — каждый раз и смотреть будем ходить, — говорила старая колхозница, — а то вдругорядь и не доведется. А об деньгах не сумлевайтесь — за этакое диво и десять, и двадцать, и двадцать пять не жалко отдать… До чего уж баско, и жалко, и слов нетути…”»[[121]](#footnote-122) — вспоминал об этой необычной гастрольной поездке Л. Ф. Макарьев.

Но Тюз думал и о своих главных зрителях, о детях. Он ставил для них драматические спектакли, а для малышей артист С. Андрианов организовал кукольный театр.

Заметным событием стал спектакль Тюза «Давным-давно», в котором роль кавалерист-девицы Шуры Азаровой с блеском исполняла Е. Тиханович. Б. Фрейндлих играл поручика Ржевского, а Ф. Чагин создал образ Кутузова. Прекрасно прошел гольдониевский «Слуга двух господ» с М. Шифманом — Труффальдино.

Летом 1943 года театр ездил на гастроли в город Кизел. Руководил поездкой М. Шифман. Газеты «Березниковский рабочий» и «Ударник» подробно рецензировали спектакли «Машенька», «Генерал Брусилов», «Слуга двух господ», «Много шума из ничего», «Бедность не порок». Последний спектакль пользовался особенно горячим приемом публики. Пресса высоко оценивала актерское {95} исполнение Ф. Чагина (Любим Торцов), Г. Тейха (Африкан), А. Михайлова (Гордей Торцов), З. Савицкой (Любовь Гордеевна), О. Черкасовой (Анна Ивановна), А. Кожевникова (Разлюляев).

Работать в Березниках приходилось много. Тюз не порывал связи с фронтом. В январе 1943 года бригада во главе с Л. Макарьевым и С. Дилиным выехала на Северо-Запад. Театр в это время продолжал играть репертуар, ставил новые спектакли, тематические вечера. Ленинградцы жили в Березниках дружной сплоченной семьей, вместе радовались победам, вместе переживали тяжелые утраты. А горькие вести приходили не только от друзей и родных с передовой линии фронта. Уже в Березниках, не перенеся последствий блокады, умерли драматург и актер П. Горлов, актер А. Герман, педагог А. Львов…

Последний сезон в Березниках был едва ли не самым плодотворным не только в количественном, но прежде всего в художественном отношении — коллектив освоился с непривычными условиями работы, познакомился с новым зрителем. Театр показал одиннадцать премьер, подготовил новую редакцию «Конька-Горбунка», провел смотр русской классики, на котором были представлены режиссерские работы Брянцева военного периода — «Недоросль», «Женитьба», «Бедность не порок».

В июле 1944 года состоялась пятидневная конференция — обсуждались итоги работы театра в Березниках и общие вопросы развития искусства для детей. За два с половиной года театр показал 709 спектаклей, которые посетили 346 тысяч зрителей. Афиша театра содержала 57 названий, 15 концертных программ и 6 спектаклей кукольного театра.

22 июля — прощальный вечер. Газета «Березниковский рабочий» на следующий день поместила статью «Наш любимый театр». «За два с половиной года Тюз стал нашим родным и любимым. Он украсил жизнь и трудовые будни рабочих — химиков, инженеров, интеллигенции нашего города… Театр оказал огромное культурное воздействие на широкие массы трудящихся. Он был театром для всех, общедоступным и нужным для всех, а не только для отдельных групп. Среди трудящихся заметно повысились в эти годы эстетические и литературные вкусы и требования. После Ленинградского Тюза руководству города необходимо серьезно позаботиться о достойном продолжении того культурного начала, которое внесено… Ленинградским Тюзом. Нашему городу теперь нужен театр… Не всякий, а первостепенного качества»[[122]](#footnote-123).

22 августа 1944 года артисты вновь вошли в здание на Моховой улице. В течение октября труппа играла «Конька-Горбунка» в помещении Дворца пионеров, а 7 ноября Театр юных зрителей открыл в Ленинграде свой двадцать четвертый сезон.

# **{****96}** Глава третья Ансамбль

## Преодолевая схемы

Победный исход войны, разгром фашизма продемонстрировал незыблемость социалистического строя. Мир со всей очевидностью убедился в исключительной нравственной силе человека, воспитанного советским обществом. Искусство первых послевоенных лет стремилось создать героический образ современника, показать животворные источники его духовного богатства. Именно к этому, в частности, призывало театры и принятое в 1946 году Постановление ЦК ВКП (б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению».

Когда Тюз возвратился в Ленинград, множество новых — и практических, и творческих — проблем возникло перед коллективом.

Театр восстанавливал репертуар. Первая премьера в Ленинграде — «Победитель львов» (инсценировка романа А. Додэ «Тартарен из Тараскона») — была показана уже после победы, в июне 1945 года. И снова сценическая площадка Тюзз аа засверкала дерзкими красками, остроумными мизансценами, гротесковыми характерами. Роль высокомерного и трусливого Синбада играл Б. Фрейндлих (позже М. Шифман и Г. Тейх).

В поисках героической темы Брянцев обращается к пьесе Н. Вагнера «Морская дружба» и совместно с режиссером Г. Кагановым выпускает спектакль. Морская даль, обрамленная скалистыми северными берегами, создавала ощущение простора и суровости северной природы. В сочетании этнографической добротности костюмов, быта, местного диалекта, музыкального и хореографического рисунка и красочной народной обрядовости и фольклора возникала атмосфера величавой легендарности народных преданий.

Сюжетной основой спектакля служил эпизод минувшей войны — рыболовецкий бот «Морская дружба» во главе с семнадцатилетним Алешей Оленем заманивал в западню немецкий военный катер. Но глубоких сценических образов актерам создать {97} не удалось — слишком поверхностной была драматургическая основа. Зато большой удачей театра стала следующая режиссерская работа Брянцева и Каганова — «Сын полка» В. Катаева, успехом которой театр был во многом обязан исполнительнице главной роли Н. Казариновой. Запуганным и озлобленным появлялся Ваня Солнцев в первой картине. Закрыта была его душа, исподлобья, настороженно глядел он на людей, и даже смех его звучал колюче. Ваня жил все время в состоянии готовности к обороне. Только в общении со своими новыми друзьями-красноармейцами постепенно проявлялся его характер — озорной, лукавый, и в то же время полный внутренней значимости и степенности. Прекрасный драматургический материал — инсценировка повести была сделана самим автором — дал возможность и театру создать волнующий, полный глубокого драматизма и героического пафоса спектакль. Это была большая творческая победа театра.

Судьба многих героев драматургии для детей в этот период определялась войной. Именно трудности военного быта сформировали характер Шуры Бадейкина, одного из центральных персонажей пьесы С. Михалкова «Красный галстук».

У Шуры погибли родители. Жизненные беды сделали его вдумчивым и серьезным, научили самостоятельно принимать решения. В отличие от Шуры, Валерий Вишняков рос в обеспеченной семье директора крупного завода, в отрыве от реальных трудностей окружающей жизни, в стороне от пионерского отряда и классного коллектива.

Однако пионерская символика, ее смысл и содержание показаны в пьесе отвлеченно, как некая абстрактная цель, и режиссуре пришлось приложить немало усилий, чтобы освободить спектакль от внешней назидательности и поучительности. В Москве Центральный детский театр дал пьесе четкое публицистическое прочтение. Ленинградский Тюз поставил пьесу в мягких психологических тонах. Несмотря на пережитое, Шура Бадейкин в исполнении В. Кондратьевой не потерял присущей возрасту жизнерадостности. Он был и веселым, и серьезным. За грубостью, развязностью Валерия Вишнякова (А. Охитина) ощущалась внутренняя неуверенность в себе. Валерий вдруг становился скрытным, замкнутым, сторонился окружающих. Было ясно — в его сознании происходит пересмотр привычных представлений. С юмором играла Б. Волохонская забюрократизировавшегося пионерского активиста Чашкина.

Спектакль имел большой успех у ленинградской детворы, его обсуждали в школах, на пионерских диспутах, на страницах «Ленинских искр». Психологически достоверные характеры легко узнавались и покоряли своей жизненной правдивостью.

В марте 1950 года народному артисту РСФСР Александру Александровичу Брянцеву за постановку спектаклей «Красный {98} галстук», «Морская дружба» и «Сын полка» была присуждена Государственная премия СССР[[123]](#footnote-124).

Но в работе театра этой поры возникали и такие трудности, преодолеть которые было совсем не просто. Главная из них — бедность, художественная безликость драматургии для детей. Противоречия детского театра конца 1940‑х – начала 1950‑х годов были заметны даже в «Красном галстуке» — едва ли не самой репертуарной тюзовской пьесе, где тема нравственного становления подростка послевоенных лет решалась подчас декларативно и выспренно. В еще большей мере этими недостатками страдали произведения В. Любимовой, Л. Гераскиной, В. Губарева, Н. Винникова — так называемые «школьные пьесы». Весьма распространенные в эти годы, они отличались шаблонным построением сюжета, конфликта, однотипностью драматических характеров, избитостью похожих ситуаций, мелкостью затрагиваемых проблем.

Характер «школьной пьесы» во многом определялся ситуацией, сложившейся в школе этих лет, когда стали особенно очевидны резкие расхождения между требованиями жизни и системой воспитания. Школьное образование с его поклонением устарелой учебной программе, ханжеской добродетелью раздельного обучения и культом золотой медали не отвечало насущным задачам жизни. Между тем авторы так называемых «школьных пьес» не желали видеть явных противоречий и во имя догматических требований «педагогичности» идеализировали школу. «Школьная пьеса», по сути дела, опиралась на общие вневременные конфликты нравственного порядка или же просто иллюстрировала параграфы «Правил поведения учащегося», предлагая тюзовскому зрителю однообразный набор благонравных назиданий.

Отвергая облегченный подход искусства к действительности, А. С. Макаренко еще в 1930‑е годы утверждал: «Характер нашего строя отнюдь не бесконфликтностью должен отличаться, а готовностью к конфликту, способностью идти ему навстречу. Эта готовность проистекает из идеологической вооруженности, из мужественной ориентировки, из общих эмоциональных и интеллектуальных установок, но вовсе не проистекает из бытовой упрощенности или бесчувственности нашего человека… И поэтому наша литература не должна бояться конфликтных положений. Секрет и прелесть нашей жизни не в отсутствии конфликтов, а в нашей готовности и в умении их разрешать»[[124]](#footnote-125).

{99} Распространение «школьной пьесы» отражало общее состояние театрального искусства послевоенных лет, когда в ходу были ложные теории «бесконфликтности», «идеального героя». Тенденция приукрашивания и лакировки жизни, замалчивания противоречий и недостатков приводила к самодовольному умилению окружающим, к созерцательности искусства. «Теория бесконфликтности» и «теория идеального героя» противоречили не только элементарным законам жизненной правды, но и эстетическому идеалу искусства социалистического реализма, идеалу героя-борца, героя-первооткрывателя. Сторонники «идеального героя» метафизически объявляли его высшим типом современного человека, тем самым нивелировали его общественные и профессиональные качества до степени непререкаемого типического выражения современности на некоем высшем и последнем этапе его развития.

Господствующие в плане эстетическом лжетеории на практике толкали к вульгарному упрощенчеству, к тематической дифференциации по ведомственно-отраслевому признаку — «военная», «колхозная», «производственная», «школьная» пьесы, — а в области конфликтов — к уходу от решения серьезных этических проблем, оставляя для драматурга лишь ликвидацию тех или иных административно-технологических неувязок или бытовых недоразумений.

Позднее, в 1954 году, выступая на Втором Всесоюзном съезде писателей, Борис Полевой сказал: «Я помню, какой ураганный огонь открыли критики, близкие к Министерству просвещения, по Константину Симонову, который с трибуны XIII пленума заявил о том, что понятие, которое включают в термин “школьная повесть”, является надуманным, мертворожденным. Боже, какой тогда поднялся шум! Этот афронт, оказанный совершенно правильному, на мой взгляд, утверждению, нашел себе последующее отражение в том, что в последние годы в детской литературе развелось много этакого “обязательного”. Какой бы сюжет из жизни подростков школьного возраста детский писатель ни избирал, критика и редакторы старались потребовать, чтобы в произведении были: а) школа, и даже не школа, а именно класс, б) педагогический процесс, в) пионерская или комсомольская организации, г) образ учителя, д) образ вожатого; если действие происходит летом, то нельзя было обойтись без: е) костра, ж) каких-нибудь общеполезных дел; если зимой: з) собрания или сбора, и) елки или школьного бала. Все это заранее объявлялось типическим, характерным, и писатели — те, что были не слишком уверены в знании действительности и потому предпочитали идти не от жизни, а от опробованных схем, — … стремились “вколотить” в сюжет все эти элементы, даже если сюжет этому бешено сопротивлялся»[[125]](#footnote-126).

{100} Действительно, значительная часть педагогов, критиков, вульгарно понимая воспитательную направленность искусства для детей, по существу, игнорировала его эстетические закономерности, механически переносила в детскую литературу приемы педагогики и законы ее воздействия на ребенка, требуя и от литературы прямой дидактики, открытой назидательности и пр. Такая позиция, находившая поддержку у педагогов, существенно тормозила развитие детской литературы и театра, что и вынужден был признать в своей речи на II съезде советских писателей министр просвещения И. А. Каиров. «Всякая попытка, — сказал он, — строить литературное произведение по заранее придуманной схеме… навязывание такой схемы писателю к добру привести не может. Подобная критика произведений писателя, откуда бы она ни исходила, неправильна. Есть ли такая критика? Да, есть, и действительно, она нередко исходит из педагогических кругов»[[126]](#footnote-127). Однако все эти признания прозвучали позднее, в середине 1950‑х годов. Пока же Ленинградский Тюз и в трудных обстоятельствах хотел оставаться верным жизненной и художественной правде. Это видно, в частности, при сопоставлении афиши Ленинградского Тюза с репертуаром других детских театров. Так, если Центральный детский театр в каждом сезоне ставит пьесы В. Любимовой, а Московский Тюз ориентируется на не менее популярную в том же жанре «школьной пьесы» Л. Гераскину — здесь одновременно идут четыре ее пьесы, — то Ленинградский Тюз не ставит ни одной пьесы Любимовой, а из творчества Гераскиной избирает только «Аттестат зрелости», и лишь спустя десять лет — в 1958 году — ставит «Вступая в жизнь». Брянцев ищет новые литературные имена, он привлекает к сотрудничеству молодых драматургов Ю. Принцева и Ю. Хочинского, внимательно следит за профессиональным ростом подающих надежды москвичей А. Зака и И. Кузнецова, В. Розова и сразу же ставит их первые произведения. Однако они все же не могут целиком заполнить репертуар, и Тюз, вынужденно обращаясь к назидательным поделкам Е. Рысса, А. Симукова, В. Губарева, Р. Михайлова и других авторов, обрекал себя на поражение.

Эти обстоятельства объясняют поверхностность таких спектаклей, как «Володя Дубинин» В. Гольдфельда, «Записная книжка» Ц. Солодаря, «Там, где сосны шумят» Д. Щеглова. Театру трудно было создать подлинно художественные произведения на основе пьес, иллюстрирующих примитивные надуманные ситуации, нежизненные характеры. И потому многие режиссерские работы этих лет А. Брянцева и Г. Каганова, а также Л. Макарьева («Воробьевы горы», «Сливовые косточки», «Саду цвесть»), С. Диманта («В девятом “а”», «Дорога мечтаний») не стали удачами театра.

{101} Не случайно Брянцев в эти годы часто обращается к сказке и классике — ставит «Не было ни гроша, да вдруг алтын» Островского, инсценировку пушкинского «Дубровского».

В «Дубровском» А. Брянцев и С. Димант сосредоточили внимание зрителя на социальном конфликте, и потому центральным эпизодом спектакля стала масштабно поставленная массовая сцена крестьянской расправы с приказными, приехавшими отбирать имение.

Исполнитель заглавной роли А. Кожевников придал Дубровскому несколько отвлеченные черты романтического героя. Его любовь пламенна и чиста, его негодование страстно и благородно. Наивная искренность, влияние литературы сентиментализма определили характер Маши Троекуровой в исполнении Л. Жуковой. Ощущая эпоху и стилистику пушкинской прозы, играли О. Черкасова (помещица Глобова), М. Шифман (помещик Антон Пафнутьич Спирин), А. Охитина (барчонок Саша), в острой бытовой манере исполнила Н. Казаринова небольшую роль смышленого крестьянского подростка Мити.

Последней режиссерской работой Брянцева (совместно с В. Горловым) была чешская сказка Мирослава Стеглика «Домик-пряник». В удивительных сочетаниях предстала в спектакле фантастичность обстоятельств и очень конкретная бытовая реальность персонажей. Поэзия и очарование славянского фольклора проявились здесь в характерах обитателей леса.

На освещенной солнцем зеленой поляне — красочный расписной домик-пряник, в котором живут злые старик и старуха. Звери приходят сюда, наблюдают за их жизнью, спасают попавших в беду детей. Олененок Гонзик — Л. Жукова — полон лирического очарования детства, живет в ощущении узнавания мира, он ходит, осторожно вытянув вперед маленькие копытца.

Старик и старуха хотели поймать олененка Гонзика, но по ошибке схватили хитрую приживалку-лису (А. Ежкина). Ленивый Барсук (К. Фадеева) сначала равнодушно-эгоистичен, его мало интересует происходящее вокруг. Но потом и он проникся сочувствием к детям и даже помог бежать от злых хозяев домика-пряника, которые хотели отвести их на погибель в глухие горы.

В этом спектакле самые маленькие тюзовские зрители получили первые представления о мире, о добре и справедливости.

## Тюзовские мастера

В трудные послевоенные годы, как и всегда в Тюзе, атмосфера, утверждаемая Брянцевым, была такой, в которой каждый член труппы ощущал себя готовым к исполнению любой нужной коллективу работы, чувствовал свою причастность к общему делу. {102} Не случайно в Тюзе всегда было много людей, в совершенстве освоивших смежные специальности, не случайно столь долгое время мог Тюз существовать за счет своих «внутренних резервов», воспитывать актеров, режиссеров, художников, композиторов, балетмейстеров, драматургов.

В послевоенные годы в коллектив влилось пополнение, которое необходимо было многому научить. В этой сложной кропотливой работе Брянцев нашел надежную опору у актеров, проживших с театром многие нелегкие годы, у режиссеров Л. Макарьева, П. Вейсбрема, Г. Каганова, С. Диманта, у художника Н. Ивановой, заведующей литературной частью С. Зельцер, и многих, многих других.

Леониду Федоровичу Макарьеву первое место в этом почетном списке принадлежит по всей справедливости. Когда в 1920‑х годах театр испытывал трудности с современной драматургией, Макарьев принимается за сочинение пьес. Не оставляя сцены, он возглавил тогда литературную и педагогическую части театра, начал интенсивную работу с авторами, сам писал книги о театре, множество теоретических статей об искусстве для детей. Когда в связи с открытием Нового Тюза сложилось трудное положение с режиссурой, Макарьев увлекается постановочной работой.

Во время войны Макарьев — участник фронтовых поездок, шефских концертов, а после ее окончания он снова берется за перо — пишет пьесу «Пашка».

Творческая индивидуальность Макарьева особенно раскрылась в послевоенные годы. Макарьев остро чувствовал время, его всегда живо интересовали судьбы молодежи. Руководимая Макарьевым драматическая студия дала театру не одно поколение талантливых актеров, ему же театр 1940 – 1950‑х годов обязан современной проблематикой репертуара. Самые актуальные пьесы о старшеклассниках, о молодежи — «Ее друзья», «Аттестат зрелости», «Дневник Наташи Соколовой», «Взрослые дети», «Девочки-мальчики», «Вступая в жизнь», «Дело, которому ты служишь», спектакль о кубинской революции «Пламя Пуэрто-Сорридо» — были поставлены Макарьевым. Другая тема режиссера — русская классика. Макарьев создал на тюзовской сцене «Вишневый сад», «Горе от ума», дал оригинальную трактовку «Грозы», поставил спектакль о Пушкине «В садах Лицея».

Горячо ратуя за создание полнокровного образа юного современника, Макарьев не располагал подлинно художественной драматургией. Ставя «Аттестат зрелости» Л. Гераскиной, Макарьев шел не столько от надуманной драматургической схемы, сколько непосредственно от правды существующих в реальной жизни характеров.

«Аттестат зрелости» был творческим дебютом для целой группы молодых актеров, воспитанников Макарьева. В роли «ошибающегося {103} индивидуалиста» Листовского выступил В. Сошальский, его друзей Вику и Леню играли И. Мамаева и Р. Лебедев. Режиссера интересовала нравственная тема, процесс формирования личности молодого человека. Вызывающему высокомерию Валентина Листовского были найдены верные психологические мотивировки. Незаурядные способности, умение на лету схватить мысль, наконец, просто выигрышная внешность, юмор, обаяние — все это располагает к Листовскому, предопределяет особое отношение к нему. Но сам Валентин неверно понял это отношение к себе, ему показалось, что он обрел некое право на пренебрежительный тон, на снисходительное отношение к товарищам, на поступки, которые непростительно совершать другим. В финальной сцене Валентин — В. Сошальский не только искренне ощущал вину и раскаяние. В его внутренней сосредоточенности чувствовался приобретенный духовный опыт, новое, более сложное и внимательное отношение к жизни.

Нравственные итоги драматической ситуации — вот что волновало Макарьева-режиссера, когда он обращался к несовершенной «школьной пьесе» тех лет. Драматургия ставила известные пределы режиссеру и исполнителям, потому понятна та страстная заинтересованность, с которой Макарьев ждал серьезных произведений о школьной молодежи. И появившиеся на рубеже 1940 – 1950‑х годов «Ее друзья» В. Розова, пьесы А. Зака и И. Кузнецова «Дневник Наташи Соколовой», «Взрослые дети» сразу же привлекли Макарьева, он безошибочно почувствовал здесь подлинность жизненных конфликтов.

«Ее друзья» были первым произведением никому не известного тогда Виктора Розова. Начинающий драматург внешне следовал общепринятой сюжетной схеме «школьной пьесы», которая достаточно полно проявлялась в устоявшемся наборе действующих лиц: «личность» (Люся Шарова), «коллектив» (школьный класс), «образцовый герой» (Володя Чернышев — одаренный математик, бывший партизан, скромен и деловит), добрые родители и отзывчивые учителя, проницательная больничная няня («народный колорит»). Интересы героев не выходят за пределы учебы и школьной самодеятельности.

Но, стремясь наполнить пьесу живым содержанием, драматург ввел в нее особые обстоятельства, не имеющие связи со школой. Именно образ Людмилы позволил Розову выявить подлинный драматизм, истинные, а не мнимые, жизненные трудности, в преодолении которых формируются и крепнут характеры подростков. Эту реальность конфликта, его глубокую нравственную сущность Макарьев точно ощутил, дал емкое сценическое выражение.

Успех спектакля был в решающей степени определен удачным назначением Н. Мамаевой на роль главной героини. Драматическое зерно характера Люси Шаровой Мамаева и Макарьев {104} выявили в столкновении страшной болезни и внутренней силы духа. Перед угрозой полной слепоты Люся начинает иначе воспринимать окружающее. Движение от простых, однозначных оценок к более сложному, объемному, диалектическому восприятию мира — вот что волновало Макарьева как автора спектаклей о современном молодом человеке. Эту мысль Макарьев внушал и молодым актерам Тюза, своим ученикам.

Нина Васильевна Мамаева пришла в Тюз в 1946 году. Если Ленинградский театральный институт, который она окончила по классу Л. Ф. Макарьева, был для нее школой, то Тюз стал университетом актерского мастерства.

Первой ролью на профессиональной сцене была Любовь Гордеевна в спектакле «Бедность не порок». Этот дебют сразу выдвинул актрису в ряд ведущих исполнителей. «Доискиваясь, в чем правда жизни этого образа, актриса нашла ее в основной мысли пьесы. Всем своим существом, всей силой и чистотой своей любви утверждала ее героиня, что “бедность — не порок”, протестовала против всего уклада, царившего в доме самодура Гордея Торцова. Даже в самой покорности, безответности Любови Гордеевны Мамаева сумела найти и оттенить глубокую внутреннюю силу, глухой, скрытый протест. Она как будто бы покорялась воле отца, у нее не было сил для борьбы. Но и в разговоре с нелюбимым Коршуновым в ней ощущалась такая сила отчуждения, во всей ее фигуре, склоненной голове, бледном лице, опущенных глазах чувствовалось такое отчаяние, что невольно думалось о возможности трагического исхода, который прервет ее жизнь и явится протестом против дикого гнета самодурства», — писал о первой роли Мамаевой в Тюзе критик Б. Львов-Анохин[[127]](#footnote-128).

Своеобразие актрисы проявилось и в работе над современными характерами. «Аттестат зрелости», «Воробьевы горы», «Ее друзья», «Дневник Наташи Соколовой», «Взрослые дети» — в этих спектаклях Макарьева Мамаева показала различные грани нравственного портрета юной современницы.

Прямолинейность характера Вики, столь заметная в пьесе «Аттестат зрелости», не так ощущалась в спектакле, потому что образ, созданный Мамаевой, был полон живости психологических оттенков, согрет чувством первооткрытия мира и людей, с которыми она встречается, ощущения пробуждающегося самосознания личности.

Небольшая иллюстративная роль Тани в «Воробьевых горах» неожиданно приобрела у Мамаевой значительный смысл. Строгая, подтянутая, в военной гимнастерке приходила Таня в кабинет директора школы, и уже внешний облик девушки, ее сосредоточенный {105} проницательный взгляд, скупые жесты давали зрителю представление о духовной силе человека, прошедшего войну, знакомого со страданиями и горем, но не сломленного ими, не утерявшего оптимистической силы духа.

Героини Мамаевой постигали радость духовного становления, нравственной самостоятельности ценой больших усилий, огромного напряжения воли. Эта тема с эмоциональной полнотой и лиричностью звучала в одном из лучших спектаклей Тюза — «Дневник Наташи Соколовой».

Подвижная, стройная девочка-подросток вся как будто искрится радостью, она полна энергии, ей трудно усидеть на месте, настолько удивительно прекрасной, безоблачно-радостной кажется ей жизнь. Подверженная смене настроений, Наташа быстро подчиняется первому душевному порыву. Наивность, непосредственность вдруг сменяется самоуверенностью, высокомерием.

Обстоятельства пьесы ставили Наташу перед необходимостью быстро, а главное ответственно решать трудные задачи. К решению их Наташа оказывалась не подготовлена. Она совершает цепь необдуманных поступков, но еще не до конца осознает их последствия. Когда ее легкомыслие угрожало жизни людей и Наташа уже ничего не могла исправить, в ее сознании наступал тяжелый нравственный перелом.

Тему духовной цельности, серьезного отношения к жизни, к делу театр решал и на эпизодических, но весьма важных для пьесы характерах маленькой Лены Мамонтовой (А. Тимофеева) и молодого ученого Вадима Барыбина (Ю. Енокян). Суровый, резкий Мамонтов (В. Костенецкий) запирает дочь, раздраженно кричит, выбрасывает ее банки, а она все равно с молчаливым упрямством собирает свою коллекцию «водных организмов». И в неуклюжей девочке уже видна целеустремленность будущей личности, упорное стремление, несмотря ни на какие препятствия достичь цели. А слабый, безвольный Барыбин устал, капитулировал, и отношение его к жизни, по сути дела, как и у Наташи, тоже легкомысленное. Только легкомыслие это иного рода — мрачное, равнодушное.

Острая постановка вопросов, жизненная достоверность проблем, предоставленная зрителю возможность самостоятельно оценивать увиденное, убедительно воплощенный характер героини — все это обеспечило успех спектакля. Он явился принципиальной вехой развития не только Ленинградского Тюза, но и всего советского театра для детей, который после большого перерыва вновь начинает обращаться к общественно значимой проблематике. Эти качества спектакля отметила и критика. «С увлечением работая над сложнейшей темой роста и жизненного определения юной натуры, молодые артисты Ленинградского Тюза и режиссер Л. Ф. Макарьев утверждают своим искусством самобытный, полный внутреннего {106} огня и смелых порывов, не прилизанный характер молодого человека наших дней»[[128]](#footnote-129).

Наряду с современной пьесой, посвященной острым этическим вопросам, Макарьев пропагандировал русскую классику, стремился дать ей на тюзовской сцене оригинальное истолкование. Драму А. Н. Островского «Гроза» Макарьев хотел приблизить к известной добролюбовской трактовке. «Катерина — подлинный “луч света в темном царстве” и потому спектакль нужно ставить “о человеке, как существе радостном, сознательном, творческом, во имя которого мы живем и воспитываем новое поколение”», — подчеркивал режиссер[[129]](#footnote-130). В спектакле Катерина К. Прокофьевой была натурой жизнерадостной, восторженной, поэтической. Быт и нравы «темного царства» будто не коснулись ее, чужды и органично несовместимы они с ее мироощущением. Катерина не способна притворяться, хитрить, ее душа открыта, ее сердце стремится к свету, к красоте, ее увлекает высокое чувство. И обретя любовь к Борису, испытав восторг свободного дыхания, Катерина уже не может вернуться в мир, в котором существовала прежде. В ее готовности умереть звучала пламенная страсть свободолюбия, протест личности, внутреннее освобождение цельной незаурядной натуры, буквально измученной вынужденным обманом.

В мягких психологических тонах играл А. Кожевников Бориса. Он безоружен в столкновении со злом, оно делало его слабым и безвольным. Но хотя «темное царство» сломало его дух, он отзывчив на доброе слово Кулигина, искренне тянется к Катерине, С горячим волнением произносил Борис — А. Кожевников слова признания, а оставшись один, поклонился земле, по которой недавно прошла его любимая.

Тонкие белые стволы берез, кружевная зелень кустов и деревьев создавали поэтическую атмосферу летней ночи. Варваре (Л. Красикова) свойственны грубоватость и женское лукавство. Кудряш — Э. Борисов простоват, весел и добродушен. Их чувства, может быть, не слишком возвышенны, и потому Варвара и Кудряш снисходительно относятся к Катерине и Борису, но эта снисходительность отнюдь не от «многоопытности», а скорее от сочувствия, от собственного ощущения большей независимости и свободы.

Если «Грозу» Макарьев ставил как многоплановую реалистическую драму, то постановка пьесы «В садах Лицея» была решена режиссером как торжественный спектакль-концерт.

Пьеса Д. Дэля о юных годах Пушкина, о становлении его характера, мировоззрения была близка художественно-педагогическим {107} задачам Тюза. Драматург следовал известным биографическим фактам, свел литературный вымысел до минимума и пришел тем самым к жанру хроники со всеми сопутствующими ему характерными особенностями — отсутствием единого последовательно развивающегося сюжета, дробностью композиции, фрагментарностью, иллюстративностью эпизодов. Макарьеву нужно было найти постановочный ход, который бы композиционно объединил сцены из жизни поэта.

Спектакль начинался торжественно и приподнято. Звучала музыка Чайковского и Глиэра, в луче прожектора возникала фигура Ведущего (Н. Карамышев), читающего пушкинские стихи: «Люблю тебя, Петра творенье»…

В роли Пушкина темпераментно выступил Е. Шевченко, пришедший в Тюз из Симферопольского драматического театра. Артист ощутил лирическое начало роли, пушкинские стихи в его исполнении звучали порывисто и вдохновенно. Но на некоторых эпизодах лежала печать внешней картинности и самолюбования.

Ведущий предварял и обрамлял акты чтением стихотворений лицейского периода — знакомые строки иллюстрировали драматические сцены и эпизоды, позволяли зрителю увидеть жизнь поэта, узнать его мысли, переживания. Возвышенно-академическая чтецкая манера Ведущего подчеркивала мемориальность зрелища, на фоне классического интерьера выстраивался хор — представление завершалось Патетической кантатой Н. Стрельникова. Такой ораториальный финал как бы объединял отдельные тематические мотивы спектакля своеобразным музыкально-театральным аккордом-обобщением.

Спектакль «В садах Лицея» отличала высокая постановочная культура. Он долгое время пользовался любовью зрителя, он оказал влияние и на дальнейшую практику театра. Несомненно, что спектакль З. Корогодского «После казни, прошу…», который появился уже на новой сцене Тюза спустя десять лет, продолжал именно эту стилевую линию.

В начале 1960‑х годов Макарьев покидает театр, интересы его отданы отныне педагогической работе в Театральном институте. Талант этого мастера сцены, одного из основателей тюзовского движения — драматурга, актера, режиссера, педагога — целые десятилетия определял судьбу Ленинградского Тюза, ему театр обязан немалыми своими достижениями.

К числу тех, кому посчастливилось бок о бок работать с Брянцевым, Макарьевым, Горловым, Бейером, принадлежит заслуженный деятель искусств РСФСР Семен Ефимович Димант. Под руководством Брянцева Димант совершенствовал режиссерское мастерство, вместе они поставили несколько спектаклей.

С. Е. Димант пришел в Тюз в 1943 году, окончив Государственный институт театрального искусства им. Луначарского по классу {108} А. Д. Попова. В Березниках Димант поставил водевиль А. И. Писарева «Учитель и ученик», сценическую композицию чеховских рассказов под названием «Мелюзга». Молодой режиссер познавал нравственные и эстетические законы, по которым жил дружный и своеобразный коллектив тюзовцев. Идейно-воспитательная и художественная платформа театра, его внутренняя, полная искреннего доброжелательства атмосфера — все это увлекло Диманта, и он решил остаться в Тюзе, посвятить себя искусству для детей.

В Ленинграде Димант дебютировал сказкой С. Маршака «Двенадцать месяцев», а вскоре совместно с Брянцевым поставил «Красный галстук» Михалкова. Тема социального протеста, нравственной цельности, революционной романтики звучала в спектаклях Диманта, адресованных разным возрастным группам тюзовской аудитории. Она определила интонацию таких спектаклей, как «Хижина дяди Тома» (1948), «Дубровский» (1949, поставлен совместно с Брянцевым), «Накануне» (1960), она звучала и в спектаклях для малышей, в сказках «Волшебный клад» П. Маляревского (1960), «Туфелька Дин» С. Зельцер и С. Диманта (1951), «Волынщик из Стракониц» И. К. Тыла (1953), в цикле историко-революционных спектаклей «Белеет парус одинокий» В. Катаева (1951), «Как закалялась сталь» Н. Островского (1956), «Музыкантская команда» Д. Дэля (1956).

Спектакль «Хижина дяди Тома» начинался прологом.

… Вечер. Силуэты небоскребов современной Америки пересекает большой светящийся плакат — привязанный к дереву черный человек и подпись: «Негр, беги из этого города!» Двое прохожих вносят попавшую под автомобиль негритянскую девочку и оставляют ее около матери. Никто не соглашается отвезти их в больницу. Даже врач отказывается им помочь. Вдова фронтовика, отдавшего свою жизнь за Америку, негритянка-учительница решила принять участие в президентских выборах, но стала жертвой расистского произвола. Женщина рассказывает дочери историю старого негра — дяди Тома.

Роль дяди Тома проникновенно играл А. Михайлов. Артист вызывал живое сочувствие зрителей, но не скрывал при этом «непротивленческие» взгляды Тома. И потому активные симпатии аудитории были на стороне тех, кто не желал мириться с произволом расистов. Эта тема борьбы звучала в темпераментном характере инженера Клейтона (А. Кожевников), фермера Ван-Тромпа (А. Гаврилов), энергичного негра-невольника Джорджа (В. Яковлев).

Семью Джорджа продают на аукционе в разные поместья, но маленькая Пегги (А. Красинькова) не согласна с христианским смирением Тома. Она истинная дочь своего отца, лицо ее горит гневом, девочка полна решимости бороться и протестовать.

{109} Плантатор Легри (Л. Макарьев) злорадно издевается над невольниками. «Я господин и хозяин! — нагло заявлял он, — я правлю и буду править миром всегда!» Зал бурно реагировал на игру артиста. Зрители свистели, кричали, топали ногами: «Не будешь! Не будешь! Вон!»

Финал спектакля возвращал зрителей к прологу. «Запомни его лицо, Кора, — обращалась к дочери негритянка-учительница, показывая на Легри. — Нет и не будет счастья на земле, пока он еще не побежден».

В спектакле по роману В. Катаева «За власть Советов» С. Димант продолжает рассказ о судьбе одесских ребят — Гаврика, Пети, Моти, известных зрителю по инсценировке «Белеет парус одинокий». Герои «Паруса» предстают здесь уже взрослыми. Вместе с ними их дети: московский пионер Петя Бачей, дочь Моти — Валентина и их друзья. В спектакле, построенном на острой сюжетной основе, Димант сумел создать многоплановые, психологически разработанные драматические образы. В сцене, действие которой происходит в рыбачьем домике Перепелицких, режиссер воссоздал насыщенную эмоциональную атмосферу катаевского романа. Прекрасен характер простой русской женщины — рыбачки Матрены Терентьевны, созданный З. Савицкой.

Каких душевных мук стоит ей уничтожить колхозное добро! Шатаясь от усталости, возвращается она домой. Враг уже близко, пора уходить. И вдруг совершенно неожиданно в спасенном от бомбежки мальчике она узнает сына друга своего детства. Это так неожиданно, чувства всколыхнулись так сильно, что Мотя забыла на какой-то миг даже о войне. Обняв мальчика за плечи, она вспоминает о прошлом. Петя Бачей (Н. Потаповская) слушает обрывки ничего не говорящих ему воспоминаний, а для Моти в них вся ее жизнь, ее первая девичья, глубоко затаенная любовь. В одной простой фразе, несколько раз повторяемой ею по-украински нараспев, каждый раз с новыми интонационными оттенками: «Мальчик, хочешь нашего кулеша?» — угадывается большое женское чувство, грустное и очень доброе.

Сорокалетие Октябрьской революции Тюз встретил премьерой пьесы М. Шатрова о Ленине — «Именем революции» (1957). С. Димант и исполнитель роли Ленина А. Кожевников стремились передать глубину интеллекта и обаяние личности Владимира Ильича, его способность в единичном факте выявить глубокие обобщения, умение даже во время бытового разговора думать о больших и малых делах, о людях.

… Слышно, как невдалеке остановилась машина. Вася (Н. Казаринова) и Петька (А. Красинькова) торопливо скрываются в кустах. Появляются Ленин и Дзержинский (А. Шведерский). Ленин идет, оглядывая лес, — нечасто ему удается бывать на природе. Но мысли еще там, в делах.

{110} — Какой здесь воздух чудесный, — вдруг прерывает молчание Ленин, — надо Семашко сказать, он искал место для лесной школы.

К вернувшимся ребятишкам Ленин относится с добрым участием, с горькой болью за их исковерканное детство. Мысль Ленина многопланова — он думает о детях, об их конкретных судьбах и одновременно о жизни народа, о судьбах государства:

— Значит, ехать пришлось на крыше?.. А через какие города? Запомнили? — заинтересованно спрашивает Ленин у ребят. Вася Н. Казариновой держится настороженно, но с достоинством, отвечает неторопливо, скрывая волнение. Петька тоже хочет вступить в разговор, набирается духу, пытается вставить слово, но безуспешно. Беседой целиком овладевает рассудительный Вася.

Возвращаясь к машине, Ленин, как бы между прочим, делает вывод: «Интересные мальчишки, жаль только поговорить не успели… Они еще раз подтвердили мою мысль, что посылать продотряды по Подмосковью — фикция! Тамбовщина! Надо обязательно сказать об этом товарищам из ЦК».

Излюбленные герои Диманта те, которых в реальной жизни принято называть «трудными». Эти ребята «выламываются» из общих норм безликого добронравия, не удовлетворяются устойчивым размеренным распорядком, а хотят как бы ускорить течение жизни, спешат узнать о жизни больше. Именно таковы Саня Тюриков в «Бывших мальчиках», Ганка в «Упрямых лучах», Алешка в «А с Алешкой мы друзья», Серега в «Если что, я — Серега».

Пьеса Нины Ивантер «Бывшие мальчики» была в русле плодотворных поисков театра для детей, связанных прежде всего с именами драматургов В. Розова, А. Хмелика, А. Зака и И. Кузнецова, режиссеров А. Эфроса, О. Ефремова. Она написана с верой в нравственную красоту человека, отвергает тупое мещанское себялюбие, мертвящий стандарт мышления.

Уже в экспозиции спектакля содержался вызов традиционности, опровергавший устойчивые каноны «школьной пьесы». Весь класс, окончив школу, уезжает строить электростанцию, а Володя Максимов (В. Тодоров) остается. И не потому, что ищет «легкой» жизни. С классом уезжает и его близкий друг, его первая любовь — Лида (Г. Свитич). Володя остается потому, что он очень нужен одиннадцатилетнему человеку, соседу по квартире Сане Тюрикову (Н. Потаповская).

Действие пьесы происходит в детском доме, где Володя работает пионервожатым (поэтому здесь согласился жить и Саня Тюриков). Сложная картина переплетения человеческих судеб, драматических ситуаций открывалась зрителю. Умный и слегка ироничный директор детского дома (Г. Тейх) цитирует слова французского писателя Сент-Экзюпери: «Мы всегда в ответе за всех, кого приручили». Но может ли быть в ответе за маленького Степушкина экзальтированная дама (З. Карасева), пришедшая «принять {111} ребенка» для усыновления? Ей, привыкшей оценивать красоту жизни меркой бытового благополучия, просто не понять, как это мальчик не прельстился отдельной квартирой, велосипедом, автомашиной, поездкой на юг. Не понять высоких движений человеческой души злой и подозрительной Саниной тетке (О. Черкасова), попытавшейся использовать несчастье племянника в своих корыстных целях. Зато как богат и чист внутренний мир самого Сани — выдумщика и фантазера, готового чем угодно пожертвовать ради своего старшего друга, как честны и требовательны к себе и к людям юные братья Яковлевы (В. Журавлева и А. Герман), как предан доброй тете Дусе маленький Степушкин (Н. Государева), как поэтична и прекрасна своей душевной красотой девушка Юля (Н. Кудрявцева).

Саня Тюриков ходит немного вразвалку, самоуверенной походкой человека, знающего себе цену. Длинные брюки, небрежно надетая курточка, фуражка набекрень, из-под которой торчит непокорный белобрысый чуб. Мальчик подчеркнуто независим, он не сразу верит людям, но если поверит, так уж по-настоящему.

Димант хорошо знает детскую психологию, и лучшие его спектакли — это спектакли о подростках и для подростков. В сознании озорных, неуживчивых героев его спектаклей возвышенная романтика тесно переплетается с веселым озорством, подлинная драма подчас соседствует с острыми комедийными коллизиями. Мальчишки и девчонки как будто застигнуты режиссером врасплох, на доминанте того самого пугающего педантичных воспитателей «переходного возраста», когда логика рассудка подчас разрушается взрывчатой силой восторженной эмоции, стремительной жаждой первооткрытия. Эта удивительная красочность юного восприятия мира, свободного от груза стереотипов и предвзятости и объединяла героев спектаклей Диманта 1940 – 1950‑х годов, сообщала им творческое, оптимистическое начало.

Современный спектакль для самых младших зрителей, а также театральная сказка и зарубежная классика были представлены в Тюзе послевоенной поры режиссурой Вейсбрема.

Стремясь отразить серьезные изменения в сознании подростка, которые принесла с собой война, и трудный послевоенный быт, Вейсбрем ставит ряд спектаклей на эту тему. «Пашка» Л. Макарьева, «Девочка ищет отца» Е. Рысса, «Я хочу домой» С. Михалкова. На малоинтересной и искусственной сюжетной основе Вейсбрему подчас удавалось создать самобытные характеры.

Режиссер смягчил прямолинейную публицистичность пьесы С. Михалкова. Спектакль пронизывает лейтмотив песни И. Дунаевского «Широка страна моя родная». В прологе и эпилоге отряд пионеров с пением идет по вертящемуся кругу сцены. Потом мелодию и слова песни будет вспоминать насильно увезенный в Германию советский мальчик Саша Бутусов.

{112} Сцены в приюте были поставлены Вейсбремом с убеждающей жизненностью, в близких детскому мироощущению образах. Пережитое оставило тяжкий след в душе подростка. Мальчишеская непосредственность и мрачная замкнутость сочетались в поведении Саши Бутусова (В. Кондратьева). Надо во что бы то ни стало вернуться на родину! В Саше пробуждается находчивость, инициатива и даже азарт. Сила духа мальчика не сломлена, он все тверже становился в своем замысле и, наконец, совершал успешный побег.

Мучительный процесс духовного выздоровления показывала артистка А. Герман в роли Иры Соколовой. Казалось, что из сознания девочки, взятой «на воспитание» немкой Вурст, окончательно вытравлена даже мысль о прошлом — запуганными глазами озирается она по сторонам, и трудно представить, что маленький человек в состоянии преодолеть такой душевный надлом. Но где-то в глубине памяти прошлое все же оживало, пробуждалось чувство родины, и зритель видел, как несчастное, затравленное существо обретало нравственную силу, стремление к свободе и правде.

Постепенно «военная» проблематика уходит из тюзовского репертуара, реже обращается к ней и Вейсбрем. В 1952 году он ставит красочный героико-публицистический спектакль о французской молодежи по пьесе А. Зака и И. Кузнецова «Вперед, отважные».

Однако режиссерский талант Вейсбрема в послевоенные годы не сразу получил развитие. Распространенный в 1940 – 1950‑е годы взгляд на Тюз как на театр ограниченный узкопедагогическими задачами катастрофически обеднял не только современный, но и классический репертуар. Многие пьесы русской и западной классики считались для тюзовской сцены «непедагогичными», и потому замысел П. Вейсбрема поставить в Тюзе «Ромео и Джульетту» был встречен с опаской и сомнением. Нечего было и думать, чтобы показать пьесу целиком. Из текста были исключены философские монологи Лоренцо, существенно сокращена роль Меркуцио, смазано и неконкретно был показан историко-социальный фон. Главной для режиссера была лирико-романтическая тема, поэзия первой любви, трепетность, целомудрие, беспредельная преданность высокому чувству.

На первых спектаклях в 1948 году в ролях главных героев выступали опытная актриса Л. Жукова и совсем молодой В. Сошальский, для которого премьера совпала с выпускными экзаменами в руководимой Л. Макарьевым и А. Брянцевым Драматической студии при Тюзе.

В биографии заслуженной артистки РСФСР Л. Жуковой до той поры не было таких значительных характеров, актриса в основном играла маленьких девочек в сказках и современных {113} пьесах. В Джульетте Л. Жуковой сочеталась присущая ее ролям детская наивность, трогательная непосредственность и прорвавшаяся неожиданно для самой героини неведомая ранее лирическая взволнованность, романтическая страстность.

Ромео был увиден режиссером в состоянии духовного созревания. Чувство к Джульетте ломало прежние наивные представления о мире, пробуждало нравственную зрелость. Ромео В. Сошальского зримо вырастал в индивидуальность одаренную и своеобразную. Гибель обоих звучала как осуждение окружавшим их жизненным условиям и одновременно как торжество любви, победившей обстоятельства, победившей смерть.

Спектакль «Ромео и Джульетта» шел на тюзовской сцене более десяти лет и «открыл» дарование таких актрис, как Н. Мамаева и Н. Дробышева.

Джульетта Н. Мамаевой появлялась на сцене лукавой, озорной и наивной девочкой, она только «входила» в жизнь взрослых, которая поначалу кажется ей всего лишь любопытной игрой. Даже весть о предполагаемом замужестве она не воспринимала серьезно. Мир ее представлений о жизни прекрасен и незамутнен именно потому, что он существовал параллельно с миром реальным, не пересекаясь с ним. Встреча с Ромео обрушивала на нее гнев окружающих, и, познавая несправедливость и жестокость реального мира, Джульетта Н. Мамаевой одновременно вступала с ним в борьбу, с каждой минутой все тверже убеждаясь в неприемлемости для себя его нравственного уклада.

Вдохновенная поэтичность приобретала у Джульетты — Н. Мамаевой различные нюансы — в начале спектакля она лишь оттеняла непосредственность героини, к концу трагедии это была одухотворенность бескомпромиссной решимости, высокого мужества и преданности идее.

Работа Н. Дробышевой над ролью Джульетты проходила почти параллельно со съемками фильма Г. Чухрая «Чистое небо», где она играла роль Сашеньки Львовой, женщины трудной драматической судьбы. Бесспорно, что обе эти роли, созданные Дробышевой еще в пору учебы в Студии при Тюзе, обогатили друг друга и ярче выявили ее природное дарование.

Джульетта Н. Дробышевой, в отличие от Джульетты Н. Мамаевой, более импульсивна, ее протест, может быть, не слишком осознан, он более стихиен. Поступками Джульетты — Н. Дробышевой руководят чувства, инстинктивно пробуждающаяся женская страсть.

Джульетта ждет Ромео, еще не зная о постигшем их несчастье. Ее чувства и мысли — там, с ним. Рассеянно, отрешенно рассматривает она веревочную лестницу и, подчиняясь какому-то внутреннему порыву, вдруг прижимает к себе связку мягких веревок и покачивает ее на руках словно младенца.

{114} Некоторые фигуры трагедии оказались обеднены, но тема силы духа, торжества человека, способного утвердить себя пусть даже ценою жизни, звучала в спектакле художественно убедительно.

В 1950‑е годы Вейсбрем ставит несколько современных пьес — «Дом № 5» И. Штока, «Мой закадычный враг» Н. Гернет, — но главный успех сопутствует ему в классике и театральных сказках, по праву вошедших в золотой фонд тюзовского репертуара. Это была сказка остроумно-философская («Ворон») и драматическая («Два клена»), пародийная, эксцентрическая («О золотом петушке») и народно-балаганная («О попе и о работнике его Балде»), полная эпического величия и мудрости («О рыбаке и рыбке»), поэтичная («О девочке-неудаче»), иронично-комедийная («Золотой ключик»).

Сказку К. Гоцци «Ворон» Вейсбрем поставил в 1946 году. «В умении тонко и естественно сочетать фантастические мотивы, выраженные в яркой театральной форме, с редкой подлинностью чувств сказались лучшие традиции театра», — отмечала историк советского театра для детей А. Н. Гозенпуд[[130]](#footnote-131).

Вейсбрем строил спектакль на соединении романтики и иронии, высокого драматизма и броской буффонады. Переживания короля Миллона, Армиллы органично сочетались с комедийными интермедиями и шутовскими выходками Бригеллы, Панталоне, Тартальи. Как в старом итальянском театре масок, сцену заполняли корабли и колесницы, волшебные голубки и лошади. Героическое и комическое, патетическое, драматическое и романтическое сосуществовало в этом спектакле, создавая особый колорит театральности. Его хорошо ощущали исполнители. Злодей Норандо (Э. Егги) был подчеркнуто коварен и пародиен одновременно. Психологически насыщенный драматический характер короля Миллона создал Л. Макарьев. Сочно комедийно рисовал М. Шифман жизнелюбивого добряка Панталоне. Принц Дженнаро (В. Костенецкий) привлекал высоким душевным благородством, беспредельной верностью дружбе и любви. Ради брата он жертвовал жизнью, но добро торжествовало, зло отступало и все кончалось благополучно. Верность, отвага и благородство героев находили живой отклик в зрительном зале.

Позднее, в 1954 году, Вейсбрем обратился к пьесе Шварца «Два клена», написанной по мотивам русского фольклора. В характерах сказки Шварца Вейсбрем почувствовал злободневную проблематику времени и талантливо перенес ее на сцену.

В детской драматургии и литературе начала 1950‑х годов ребенок подчас представал в ореоле непобедимости, с поразительной легкостью преодолевал любые невзгоды. «Все пути для нас открыты, {115} все дороги нам ясны», — провозглашалось в одной популярной пионерской песне. Театр выступил против такого бодряческого поверхностного понимания характера героя. В труде, мастерстве видели Шварц и Вейсбрем залог победы добра над злом, залог торжества справедливости, нравственный идеал времени.

Благородный и поэтический образ матери-труженицы Василисы-работницы создали Н. Кудрявцева и З. Савицкая. «Работа меня от всех бед спасала. Возьмусь!» — решает Василиса и с помощью своих новых друзей — Медведя, Котофея Ивановича и мышей — выполняет все задания Бабы-яги. Именно творчеством, осмысленной деятельностью заражает она доброго увальня Медведя. «Ох, братцы мои. Это работа, так работа, — радостно восклицает он, — это не то, что на цепи сидеть да на прохожих рычать. Славно! Весело! Подите, поглядите, сколько мы лесу привезли».

Глупая, злая самовлюбленная Баба-яга (Н. Карамышев) тоже трудится день и ночь, но ее поступки несут разрушение и горе. «Ты за всю жизнь ящичка простого не сколотила, корзинки не сплела, травинки не вырастила, сказочки не придумала, песенки не спела, а все ломала, да била, да отнимала. Где же тебе., неумелой, с нами справиться?» — говорит Бабе-яге Василиса-работница. Яркие бытовые черты Бабы-яги были близки восприятию зрителя. Самовлюбленная Баба-яга нежно холит себя: «Мало сказать — люблю, я в себе, голубке, души не чаю, — кокетливо признается Баба-яга Василисе. — Вы, людишки, любите друг дружку, а я, ненаглядная, только себя самое, у вас тысячи забот — о друзьях да о близких, а я только о себе, лапушке, и беспокоюсь». Ни с кем не может подружиться Баба-яга — даже с Ведьмой и Людоедом поссорилась она из-за копейки.

Увлекательно и поэтично драматург и театр расширяли понятия зрителей о действительности, пробуждали в них интерес к жизненному разнообразию, к красоте природы, богатству психологического и эстетического содержания жизни.

Фантастика «Двух кленов» в Тюзе не противоречила реальной достоверности образов. В столкновении Иванушки (Л. Жукова) и Бабы-яги побеждала жизненная смекалка Иванушки. Обычным свистком он оглушал Бабу-ягу, кремнем и огнем высекал искры, пращой сшибал шишки с деревьев удачней, чем это делала старуха своими колдовскими приемами.

Черты общественного настроения, актуальные проблемы послевоенной современности Вейсбрем передал поэтичными характерами. Спектакль Тюза пробуждал веру в победу добра, в могущество созидательного труда, в силу и правду человека. Поэтический образ матери как бы символизировал гордость и прекрасное величие Родины, любовно воспитывавшей юных богатырей.

«Художником имеет право называться тот, кто сберег в себе вечное детство», — заметил некогда Александр Блок. Эта мысль {116} в особой мере применима к тем, кто посвятил свое творчество детям. Даже внешние атрибуты детства всегда сопутствовали тюзовской практике. Театр родился из детского хоровода, детские игрушки обрели значение сценической детали уже в первых спектаклях театра, из считалок и игр рождались новые режиссерские решения и приемы.

В детском искусстве, в рисунках детей находила источник творчества и заслуженный деятель искусств РСФСР Наталья Николаевна Иванова, главный художник Тюза.

В 1929 году Иванова закончила художественно-промышленный техникум в классе проф. М. П. Бобышова. Производственная практика сблизила ее с Театром Пролеткульта, с художником Е. Якуниной, которая много работала с Б. В. Зоном.

Самостоятельную деятельность Иванова начала в Старой Руссе. Ко дню открытия Старорусского Тюза Иванова оформила зал, фойе и первый спектакль. Ждали приезда Брянцева — он должен был принять театр, торжественно дать ему «путевку в жизнь». Брянцев приехал не как почетный гость, а как заинтересованный участник нового дела, энергично включился в работу — сразу же стал помогать осветителям-монтировщикам, плотникам. Художница хорошо запомнила этот день.

Она проработала в Старой Руссе всего лишь сезон, трудный не только потому, что он был первым. Театр существовал на крайне ограниченные средства, и это обстоятельство ставило перед художницей жесткие условия — быть экономной, целенаправленной в решениях, искать особую точность и емкость каждой выразительной детали.

Как-то, приехав в Ленинград и проходя мимо Тюза, Иванова увидела объявление: «Требуется маляр» — и через три дня уже приступила к обязанностям.

В «старом» Тюзе Ивановой вскоре поручают самостоятельные работы. «Пушкинский спектакль» 1937 года, «Ребята Верховы», «Кот в сапогах», «Сказка о Василисе Прекрасной», «Тартюф»…

Иванова работает с разными режиссерами. Тонко чувствуя стилистику и постановочную манеру каждого, прекрасно владея пространством тюзовской сцены, Иванова в то же время никогда не изменяет себе, сохраняет особенности своего живописного почерка. Незадолго до войны в интервью журналу «Искусство и жизнь» Иванова писала: «Ребята очень любят цвет и в своих рисунках пользуются им смелее, чем мы, художники. Детские рисунки в этом отношении всегда представляют для меня большой интерес. Чтобы быть понятной детям, я стремлюсь в своей работе к простоте, доходчивости, к яркости и локальности цвета. С увлечением я стала бы работать, например, над оформлением современного фантастического балета для детей, но, к сожалению, осуществление этого желания наталкивается на отсутствие каких-либо драматургических {117} опытов в этой совершенно непривычной области. К числу моих пока неосуществимых желаний принадлежит и Шекспир. Но работа над шекспировским спектаклем зависит целиком от репертуарного плана Тюза»[[131]](#footnote-132).

Н. Ивановой не пришлось работать над фантастическим балетом, зато посчастливилось встретиться с режиссером, эстетическая позиция которого оказалась ей чрезвычайно близка. Это был Вейсбрем. В соавторстве с ним было найдено оформление «Кота в сапогах», с ним работала Н. Иванова над «Тартюфом», в спектакле Вейсбрема «В гостях у Кащея» был создан поразивший зрительское воображение «самый длинный в мире забор» — актеры, одетые в черные бархатные комбинезоны и островерхие шапочки, двигались на фоне черного бархата. Силуэты фигур сливались с фоном, видны были только прикрепленные к рукавам дощечки, актеры двигались непрерывной цепью, и казалось, что забору поистине нет конца.

Сбылась и другая мечта Н. Ивановой. Уже будучи в Березниках, художница оформляет шекспировский спектакль «Много шума из ничего», а вскоре после окончания войны, в 1948 году — «Ромео и Джульетту».

Роль художника в тюзовском спектакле особая. Если в театре для взрослых художник иногда становится наряду с режиссером одним из соавторов спектакля, то в театре для детей — особенно в спектаклях для малышей — это непременное условие. Зримый, живописно-декоративный образ спектакля здесь не менее важен, чем актерский, режиссерский, и находятся они в неразрывном единстве.

Поэзия русской природы, ее удивительная животворная сила ощущалась в спектакле «Двенадцать месяцев», когда заснеженные деревья чудесным образом превращались на глазах зрителя в зеленый лес. А занавес спектакля воспринимался одновременно как кружевной орнамент русских мастериц и волшебный морозный узор на окнах. Лирикой русского ландшафта и фольклорными мотивами был насыщен спектакль по сказке Е. Шварца «Два клена».

## Прощание с Моховой

В последние годы жизни Брянцев был увлечен постройкой нового здания. Вместе с архитектором А. Жуком он участвует в разработке проекта и выборе места для будущего театра. 19 июня 1957 года в торжественной обстановке состоялась закладка театра. После митинга Брянцев взял мастерок и зацементировал зазор между огромными глыбами фундамента. Много {118} раз приезжал Брянцев на стройку, взбирался на леса, разговаривал со строителями, с радостью наблюдая, как реально воплощается его давняя мечта о специальном помещении для его детища.

Последний спектакль Тюза на Моховой — «Сказки Пушкина» — был поставлен содружеством двух замечательных тюзовских мастеров — режиссером П. Вейсбремом и художником Н. Ивановой.

Вейсбрем не стал инсценировать сказки в привычном понимании этого термина. По-своему продолжая традицию брянцевского «Конька-Горбунка», режиссер нашел сказкам оригинальное сценическое решение. Он в неприкосновенности сохранил пушкинский текст, причем обнаружил и выявил в нем огромные запасы динамической энергии, которую выразил в образных театральных деталях, метафорически емких приемах.

Три сказки — «О рыбаке и рыбке». «О попе и о работнике его Балде», «О золотом петушке» — это три театральные новеллы, подчеркнуто различные по стилю, но объединенные общей гуманистической мыслью, духом подлинной народности.

В пасмурном сумраке, на фоне рисованных стволов густого леса стоит у берега моря покосившаяся избушка, спокойно плещутся у обрыва волны, сидит у корыта старуха, и только пульсирующий музыкальный мотив предвещает какую-то таинственность и движение. Действующие лица (старик — Н. Карамышев, старуха — Н. Казаринова, рыбка — Л. Жукова) произносят текст, характеризующий и их самих, и совершающиеся события. Пушкинское слово, интонация стиха как бы подчиняют себе ритмическую композицию зрелища, создают непрерывную динамику сценического представления.

Закинул старик невод — молчаливые «волны»-девушки в длинных синих сарафанах движутся в спокойном танце; закинул старик невод другой раз — тревожнее музыка, взволнованнее предостерегающие интонации у «волн», выплескивающихся на берег к ногам старика, смятеннее танец — неспокойно синее море. Грустно отвечает на просьбы старика рыбка, кажется, хочет предостеречь его, предупредить беду, но знает, что бесполезно, и исчезает в волнах с мудрой полуулыбкой, полувопросом и скрытой болью.

А старуха с каждым эпизодом становится все мрачнее и жестче, ее глаза холодны, движения резки, сцену заполняют богатые хоромы, и, наконец, огромный украшенный драгоценностями кринолин загромождает почти все пространство, а сама старуха с вершины этого сооружения грозно диктует свои нелепые требования.

Наступает кульминация — в синих скачущих бликах бушуют «волны», голос старика едва слышен в трагических и в то же время ликующих всплесках медной группы оркестра. Постепенно в музыке начинают все отчетливее звучать интонации успокоенности, {119} какого-то просветления, и кажется, что эта ненасытная корысть старухи вызвала и разбудила темные и неподвластные человеку и даже золотой рыбке верховные силы и вынудила их вмешаться и восстановить справедливость. Снова сидит старуха у своего разбитого корыта на крылечке покосившейся хижины, по-прежнему спокойно синее море, но теперь оно только кажется безучастным, и в спокойствии его ощущаешь неведомую и требовательную силу, не прощающую человеку его дурных поступков и нечистых помыслов.

«Сказка о рыбаке и рыбке» звучала у Вейсбрема как философское раздумье о человеке, о его личной нравственной позиции, о его отношениях с миром.

В ключе ярмарочно-балаганного представления ставилась «Сказка о попе и о работнике его Балде».

Подчеркнуто лубочные декорации, гремит задорно-плясовая музыка; на сцену выходят мужички в высоких картузах, в поддевках, штаны заправлены в русские сапоги. Озорно, как прибаутки, выкрикивая текст, представляют действующих лиц. Утихомиривается базарная публика, разбегаются по сторонам торговки в пышных юбках, усаживаются шустрые мальчишки. Представление начинается!

В этом спектакле характеристики персонажей подчеркнуто иллюстративны. Поп (Г. Пенюгалов) простодушен и жаден, обаятелен и лукав Балда (А. Гаврилов). Исходит любовной тоской влюбленная в него Поповна (Л. Красикова). Театральный прием Вейсбрем насыщал особой образностью и юмором. Сивую кобылу изображают два актера, накрытые чехлом. Кобыла ведет себя вызывающе, лягается, чешет задним копытом за ухом, шпыняет бесенка. Из обычного платка Балда складывает ушастого зайца и пускает его в перегонки с незадачливым бесенком.

С сочным колоритом был решен режиссером и художником эпизод сделки Балды с чертями. Зазывалы балагана натягивают под углом к планшету сцены полупрозрачное полотно, изображающее поверхность пруда. Дается подсветка, и сквозь ткань зритель начинает различать фигуры чертей, шумным табором расположились они на дне пруда — группа чертей поглощена карточной игрой, в стороне кто-то отдыхает, курит, пышнотелая чертовка нянчит младенца, озорной чертенок досаждает всем своими проделками.

Балда, сидя на берегу и подзадориваемый азартными деревенскими мальчишками, не спеша запускает в воду веревку — страшный переполох начинается в болоте — черти в панике сталкиваются друг с другом, чертовки спешат собрать тряпье и пожитки. Наконец, на переговоры с Балдой вылезает старый Бес (В. Дзеревяго) — на лысой голове кривые рога, один короче другого, глаза сверкают зеленым болотным блеском, беззубый рот, одет {120} в жуткие грязные лохмотья, плачущий заунывный гнусавый голос. Следом за ним вылезает и маленький юркий Бесенок (О. Волкова). Чуточку заискивая, присматриваются они к Балде, шепчутся между собой, словно решают про себя — этого-то мужичка они как-нибудь перехитрят! И в таборе на время восстанавливается спокойствие.

Но Балда оказался сметливее. С мешком оброка он возвращается к Попу, и смотреть на расплату собирается все «население» сказки. Крутится в ногах Попенок (Н. Государева), улюлюкают мальчишки, шумит ярмарочный люд, одобряя Балду, осуждая жадность и глупость — «не гонялся бы ты, поп, за дешевизной».

Совсем в иной, изысканно пародийной манере была поставлена «Сказка о золотом петушке». Старый царь (К. Кунтышев) плаксиво сетует на судьбу — угрожающе приподнимаются с боковых скамеек враги-соседи. Худо царю. И потому так искренне, от всей своей — не царской, а просто человеческой — души благодарит он древнего в высокой остроконечной шапке и длинном до пят восточном халате старика Звездочета (М. Шифман). Звездочет и сам еле дышит, осторожно семенит мелкими шажками, и в какой-то момент кажется, что между царем и Звездочетом возникла дружеская стариковская солидарность. Вот и Петушок (В. Сонина) с криком «Кири-куку!» щелкнул шпорами и, горделиво похлопав крыльями, с достоинством забрался на спицу. А царь с сентиментально-блаженной улыбкой удалился в свои покои.

Но не вернулась с поля битвы рать старшего, а потом и младшего сына. Охая и проклиная все на свете, поддерживая полы красного кафтана, еле волоча ноги, ведет Дадон измученных воинов в третий поход. Казалось, иссякают последние силы, спотыкаются пушкари, неся в руках тяжелые орудия, сам царь мученически держится за сердце. И когда на горизонте показывается шелковый шатер, воины как будто обретают второе дыхание — забыты усталость, с орудиями в руках мчатся к шатру пушкари, бегом спешит царь.

Близок долгожданный привал! Но — о ужас! «Перед ним его два сына, без шеломов и без лат оба мертвые лежат», лежат симметрично, как валеты в игральных картах, и мечи вонзены в богатырские груди. По-бабьи запричитал Дадон, замахал руками: «О, дети, дети!» Вдруг шатер распахнулся и вышла из него Шамаханская царица такой обворожительной красоты и обаяния (Е. Неверовская), что царь с войском позабыли все невзгоды и затеяли пир на весь мир. Плывет в плавном восточном танце, игриво завлекая служилых, таинственная красавица, пускаются в бешеную кадриль бравые воины, и даже сама Шамаханская царица, до поры с напускным равнодушием наблюдавшая вместе с Дадоном всеобщее веселье, вдруг срывается в солдатскую присядку, {121} и ее непроницаемое лицо неожиданно зажигается сверкающей улыбкой.

И вот уже царева колесница победно въезжает в столицу, проносятся мимо сторожевые будки, ликует народ, царь с Шамаханской царицей приветствуют толпу, но вдруг — стоп, невесть откуда мудрец — в качестве обещанной за Петушка награды он требует Шамаханскую царицу. С мешком, в котором когда-то принес царю Петушка, он подходит к царице, — той интересно приключение — она уже вытянула ножку с готовностью прыгнуть в мешок.

Но царь неумолим — «я, конечно, обещал!» Дадон — К. Кунтышев с неловкостью пожимает плечами, и сразу демагогически переводит разговор на иную тему. «Но зачем тебе девица?..» Звездочет не унимается, и снова в раскрытый мешок протягивается изящная ножка. Это так раздражает ревнивого царя, что он, не рассчитав удара, убивает мудреца. Натужно улыбнувшись царице, Дадон, еще не успев унять возрастное сердцебиение, готов продолжать приятный вояж, но Петушок отомстил за хозяина — клюнул в темя! Обоих стариков дружно укладывают на авансцене, они лежат лицом к зрителю, подперев головы, потом оживают, чтобы вместе с царицей произнести завершающую реплику — «Сказка ложь, да в ней намек — добрым молодцам урок».

Спектаклем «Сказки Пушкина», показавшим грани неисчерпаемой режиссерской фантазии Вейсбрема, закончился творческий путь этого замечательного режиссера, лирика и озорного выдумщика-фантазера. Он умер 5 августа 1963 года.

«Сказками Пушкина» завершилась история старого театра на Моховой улице, театра, воспитавшего несколько поколений зрителей, много талантливых мастеров — драматургов, режиссеров, актеров, художников. В мае 1962 года театр переехал в новое помещение — на Пионерскую площадь.

# **{****122}** Глава четвертая На Пионерской площади

## Переехав в новый дом

Может ли переезд театра в новое здание кардинально отразиться на его судьбе? Ведь театр это прежде всего люди, творческий коллектив, живущий по устоявшейся за многие годы определенной идейно-эстетической программе в атмосфере гражданского и художественного единомыслия. Но вспомним — кроме перемены адреса, в Тюзе в это время произошло столько различных событий, сколько, пожалуй, не случалось за все годы существования.

Ушел из жизни А. А. Брянцев. Впервые за всю свою сорокалетнюю историю театр остался без художественного руководителя. Умер П. К. Вейсбрем. Покинул труппу и основанную им драматическую студию Л. Ф. Макарьев. После работы по возобновлению «Конька» оставил коллектив режиссер и педагог студии Г. Н. Каганов, сопостановщик многих брянцевских спектаклей, проработавший в театре почти тридцать лет. Фланг режиссуры оказался оголенным. Из пяти режиссеров Тюза остался лишь один — С. Е. Димант.

Если добавить, что именно в это время ушла на пенсию большая группа старых деятелей Тюза, сподвижников Брянцева, сменилось художественное, административное и постановочно-техническое руководство, в педагогическую и литературную часть пришли новые работники, а актерский состав обновился почти на половину, то напрашивается вопрос — а не новый ли театр возник в Ленинграде?

Именно потому, что под крышей нового здания собралось много новых людей, — пожалуй, даже больше, чем осталось старых, — коллектив, по сути дела, пришлось формировать заново. С этого и начал работу З. Я. Корогодский, назначенный в феврале 1962 года главным режиссером.

Зиновий Яковлевич Корогодский в 1952 году окончил Ленинградский театральный институт им. А. Н. Островского, потом работал в Костромском и Калининградском областных театрах. {123} К руководству Тюзом молодой режиссер (в ту пору Корогодскому было тридцать пять лет) пришел, имея за плечами опыт десятилетней работы на периферии и один спектакль — «Неравный бой» В. С. Розова, — поставленный в 1960 году в Большом драматическом театре им. Горького.

С проблемами педагогического театра для детей Корогодский столкнулся впервые. Чтобы лучше освоить специфику, войти в атмосферу старейшего в стране Тюза, Корогодский много занимается в режиссерской лаборатории ВТО, руководимой старейшим мастером сцены Марией Осиповной Кнебель (в ту пору главным режиссером Центрального детского театра в Москве). Помогло Корогодскому и тесное общение с Борисом Вульфовичем Зоном и Татьяной Григорьевной Сойниковой, по классу которых он и оканчивал институт. Таким образом, приобретенное на периферии крепкое умение работать над современной пьесой, с одной стороны, преемственность постановочных традиций своих учителей, с другой, наконец, несомненное влияние режиссерской культуры М. О. Кнебель, — убежденного сторонника мхатовской школы и Центрального детского театра, в котором в это время вместе с Кнебель работают О. Н. Ефремов, А. В. Эфрос, — все это в значительной мере определило характер сценических приемов и стилистику первых, да и не только первых спектаклей Корогодского на сцене Ленинградского Тюза — таких, как «Коллеги», «Волшебное стеклышко», «Тебе посвящается», «Три дня на размышление» и других.

80‑летию со дня рождения Александра Александровича Брянцева, отмечавшемуся в 1963 году, были посвящены так называемые «брянцевские чтения» — Всесоюзная конференция работников театра для детей и педагогических учреждений, детских писателей. С вопроса о специфике театра начал свое выступление Л. Ф. Макарьев. Главная тема в Тюзе — это детство, рассматриваемое художественно, исторически и диалектически. Основной зритель Тюза сегодня — это подросток. И именно к постижению природы его сознания, его эстетического восприятия и должна быть направлена вся эстетическая, педагогическая, философская и общественная мысль.

Развернулась полемика. «Трудности детского театра сосредоточены в работе не со средним, а прежде всего со старшим возрастом, — заявил Корогодский, — он уходит из-под влияния Тюза, а именно этот возраст особенно нуждается в “нравственной клинике”, так как именно в пятнадцать-шестнадцать лет особенно активно пробуждаются гражданские чувства, идейное созревание. Только найдя путь к сердцу и сознанию нашего старшего зрителя, театр может оснастить себя художественно и граждански». Такова была точка зрения на задачи детского театра нового главного режиссера.

{124} Реализуя высказанные положения на практике, Корогодский в содружестве с режиссером Н. А. Мокиным приступает к постановке своего первого на тюзовской сцене спектакля «Коллеги» по пьесе В. П. Аксенова и Ю. А. Стабавого.

Герои «Коллег» увидены З. Я. Корогодским и Н. А. Мокиным на крутом биографическом повороте. Кончен медицинский институт. Та самая alma mater, которая не только воспитывала, учила и оберегала их от житейских бурь и тем самым освобождала от глубоких размышлений над действительностью, теперь посылала их в самостоятельный жизненный путь. Перелом сюжетный совпадал с переломом духовным. Театр показывал, как трудные жизненные обстоятельства помогали героям осмыслить свое предназначение, осознать реальную связь с окружающими их людьми, с прошлым, настоящим и будущим. Процесс самоопределения завершался у молодых врачей Максимова, Карпова и Зеленина с некоторым опозданием и зачастую подчеркивал их духовную инфантильность. Авторы спектакля правильно увидели в этом присущую молодому поколению той поры особенность и как бы призывали зрителя к более энергичному нравственному возмужанию.

Артисты А. Яковлев (Зеленин), Е. Шевченко (Максимов), Г. Вернов (Карпов) создали жизненно узнаваемые типы юношей конца 1950 – 1960‑х годов, наметили различные направления тех этических раздумий, которые так интенсивно владели сознанием молодых людей этих лет. Зеленин А. Яковлева привлекал своей внутренней интеллигентностью, душевной деликатностью и вместе с тем сосредоточенной целеустремленностью. Хрупкость, угловатость, застенчивость, робкий взгляд близоруких, часто мигающих глаз, мягкий, ломкий голос — все это выдавало в нем склонность к поэтическому видению жизни. Последовательность духовных поисков Зеленина логично приводила его не только к собственному самопознанию, но и к нравственной зрелости. Именно он раньше других открывал для себя «смысл бытия», животворную «связь времени»: «Мы в ответе не только перед своей совестью, — убежденно и взволнованно говорил Зеленин друзьям, — но и перед всеми людьми, перед теми с Сенатской, и перед теми с Марсова поля, и перед современниками, и перед будущими особенно».

Возвышенное и одновременно аналитическое восприятие жизни Зеленина как бы оттенялось ироническим скепсисом темпераментного, иногда немного циничного Алексея Максимова (Е. Шевченко). В его раздумьях преобладала упрямая жесткая прямолинейность, стремительная напористость, которая мешала сразу охватить многообразие жизни, верно оценить ее сложность. Его принципы определились стремлением немедленно привести в соответствие дело и слово: «Я люблю свою страну, свой строй, — горячо заявлял он, — и не задумываясь отдам за это руку, ногу, {125} жизнь, но я в ответе только перед своей совестью, а не перед какими-то словесными фетишами. Они только мешают видеть реальную жизнь».

Артист Г. Вернов, исполнивший роль Владимира Карпова, вносил особую черточку в этот портрет коллективного героя. Карпов относится ко всему, может быть, поверхностнее и проще, чем пылкий умница Зеленин или темпераментный «горлан» Максимов. «Богатство» обаятельного Владьки Карпова, любимца студенческих вечеров, в талантливых руках хирурга, в дружелюбно-свойском, несколько панибратском отношении к жизни, на которое сама жизнь отвечает ему расположенной и, может быть, чуточку снисходительной усмешкой; в человечной открытости, непосредственности и цельности.

Эти разные оттенки характера современника как бы сливались в спектр красок в финале, когда молодые коллеги, итожа первые годы самостоятельной жизни, встречались вместе в затерянном селе. Радость встречи сменялась эпизодом трудной операции, от исхода которой зависела жизнь Зеленина. В сумраке черной сцены высвечен интерьер сельской больницы. Быстрые, деловые движения, короткие реплики врачей. Они ушли в операционную, наступила тягостная тишина. В больницу один за другим вбегают запыхавшиеся, растерянные люди, и сразу сникают, замирают в ожидании. В руках — свечка, коптилка, сигнальный фонарь, керосиновая лампа, одеты наспех, кто во что. Весть застала врасплох, и первым естественным стремлением каждого было желание прийти на помощь.

Люди настойчиво ждали исхода многочасовой операции. Когда выходил на сцену Карпов и с непривычной серьезной молчаливостью пытался снять хирургические перчатки, они с тревогой всматривались в его лицо. Уже по глазам прочитав надежду, облегченно вздыхали, переглядывались друг с другом, и тишина вдруг заполнялась радостным гомоном, восклицаниями, объятиями. В этой сцене идея спектакля находила законченное образное решение. Зрители вместе с героями открывали глубинный нравственный смысл повседневной жизни, ощущали неразрывную связь поколений, веру в неистребимую побеждающую силу духа.

Композиция спектакля подчеркивала непрерывность, постоянное течение времени. Пауз нет — кончается одна картина, но луч театрального прожектора сразу же нацеливает зрительское внимание на другое место действия, ярко высвечивает других персонажей — жизнь идет, не останавливаясь, и как важно даже в повседневной суете помнить о главном, ради чего работаешь и живешь. Так уже сама форма отражала замысел спектакля. Достоверность, узнаваемость характеров, гражданственность убеждений героев заставила зрителя взволноваться происходящим на сцене нравственным диспутом.

{126} Начав новый сезон «Коллегами», З. Корогодский вместе с группой работников театров для детей уезжает в Чехословакию на театральный фестиваль. Впечатления от просмотренных спектаклей, от живого общения с древней культурой Словакии и Чехии — живописью, литературой, сценическим искусством — настолько сильны, что, вернувшись, Корогодский немедленно приступает к работе над сказками Карела Чапека.

Если «Коллеги», по общему признанию критики, вошли в «актив» театра и привлекли в него новый широкий контингент аудитории, то спектакль «Волшебное стеклышко» вызвал весьма разноречивые мнения. И небезосновательно. Начиная с «Конька-Горбунка», Тюз растил и формировал высокую постановочную культуру сказочного спектакля, опираясь на фольклор, на произведения высокой литературной основы — Пушкина, Гоцци, Алексея Толстого, Шварца. Сказки ставили Брянцев, Зон, Димант, Карамышев. Сказки ставил Вейсбрем. Вступить с ними в состязание было делом нелегким.

Корогодский сам написал литературную композицию, составленную из трех сказок Чапека. Приемами музыкального ревю он объединил эпизоды двумя главными героями — Сказочником и почтальоном Колбабой. Специально для постановки массовых пантомимических сцен был приглашен солист балета Ленинградского академического театра оперы и балета им. Кирова С. Кузнецов, оформляла спектакль главный художник театра Н. Иванова.

… Бьют часы, и площадь оживает. Идет большая музыкально-пантомимическая интермедия — сцену заполняют городские обыватели, ремесленники, чиновники, местные красавицы и ухажеры. Причудливая толпа живет, волнуется своими заботами и радостями. Взмах волшебной палочки Сказочника — музыка обрывается и толпа замирает: «О ком бы рассказать сказку, — думает Сказочник, — вот хотя бы о почтальоне Колбабе!» Но сам почтальон протестует — однообразная работа ему опостылела, его жизнь ничем не примечательна, в ней нет ничего возвышенного, романтического. Взмах палочки — и толпа вновь оживает.

Однако Сказочник уверен — добрый почтальон не может остаться равнодушным к чужой беде и глубокой ночью на почте он устраивает встречу Колбабы с маленькими гномиками-почтариками. Забавную игру затевают почтарики с письмами. Уже по прикосновению к конверту они чувствуют — доброе письмо или злое, «теплое» или «холодное»! Колбаба потрясен — ему попадает в руки письмо, горящее сердечным признанием, но оно не дойдет до адресата — отправитель забыл написать на конверте адрес! И тогда Колбаба берется сам во что бы то ни стало доставить письмо неизвестной девушке Марженке от неизвестного рассеянного Францика.

{127} Вдохновенным и прекрасным рисовал Н. Карамышев этого доброго маленького человека, самоотверженного почтальона Кол-бабу. Чего только не случилось с ним в дороге! Здесь и «жуткие» сцены в прибежище разбойников, и встречи с многими Марженками, среди которых так и не находится той, которой адресовано письмо, и ожившая природа — красочная смена времен года происходила прямо на глазах у зрителей. На помещенный в центре сцены большой квадрат посредством транспортерной ленты выдвигалось соответствующее по цвету широкое полотно: позади декоративных кулис, в глубину сцены «выезжал» яркий фон, а на авансцену выходил «живой лес» — одетые в униформу актеры-мужчины держали силуэты деревьев. Двигаясь в едином пластическом рисунке, исполнители создавали соответствующее настроение, сочувствовали Колбабе, радовались, напутствовали его на дальнейшие поиски.

Первая встреча со сказкой была для Корогодского не во всем удачной. Увлеченный яркой формой, театральной живописностью, выразительной сценической деталью, стремясь придать сказочному действию напряженность и динамику, Корогодский в то же время, как автор композиции, не смог дать персонажам ясные мотивировки поведения и убедительные драматургические характеристики.

Сказочник (Г. Верное) изящен и обаятелен. Из пустоты — истинно цирковой трюк! — возникают тросточка, плащ и цилиндр. Зрители проникаются безоговорочной верой во всемогущество Сказочника. И когда Колбабе нужно помочь, они кричат: «Взмахни палочкой! Палочкой, палочкой взмахни!» «Как много еще несправедливости на свете!» — скорбит он, стремясь перекричать взволнованный зал. И сразу из доброго хозяина зрелища он становится лишь иллюстративным персонажем. Этот «всесильный» Сказочник может только прислать Колбабе почтариков. А чем же все-таки определяется ход жизни человеческой? Неведомыми обстоятельствами. От самого человека мало что зависит. Существует в мире добро и зло, и если ты относишься к избранным и увидишь то, что «видят немногие», значит, повезло. А не увидишь — не судьба…

… Когда свое волшебное стеклышко вовремя найдешь,  
Совсем другое новое солнышко над собой зажжешь —  
И небо, и лица — все вдруг озарится…  
Смотрят все, а видят немногие — в этом весь секрет![[132]](#footnote-133)

Но секрет так и остается не раскрытым. Может быть, мысль в утешении — бегите от пошлой действительности в выдумку, в иллюзорный мир сказочности, учитесь смотреть на мир через розовые очки «возвышающего обмана», и он покажется вам {128} прекрасным? Разумеется, режиссер был далек от такой мысли, но композиционная несобранность материала, самоцельная красивость подчас заслоняли от зрителей высокую гуманистическую идею сказки.

Первые спектакли Корогодский адресовал самым старшим и самым младшим зрителям. Третий спектакль, который пришелся на третий сезон работы Корогодского в театре, предназначался подросткам. Это был «Олеко Дундич» — пьеса М. Каца и А. Ржешевского.

Историко-революционная, героическая тема всегда занимала в тюзовском репертуаре значительное место. Постановки Диманта «Белеет парус одинокий», «Как закалялась сталь», «Именем революции», «Музыкантская команда» представляли в театре эту тему в течение многих сезонов. Но возможности сценических решений героики поистине неисчерпаемы — опыт времени по-новому раскрывает события прошлого. Героику революции Корогодский хотел увидеть взглядом современных мальчишек, найти близкую их восприятию жанровую форму спектакля.

Режиссер радикально переосмыслил пьесу. Диалог — преимущественно декларативно-информационный — отступил на второй план. Озорная легкость приподнято-романтического зрелища предоставила известную свободу толкования исторических событий. Создатели спектакля стремились передать живую атмосферу революционной романтики.

В таком ключе сыграл Е. Шевченко заглавную роль. Неудержимый темперамент Дундича выплескивается уже в самом первом появлении — в зажигательном массовом танце «коло». Это был характер мужественный и отважный, беспримерной преданности и веры в правоту революции, характер, заражающий своей убежденностью и силой эмоционального воздействия. Зритель верил в такого героя, о храбрости которого слагались легенды, — командир полка Первой Конной, отчаянный кавалерист, мечтавший о славе народного учителя.

У Михалкова есть строчки:

И в наши дни, и в старину —  
Сто лет тому назад —  
Всегда была игра в войну  
Любимой у ребят.

Режиссурой был найден постановочный ход: «Олеко Дундич» — это «игра в войну», это лихая песня о легендарном герое. В таком прочтении был заложен риск — ведь пьеса не предназначалась для подобной трактовки.

С быстротой кинематографического вестерна развивались события пьесы — отчаянная атака Дундича, Дундич в логове белых, в штабе врага, на светском балу в Воронеже — опасные ситуации, рискованные встречи, отчаянные погони. Напряженное, сжатое {129} в тугую пружину действие вдруг стремительно разворачивалось и заполняло не только сцену, но и зрительный зал, его широкие полукруглые проходы. В финале, когда друзья Дундича на руках выносили героя и образовывали выразительную скульптурную группу, сцена и зал жили единым эмоциональным подъемом.

Но было бы несправедливо не видеть разорванности ритмической композиции, разностильности режиссерского решения — подчеркнутый бытовизм сцен в цыганском таборе и бала в воронежском Дворянском собрании плохо сочетались с условным решением спектакля в целом.

Стремясь расширить жанровый диапазон своей афиши, театр настойчиво хотел ввести в репертуар героическую комедию, однако не всегда мог найти художественно-полноценный драматургический материал. С другой стороны, не все актеры Тюза были подготовлены к исполнению героической комедии, тяготея то к выспренному романтическому пафосу, то к житейскому бытовому правдоподобию.

Руководители театра понимали, что осуществить новую художественную программу они смогут только при поддержке широкой общественности, поэтому Тюз не ограничивается регулярным проведением встреч с учителями и комсомольскими работниками, но обращается к ним непосредственно со сцены, показывает спектакли молодежи, педагогам, родителям. Театр хотел провести взрослых через свои «университеты», показать, какими путями Тюз идет к сознанию ребенка, формирует в нем нравственные и художественные критерии.

Одновременно театр стремился создать и для актеров такие условия, в которых бы им легче было проявить дарование, продемонстрировать еще нереализованные качества. С этой целью руководство театра организовало три экспериментальных объединения для самостоятельной работы над внеплановыми спектаклями. По разным причинам две группы оказались нежизнеспособны и распались на полпути. Лишь третья, во главе с режиссером Е. Шифферсом, довела работу до конца — в июне 1963 года спектакль «Сотворившая чудо» по пьесе У. Гибсона был показан публике и вошел в основной репертуар театра.

Спектакль привлек взрослого зрителя остротой гражданского и художественного звучания. И в том, что этот спектакль появился именно в Тюзе, театре открытой педагогической направленности, была своя глубокая закономерность.

… Занавеса нет. Разными плоскостями даны места действия — комната, кабинет, столовая, водопроводная колонка на улице.

Зал постепенно погружается в темноту. Мрак рвет резкая, медленная, как бы исторгнутая насильно, музыкальная фраза — во много раз усиленная мелодия детской шарманки, — острая, изломанная, жестокая и злая, как обрывок колючей проволоки. {130} Медленно освещается сцена. Спектакль начинается в очень плавных спокойных ритмах. Но вот в строго размеренной жизни Келлеров мы видим совсем другую жизнь — жизнь хаотичную, сумбурную, не имеющую, по существу, никаких осознанных духовных связей ни с кем — жизнь глухонемой Элен (О. Волкова).

Учительница Анни Сюливан вторгается в эту, казалось бы, неколебимую в своих родовых традициях и классовом и имущественном превосходстве крепость и постепенно расшатывает ее устои, даже присутствием своим вызывая невольное сопоставление, побеждая своей энергией духовного здоровья. И если Келлер у Ю. Енокяна готов принести в жертву покою даже Элен, если Кэт в тончайшем исполнении Н. Быковой бессильна перед страданием дочери и своими собственными, то Анни А. Шурановой не пасует перед страданием, а борется с ним. Стихийная сила духа Элен ищет выхода и вместе с ней выхода ищет и Анни.

О. Волкова не дает никакого внешнего преображения: слепая стала зрячей, глухая обрела слух — ничего этого нет. Но происходит мгновенная революция сознания, когда непонятное ранее внезапно приобретало смысл и ограниченнейшие мимические возможности, которыми вынуждена пользоваться Волкова, отразили всю гигантскую степень наполнения чувств, бешеную работу мысли. Неподвижные глаза девочки по-прежнему слепы, но и они вдруг как бы изнутри загораются искрой мысли — ее движения, ранее приблизительные, неоформленные в жесты, вдруг становятся предельно конкретны, точны, она кидается от предмета к предмету и требует их названий — так стремительно, предельно сжато во времени на наших глазах совершается процесс осознания мира. Мимика, движения — мы видели в них лишь физиологическую функцию, теперь это результат мыслительного процесса, осознанных эмоций. Поймав нить сознания Элен, Анни преображается, нет больше усталости, вслед за жестами Элен Анни цепко ловит взглядом предметы — «вода», «земля», «платье» — сразу называет она. По‑ня‑ла! И остановившись, обняв Элен, Анни вдруг теряет присущую ей резкость, напряженность и медленно произносит: «Я люблю Элен».

Спектакль «Сотворившая чудо» показал дотоле неизвестные грани дарования актеров. Н. Быкова, исполнительница острогротесковых ролей, сумела проникнуть в сокровеннейшие тайники драматического характера — мудрость, сила, эгоизм и ограниченность материнской любви сложно и противоречиво переплетены в ее Кэт. Новые возможности показали Ю. Енокян, В. Тодоров, Н. Государева и Е. Авксентьева.

Театр нашел точное и современное прочтение пьесы, чрезвычайно близкое Тюзу. Главная героиня спектакля — учительница прошла суровую школу борьбы за существование в буржуазном мире. Ее метод воспитания — это активность, действенность, сила, {131} упорство в достижении цели, твердость собственных убеждений. И театр показал величие гуманизма, утверждающего человека хозяином своей судьбы, человека — борца за справедливость, за счастье людей. Крах семьи Келлеров — не только неизбежный конец буржуазной семьи. Победа Анни и Элен — это торжество человечности, сметающей с жизненного пути фальшь, равнодушие и жестокость, это торжество пробудившейся к сознательной, осмысленной, самостоятельной жизни личности.

Спектаклем «Сотворившая чудо» Тюз начал широко и планомерно знакомить взрослую аудиторию со своим текущим репертуаром, и на афишах спектаклей нередко можно было увидеть врезку: «для учителей», «для родителей», «для молодежи»…

Программным событием этих лет было предпринятое режиссером Г. Кагановым возобновление брянцевского спектакля «Конек-Горбунок» с участием артистов театра и выпускников драматической студии. Весной 1963 года многие выпускники уехали работать в другие города, значительная часть студийцев составила ядро только что сформированного Воронежского театра юных зрителей. Но и для тех, кто покинул Ленинград, и для тех, кого по окончании курса приняли в труппу Тюза, брянцевский «Конек-Горбунок» стал «боевым крещением» на трудном актерском пути, как когда-то, в 1922 году, был «крещением» для самого первого актерского поколения.

Однако главной задачей, стоявшей перед театром, оставалось создание характера юного современника.

## Современник и время

Конец 1950‑х – 1960‑е годы серьезно обогатили репертуар советских театров и театров для детей, в частности. Московский Центральный детский театр, ставший в ту пору своего рода лабораторией детской драматургии, выпускает целую серию спектаклей, открывающих новые перспективы развития тюзовского движения.

Молодой в ту пору актер ЦДТ Олег Николаевич Ефремов — в будущем организатор и художественный руководитель театра «Современник», а затем главный режиссер МХАТа — выступает с режиссерским дебютом, возвращая к жизни забытый в детском театре жанр веселого водевиля — он ставит «Димку-невидимку» В. Коростылева и М. Львовского (1955). Это возродившееся направление детской драматургии продолжает комедия С. Михалкова «Сомбреро», водевиль М. Львовского «Кристаллы “ПС”» и другие пьесы.

Одновременно с водевилем на сцене Центрального детского театра утверждается жанр серьезной психологической комедии и {132} драмы. Уже в пьесе В. Розова «Ее друзья» театр угадал в авторе незаурядный драматургический талант. Свою вторую пьесу — «Страница жизни» — Розов создает в тесном содружестве с ЦДТ. 1955 год приносит драматургу триумфальный успех — комедия «В добрый час», поставленная режиссером А. Эфросом, открывает цикл спектаклей Центрального детского театра, во многом определивший проблематику тюзов и их художественные искания в целом. «В поисках радости» и «Неравный бой» В. Розова, «Друг мой, Колька» А. Хмелика, «Бывшие мальчики» Н. Ивантер, «Они и мы» Н. Долининой — эти спектакли наметили высокий идейный и художественный уровень, на который стали равняться детские театры страны, а сами пьесы вошли в репертуар многих «взрослых» театров.

Тюзовский репертуар этой поры давал очень интересный срез жизненно важных проблем, по существу не имеющих «возрастных» рамок, — человек и общество, личность и коллектив, характер и обстоятельства — вопросов, решая которые, человек осознает себя личностью, определяет свою нравственную позицию, самосознание, мировоззрение. Героя тюзовской сцены этих лет отличало желание осмыслить жизнь во всей ее цельности, неразъемности на элементы. Герой мог нравиться или не нравиться, его поступки могли вызывать восторг или неодобрение, но ему нельзя было отказать в своеобразном, неповторимом взгляде на окружающее. В напряженных духовных поисках происходило движение характера, становление индивидуальности.

Ленинградский Тюз также формирует свой оригинальный репертуар. Вокруг театра образуется авторский актив. Тюз, как это было и в начале его пути, обращается к своей аудитории с пьесами, созданными у себя в стенах. Новые драматурги пришли в детский театр из прозы, из публицистики, из поэзии, из журналистики, из школы. Геннадий Мамлин и Булат Окуджава, Макс Бременер и Радий Погодин, Вольф Долгий и Лия Ковалева, Яков Гордин и Михаил Рощин, Игорь Ефимов, Александр Корин, Борис Толлер — все они принесли в Тюз свои первые драматургические замыслы, на тюзовской сцене эти замыслы получили сценическое воплощение. И если героев «Коллег» сразу полюбила молодежь, то веселый водевиль «А с Алешкой мы друзья», поставленный С. Димантом по пьесе Г. Мамлина, решал аналогичную тему уже для младшей тюзовской аудитории, а комедия «Тебе посвящается» М. Бременера обращалась к подросткам.

Толя Корзинкин (Н. Потаповская) живет, прямо сказать, неважно: родители воспитывают его повседневным личным положительным примером и постоянными ссылками на образцового сына папиного начальника — Алешу. Одно только напоминание об Алеше приводит Толю в моральную депрессию. Мифически прилежный мальчик незримо присутствует рядом, угнетает Толю самим {133} фактом существования. Но в жизни добрый, отзывчивый Алеша (О. Волкова) оказывается совсем не таким, каким рисовало его воображение Толиных родителей. В нем всегда живет беспокойное стремление кому-то прийти на выручку, во что-то вмешаться, и эта удивительная особенность Алешкиного характера заставляет и Толю иначе взглянуть на себя и на окружающих.

Естественное желание помочь другому присуще и многим взрослым, но как часто их собственное поведение расходится с назидательными сентенциями. И тогда за внешней безукоризненностью родителей Корзинкиных и авторитетом пионервожатой Валентины Степановны (Н. Быкова) вдруг проглядывает гримаса собственнического мещанского быта, подобострастие перед начальством, перестраховка, боязнь беспокойства, леность и стереотипность мышления. Потому так тревожит их «стихийная» доброта Алешки — подчас они просто обезоружены откровенностью его бескорыстных намерений. В бурном желании взбалмошного Алешки помочь всем людям, первому встречному взрослые усматривают озорство, подвох и авантюру.

А дети искренни, они полны радости жизни, свободы от обывательских нормативов и условностей «приличия», все для них впервые, все их удивляет, интересует, а несправедливость возмущает, рождает желание бороться с ней. Они и борются, как могут, а помогают им добрый старик Пеночкин (М. Краснер) и старшина милиции Березайко (Ю. Енокян).

… Под стремительный галоп открывается занавес, и по движущемуся кругу бешено несутся двое мальчишек — Толя и Алешка. Солнце освещает все вокруг — их ослепительные веснушки и курносые носы, яркие щиты с вывесками магазинов и нарисованными глянцевыми автомашинами. Мальчишки бегут и, кажется, не могут остановиться — так им весело и такая замечательная погода, а ведь надо не опоздать на поезд — они едут в пионерский лагерь.

Сумев объединить вокруг себя одаренных литераторов, театр вскоре обеспечил репертуарный портфель интересной и художественно полноценной драматургией. Ставя «Тебе посвящается» М. Бременера и «Три дня на размышление» Л. Ковалевой, З. Корогодский впервые обратился к пьесам о юных современниках-школьниках, о тех, кто ежедневно заполняет тюзовский зал. Нужно было создать на сцене достоверность школьного быта, правдивые характеры подростков, хорошо знакомые самим зрителям, идя от знания их конкретной жизни, а не от расхожих представлений взрослых о детях, подчас отвлеченных и умозрительных.

Спектакль «Три дня на размышление», поставленный силами драматической студии, игрался как бы «механически», бурные споры героев зачастую были формальны, не вскрывали сложности их душевной борьбы.

{134} Исполнительская старательность разительно противоречила постановочному ключу всего спектакля. На пустую сцену с веселым шумом выбегала толпа студийцев и сообщала, что вот сейчас, здесь, они сыграют свой спектакль. В финале исполнители убирали декорации, реквизит и выходили на поклон уже как студийцы. Но прием предусматривал предельную свободу актерского самочувствия, живую импровизационную легкость. А когда зрители видели на сцене срепетированное веселье, заученную непринужденность, то сам по себе интересный постановочный ход оборачивался претенциозностью.

Гораздо более серьезное решение получила пьеса М. Бременера. Спектакль «Тебе посвящается…» стал принципиальной удачей театра.

Мысль о праве человека на самостоятельность мышления рождалась в столкновении жизненных самобытных характеров. Каждый из них интересовал своим миром чувств и мыслей, каждый связан с окружающей его средой многими невидимыми нитями и по-своему, иногда прямо, а иногда косвенно, опосредованно, отражал многообразие жизни, ее движение, ее социальное содержание. Речевые характеристики, язык пьесы М. Бременера отличались точностью, меткостью неожиданных сопоставлений, ассоциативной глубиной, той конкретной осязаемостью, которая придает действующему лицу неповторимую конкретность.

Спектакль знакомил зрителей со школой, в которой учатся Виталий Ромадин (Г. Тараторкин) и его младший брат, с семьями Ромадиных и Старковых, их разными, но достаточно прочно установившимися укладами повседневного существования. В сугубо бытовых эпизодах тонкими, подчас еле уловимыми оттенками исполнители создали целостное представление об этих людях, об их жизни за пределами сценического отрезка времени. Многозначность характеров позволяла домыслить их биографии, понять корни властной самоуверенности друга матери Виталия Ромадина — Виктора Осиповича (А. Кожевников), истоки духовной растерянности школьного учителя Глеба Анисимовича (Н. Карамышев), почувствовать упрямую честность молодого коммуниста Саши Малика (В. Ставрогин).

Высокое назначение человека требует от каждого, даже от подростка-школьника, честности, смелости, принципиальности, духовной силы и осознанной убежденности. Виталий Ромадин в исполнении Г. Тараторкина открыл в себе богатство поэтического мироощущения. Это чувство удивляло его самого, оно поражало и зрителей кристальной, ничем не замутненной нравственной чистотой и ощущением удивительной внутренней цельности героя. И потому недоверие, грубость, пустая подозрительность выступали в спектакле не какими-то отвлеченными «недостатками», а вполне конкретной опасностью, способной загубить пробивающийся талант {135} Виталия, сломать яркую самобытность еще не закаленного в житейских бурях характера.

Театр очень точно уловил атмосферу семейного и школьного быта, показанного с любовью и большой жизненной достоверностью. Значительной удачей спектакля был дебют двух молодых актеров, выпускников Студии Г. Тараторкина и И. Шибанова (Женька Старков). Нравственная чистота, душевная цельность подростков, чувство ответственности, моральной бескомпромиссности были решающими стимулами поведения друзей. Это и сближало их, столь непохожих по своим характерам и темпераменту.

Спектакль «Тебе посвящается…» со всей очевидностью показал, что Ленинградский Тюз хочет находиться в русле современной театральности. Отсюда и близость режиссерских решений постановкам Центрального детского театра, осуществленным ветераном театра М. О. Кнебель и ровесниками и «коллегами» Корогодского — А. В. Эфросом и О. Н. Ефремовым, широкое использование приемов молодежного студийного театра. В этих стилевых поисках главной всегда оставалась фигура юного героя. Она была ведущей почти во всех спектаклях Ленинградского Тюза, будь то водевиль, психологическая комедия или драма, классика или сказка. Однако с особым вниманием театр разрабатывает тему становления современника на актуальном драматургическом материале, стремясь в каждой новой пьесе обнаружить движение его характера, постоянно меняющейся психологии. Эти качества несла в себе пьеса А. Корина «Если что, я — Серега» в постановке С. Диманта.

Действие спектакля «Если что, я — Серега» развертывалось в двух планах — реальном и воображаемом, в снах героя. Взглядом думающего, серьезного, несмотря на внешнюю браваду, подростка, зрители оценивали поступки людей, ощущали их переживания. В снах Сереги открывалась затаенная чистота и поэтическая возвышенность нравственных устремлений. Здесь Серега не прячет от иного насмешливого или умиленного взгляда грустную мечту о материнской ласке, о мужской крепкой дружбе, светлое целомудрие первой любви, жажду боевой героики. Но сделать эти сцены художественно убедительными театру не удалось. Тяжеловесная, подчас безвкусная фееричность, особенно заметная в романтических эпизодах, вносила в спектакль стилевой разнобой. Эмоциональный строй характера и духовная культура Сереги требовали более строгих красок, отбора емких и точных сценических средств.

Стилевое направление, избранное Тюзом, предполагало органичное сочетание театральности с углубленным психологическим анализом. Театру в большой мере удалось достичь этого в спектаклях, поставленных на основе пьес Р. Погодина. Метафоричность, {136} ассоциативность драматургического языка, аллегорическое мышление, многозначность характеров — все это предоставляло театру широкие постановочные возможности.

Творчество Р. Погодина — автора многих рассказов, повестей, киносценариев — родственно традициям А. Гайдара. Эта близость проявляется прежде всего в умении создавать цельный, психологически насыщенный, духовно богатый характер, в концепции героя как индивидуальности, находящейся в постоянном движении, в процессе самоутверждения, в неразрывной связи с жизнью.

Погодину свойственно поэтическое видение мира, однако опирающееся при этом на реально существующую жизненную почву. И если персонажи его пьес иногда и пытаются уйти в некую возвышенную, придуманную сферу, Погодин обнажает нравственную несостоятельность их стремлений, наивную неуместность мечтательных проектов. Человек порожден временем, средой, в которых он существует, и истинно прекрасное заключено в нем самом, в его способности по-своему, непредвзято видеть и оценивать людей и события, в непреклонной готовности отстоять право на свои взгляды. «500 000 022‑й» — «смешная, но героическая комедия в пяти эпизодах», как охарактеризовал ее сам автор. «Поздно я, понимаешь, родился. Дела для меня сейчас никакого нет. Только ругают, — сетует Витька Парамонов на судьбу, — ни новой земли не откроешь, ни подвига не совершишь».

Фантазия автора переносит героя в далекий мир первобытных людей, в «мушкетерскую» эпоху, потом — в дни гражданской войны. И каждая встреча доказывает Витьке несовместимость его характера, нравственных убеждений с историческими нормами прошлого, его крепкую, но неосознанную им раньше, связь со своим временем, каждая встреча развенчивает его мниморомантические представления о героическом и формирует чувство социальной причастности к своей эпохе.

Витька (И. Шибанов) живет интенсивной внутренней жизнью, и он все время ощущает себя в конфликте с повседневной инерцией бытия. Очутившись в необычных условиях, он пытается быстро оценить обстановку, смело вмешивается в действие, темпераментно поддерживает одних, осуждает других.

Попав в каменный век, Витька добывает первобытным людям огонь, но тут же начинается жестокая междоусобная борьба, каждое племя хочет быть монопольным обладателем огня — гибнет бесстрашная девочка Анука.

Далее Витька попадает в средние века. Романтическая мушкетерская экзотика средневековья приводит Витьку в восторг, он отважно спасает от смерти человека, на которого коварно напали двое, но вскоре спасенный вероломно предает Витьку.

Наконец, третье действие переносит зрителя в 1920‑е годы. Гражданская война. Витька видит, как героически гибнет рабочий {137} паренек (Е. Меркурьев), глубоко осознающий смысл революционной борьбы, ее высокую гуманную цель.

Герой спектакля убеждается, что близкие ему этические нормы, нравственный уклад времени неприемлемы для прежних эпох, когда были другие представления о чести, кодексе человеческого поведения. Каждое время рождает свою героику, свои моральные нормы, и человек призван постичь именно ее логику, ее нравственные принципы, выступить в защиту идеалов своего времени.

Два актера проходят сквозь все четыре исторических эпизода — И. Шибанов — Витька Парамонов и О. Волкова, которая играет четыре роли — Ануки, Аннет, Нюшки и одноклассницы Витьки — Анны Секретаревой. Витька — И. Шибанов выступает как стабильный характер, пришедший из наших дней, его внутренний мир сложился сегодня. В ролях О. Волковой даны различные вариации одной психологической индивидуальности, личности активной, подчас резко противопоставленной обстоятельствам.

На взаимодействии этих двух основных характеров — рожденного временем, связанного с ним множеством нитей, и характера, попытавшегося поставить себя вне времени, — и строится спектакль. Оно определяет интонационное звучание сценических образов — героико-драматическое у Волковой и комедийное — у Шибанова.

Независима энергичная Анука, трогательна, но вместе с тем практична Аннет, сильна своей духовной цельностью Нюшка, сосредоточенна и слегка лукава Анна Секретарева.

Отвлеченные представления Витьки, наоборот, лишены серьезной опоры в окружающих обстоятельствах. При том, что им движут лучшие намерения, он постоянно попадает впросак, несмотря на свою активность и самоуверенность оказывается смешным и беспомощным.

Спектакль был оформлен художницей Н. Поляковой. В светлых декоративных ширмах выделялись легкие абрисы предметов — конкретные приметы различных времен. Современность сценического языка выразилась в резком, но при этом органичном сочетании реальности и вымысла, конкретности быта и поэтической образности.

Мальчишкам и девчонкам Погодина некогда ждать благоприятной ситуации для самоутверждения. Герой его повести «Вандербуль бежит за горизонт» готов вырвать здоровый зуб (что может быть страшнее в шесть-то лет!) лишь для того, чтобы доказать приятелям и самому себе умение презирать боль, но его с позором выгоняют из врачебного кабинета. Тогда Вандербуль при свидетелях опускает в кипяток руку. И, конечно же, попадает в больницу. Рука болела — но что значила эта боль? Все герои от Геракла до наших дней шли за его спиной!

{138} Кешка из цикла рассказов «Кирпичные острова», Дубравка из одноименной повести — герои Погодина входили в жизнь, сильные своей искренней радостью. Однако Погодин не жалеет своих героев и не скрывает от них правды. И, может быть, именно поэтому Кешка смог стойко перенести тяжесть разлуки с дорогим ему человеком, а Дубравка и Вандербуль — горечь разочарования в людях, сначала показавшихся идеальными. Но даже и тогда конфликт у героев Погодина не достигал такой внутренней остроты и такой высокой меры обобщенности, до которой он поднялся в пьесе «Трень-брень».

Пьеса «Трень-брень» начинается с выхода Шута, циркового клоуна дяди Шуры — сам себе на ногу наступил, сам упал и заплакал, сам себя за воротник поднял и сам над собой посмеялся. «Вы хотите смешного? — обращается Шут к зрителям. — Я расскажу вам историю, которая началась неизвестно когда и, наверное, не скоро закончится. Только не торопитесь смеяться…»

Смешная, казалось бы, история, происшедшая с девочкой Ольгой, приехавшей из Архангельска в Ленинград к бабушке, оборачивается серьезной драмой. Ольгу преследует прозвище «рыжая». Над ней смеются мальчишки, ее дразнят прохожие, ее жалеют родственники. Люди, которым Ольга пытается доказать, что ее цвет волос никого не касается, никого не задевает, не соглашаются с ней. Они даже оскорблены ее необычностью, считают ее дерзкой, злонамеренно эпатирующей общественное благонравие — и все потому, что внешняя особенность выделяет Ольгу из «обычной» среды. Эти странные люди счастливы только тогда, когда их чувства, мысли, сознание, их представления о жизни приведены к общепринятой узаконенной норме.

Счастлив охотник — да, он носит охотничий костюм, но это не «вызов» — а право, подтвержденное охотничьим билетом. В молодости охотник облысел и его всюду дразнили — лысый, плешивый. С горя охотник даже застрелиться хотел… «Потом подумал, подумал и утих. Надел тюбетейку и так всю жизнь в тюбетейке и прожил… Соответствовать нужно».

Дальтоник тоже счастлив тем, что видит все окружающее одинаково серым. «И вам не страшно?!» — ужасается Ольга. Гражданин сощурился, обиделся даже: «Страшно? Напротив, мне лично кажется нелепым и нездоровым все видеть в различном цвете. Это, знаете ли, раздражает. Я лично думаю, что все нервные заболевания у нас от пестроты жизни».

Самая большая удача спектакля — исполнение роли Ольги О. Волковой. Обаятельное существо с угловатой грацией подростка и большими зеленовато-голубыми глазами, Ольга остро чувствует красоту и своеобразие мира, жадно впитывает запахи и краски города. Столкновение доброй искренней героини с равнодушием, духовным убожеством «дальтоников» порождает драматическую {139} ситуацию. «От наивной доверчивости к замкнутости, а через нее к страстному возмущению и сознательной борьбе за право быть похожим на самого себя — такой сложный путь героини очерчивает Волкова на сцене…» — точно замечал критик[[133]](#footnote-134).

Удивительный город, красочный, залитый ослепительным солнцем, в обилии ярких осенних красок возникает на сцене. Это несомненно Ленинград, увиденный впервые именно вот такой озорной рыжей девчонкой. И зрители, видя знакомый город в неожиданном ракурсе и цвете, тоже открывали для себя его заново. Так в декорациях конкретизировалась идея пьесы, призывающая человека видеть жизнь, людей заново, свежим непредвзятым взглядом.

Сказка-притча Р. Погодина сочетала бытовую достоверность, комедийную сочность с условно аллегорическим приемом, родственным брехтовскому очуждению. За каждым персонажем прячется автор, все время присутствует его отношение к действующему лицу. Охотник, Дальтоник, Старик, Шофер такси, Женщина из киностудии, добрая Старуха дворничиха — каждый персонаж, один в большей, другой в меньшей мере, содержит метафорическое изображение добра или зла. Этот план аллегорических иносказаний вносил в спектакль особую напряженность.

В пьесе есть моменты, когда автор как бы уходит из бытовой оболочки персонажа, чтобы посмотреть на него со стороны. Тогда характер теряет свою конкретную осязаемость, рамки локальных обстоятельств пьесы размываются, обретают черты символического обобщения, а житейские поступки неожиданно приобретают концентрацию понятия, емкий метафорический смысл.

Не все актеры раскрыли характеры персонажей в единстве присущих им субъективных и объективных качеств. Это удалось Волковой в главной роли, в отдельных сценах Иванову в роли клоуна дяди Шуры, Неверовской в роли дамы из кинематографа, остальные исполнители такого многообразия не выявили. Главной для них осталась лишь сюжетная канва событий. Из представленного автором богатого ролевого материала актеры брали подчас лишь одну характерную черту. При таком упрощении художественного образа аллегоричность превращалась в ходульную патетику, черты бытового портрета — в неумеренное комикование, а спектакль во второй своей части в серию красочных сцен, лишенных точной идейной художественной целенаправленности. Критика отмечала: «К сожалению, спектакль затенил острую публицистичность погодинской пьесы побочными интригами, веселой клоунадой, бытовыми подробностями. Как в балете, появляются на сцене все новые действующие лица и исполняют свои отдельные {140} “па”. В зависимости от таланта они могут полностью овладеть залом, внося в спектакль дополнительные эффекты. И все же эффекты оказываются порой прямо противоположными замыслу пьесы»[[134]](#footnote-135).

Встреча с драматургией Радия Погодина была принципиально важной для театра. Его пьесы предъявили Тюзу весьма высокие художественные требования, они наглядно показали, что диапазон выразительных средств и стилевых исканий театра нуждается в расширении. При всех присущих спектаклю «Трень-брень» просчетах, идейная и художественная значимость этой работы Тюза была очевидна. Она вошла в русло поисков новых сценических приемов анализа жизненных явлений и социальной психологии современного человека.

В спектаклях Тюза 1960‑х годов все отчетливее проявляется стремление к театральности, условности, которая, как бы выйдя из жанровых границ сказочного и комедийного спектакля, захватывала все более широкие репертуарные пласты, уверенно входила в историко-революционный, классический и современный драматический спектакль. Театр волнуют вопросы нравственного формирования подростка, он внимательно всматривается в процесс его духовного становления, но хочет воссоздать этот процесс средствами поэтической образности, емкого сценического символа, сценической метафоры. И поэтому эксцентрика, трюки, свободное сочетание жизни и игры стали приметой многих спектаклей Ленинградского Тюза последних лет.

В этой стилистике поставлена З. Корогодским пьеса М. Рощина «Радуга зимой». Спектакль, близкий по своему жанру сценической притче, сочетал поэтическую возвышенность, сказочную метафоричность и бытовую конкретную реальность. Он как бы приглашал людей освободиться от житейской суеты, нечуткости, чтобы увидеть друг в друге, «в первом встречном» отзывчивую душу, родную и близкую.

Театр тактично касается сложных бытовых проблем, с которыми до недавней поры считалось «непринятым» знакомить детскую аудиторию. Юный скрипач Гена (И. Соколова), влюбленный в музыку, оказывается подчас равнодушным к проявлениям человечности и доброго участия к нему самому. Жизнь без отца, разобщенность с матерью, трудно переживающей одиночество, — все это наложило свою печать и на мировосприятие самого Гены. И встреча с необычной девочкой Катей делает его мягче, добрее, восприимчивее к жизни. Неизбывная душевная щедрость Кати (ее роль играла О. Волкова, а позднее Т. Бедова) проявляется решительно во всем, фантазия ее искрометна и неудержима. Катя {141} как бы излучает человеческое тепло, у нее свои отношения с реальностью, она может услышать и увидеть то, мимо чего многие проходят не останавливаясь.

Настойчивое тяготение театра к яркой зрелищности диктовало и свои требования к драматургии. Театр экспериментирует, и его подчас не устраивает пьеса с ее традиционным делением на акты и картины. Так возникают в Тюзе пародийные спектакли-обозрения, спектакли-монтажи. Этот сценический принцип дробления целостного драматического действия на отдельные, подчас самостоятельные сюжеты и концертные номера, театральные миниатюры распространяется театром на спектакли самого разного тематического содержания. В таком приеме решены и сказочный спектакль «Хоровод», и героико-публицистические обозрения «Модель 18‑68» и «Шел парнишке тринадцатый год», и цикл эстрадно-развлекательных представлений, чрезвычайно популярный у молодежного зрителя Тюза.

Спектакль «Модель 18‑68» воссоздавал пятидесятилетнюю историю комсомола, начиная с эпизодов гражданской войны и кончая шестидесятыми годами. Представление обрамлено пышным прологом и эпилогом. Сцену продолжает демонстрационный помост шикарного Дома моделей: под джазовые мотивы манерно движутся манекенщицы и манекенщики — идет показ новинок сезона. Шинели, буденовки эпохи военного коммунизма, вычурные наряды периода нэпа, сапоги, косоворотки, комбинезоны первых советских пятилеток, гимнастерки и морские бушлаты Отечественной войны, «стильные» костюмы прошлого десятилетия и, наконец, нынешние элегантные свитера и мини-платья.

Эта демонстрация нарядов является для режиссера своеобразным мостиком в прошлое. Возникают подлинные герои спектакля — юные бойцы гражданской и Отечественной войны, комсомольцы первых пятилеток, молодые люди нашего времени. Они должны ответить на вопросы анкеты, которые звучат из репродукторов: «Ваше отношение к любви? Кого вы любите, кого ненавидите? Перед кем чувствуете себя в ответе?» Анкета эта, как рефрен, будет повторяться в спектакле несколько раз.

Диалог с залом осуществляет группа молодых актеров театра — хор, которому режиссер задает яркие и пластичные мизансцены. Хор все время на сцене. Быстро меняя костюмы разных времен, хор возвещает о каждом новом периоде истории выкриками, характеризующими время: «Донбасс!», «Кузбасс!», «Путевка в жизнь!», «Цемент!», «Время, вперед!» — и сразу становится ясно, что речь идет о первых пятилетках, о комсомольском энтузиазме 1930‑х годов.

Ведущую роль во всех эпизодах исполняет актер В. Беловольский. Он — главный в «Неменовской Республике Советов», мечтатель и энтузиаст Пашка, готовый к принятию ответственных {142} решений, глубоко уверенный в победе революционных идеалов. И хотя «Республика» гибнет под натиском белогвардейцев, вера в будущее заражает тех, кому пришлось встретиться с ее молодыми вождями.

В годы коллективизации этот же хрупкий паренек привозит из Ленинграда в село первый трактор и вызывает яростный гнев кулаков.

Один из самых впечатляющих эпизодов спектакля — 1941 год. Десант юных моряков, вчера еще школьников, погибает, оказывая сопротивление врагу. Сигнал боевой тревоги — выстраиваются мальчики с рюкзаками за плечами: «Я готов!» — как клятва звучит ответ каждого. В коротких паузах между перестрелками ребята вспоминают школу, девчонок, и уже в воспаленном от изнурительной жажды и жары воображении оживает мраморная Венера (О. Волкова) — она пришла к ним. Фавн (Н. Иванов) беззаботно играет «Синенький скромный платочек» — война зовет! И мальчишки, только начав познавать огромное многообразие и богатство жизни, уходят на верную гибель, чтобы жизнью своей заслонить Родину от врага.

Новеллы спектакля «Шел парнишке тринадцатый год» хронологически более локальны — они рассказывают о событиях первых послеоктябрьских лет, об участии в них подростков, ощутивших в себе страстное желание быть участниками революционных перемен. Театр продолжил здесь традицию показа детей в революции, которая была заложена такими спектаклями, как «Гаврош», «Тимошкин рудник», а позднее развита в «Белеет парус одинокий», «Именем революции» и в других тюзовских работах.

Публицистическое звучание спектаклю «Шел парнишке тринадцатый год» придает взвивающийся в финале каждой новеллы алый стяг, у которого торжественно, как в клятве, скульптурно застывают герои. Такие концовки зримо символизируют бессмертие героев, погибших в суровую годину борьбы народа за идеалы революции. Иногда, правда, из-за слишком частого использования прием кажется несколько однообразным. Это впечатление особенно усиливается и слабостью литературного материала таких новелл, как «Там вдали за рекой» и «Безбожник». Герои многословны, бездейственны, и потому патетический «припев» связан с содержанием событий только внешними, формальными нитями. Другое дело, когда символика становится кульминационной точкой драматического развития — так происходит в новеллах «Агитатор», «Хозяйка», «Урок».

Сюжетно новелла «Агитатор» близка известной повести Бориса Лавренева «Сорок первый». Красноармейский подросток Лешка (К. Филинов) охраняет пленного прапорщика (Ю. Каморный). Лешка проникается доверчивой симпатией к молодому офицеру {143} и даже наивно пытается обратить его в «свою веру» — уговаривает перейти на сторону красных. Это доверие стоит ему жизни… Пробуждение незаурядной поэтической натуры талантливо сыграно молодой артисткой Н. Поповой в новелле «Хозяйка». Действию предпослан эпиграф из стихотворения Николая Асеева:

… Чтобы каждый был доброй  
 судьбою отмечен,  
Чтобы мир этот дьявольский  
 стал человечен…

В гостиную запущенной барской усадьбы продармеец (А. Хочинский) складывает мешки с реквизированным зерном. Кулаки предупреждают — здесь по ночам бродит привидение, но продармеец остается ночевать, на всякий случай положив руку на кобуру нагана.

Ночью в комнату приходит девочка. Когда здесь жила барыня, она часами слушала ее игру на рояле. Теперь девочка бывает здесь почти каждую ночь, нежно гладит белые клавиши инструмента, поет песню. Узнав, что продармеец умеет играть на рояле, она сначала просит его, а потом категорически требует подойти к роялю — человек, владеющий таким чудесным даром, не имеет права таить его от других!

Оба гибнут от пуль притаившихся кулаков, как гибнет и героиня другой новеллы Варька («Урок»). Варька (Л. Жвания) одна пришла в школу к новой учительнице, не побоявшись угроз односельчан. Ей и впрямь кажется, что она может уберечь учительницу от озверевших врагов Советской власти.

Финальная новелла «Горнист» дает спектаклю завершающую оптимистическую ноту. Юный воспитанник «Союза коммунистов имени Томмазо Кампанеллы» Гаврила (И. Соколова) приходит к старому музыканту Березину (Б. Самошин) и просит научить его играть на трубе — завтра парад! История эта полна высокого романтизма. Мальчик настолько сильно увлечен своей идеей, что совершается чудо — здесь, на глазах изумленного старика, подросток постигает сокровенные тайны музыкального исполнительства!

Спектакль «Шел парнишке тринадцатый год» в лучших своих эпизодах сочетает идейную ясность и приподнятую романтическую взволнованность. Он утверждает характер активного героя яркой индивидуальности, верного убеждениям и долгу и потому неотделимого от тех социально-исторических событий, которыми живет вся страна.

Эта же тема на исторически более позднем жизненном материале получила своеобразное сценическое решение в спектакле по известной повести Бориса Васильева «А зори здесь тихие…». Премьера состоялась 9 мая 1970 года, когда страна торжественно отмечала 25‑ю годовщину со дня разгрома фашистской Германии.

{144} Режиссер С. Димант не пошел по привычному пути инсценирования повести, ее перевода на язык драмы, а попытался средствами театра передать ее неповторимую лирико-поэтическую интонацию. Помещенный в центре открытой сцены слегка приподнятый под углом планшет пронзают пять тонких березовых стволов. Левее и ближе к авансцене — еще одно такое же дерево. Правая часть сцены задрапирована красно-бордовым холстом, в ломаных черных линиях угадывается изображение лесной чащи. Светлый нейтральный фон по ходу действия тоже подсвечивается, на нем проступают контуры лесных зарослей.

… Стук метронома. Меркнет и снова зажигается в зале свет. На сцену выходят все участники спектакля. Они строги и сосредоточены. Артисты внимательно всматриваются в лица зрителей. Сейчас они расскажут о войне, о ее героических, трагических повседневных буднях. Прозаический текст чередуется со стихотворными строками:

Я только раз видала рукопашный,  
Раз наяву и тысячи во сне…  
Кто говорит, что на войне не страшно,  
Тот ничего не знает о войне.

Строки из писем красноармейцев, приговоренных к смерти партизан, детей блокированного Ленинграда.

Его зарыли в шар земной,  
А был он лишь солдат,  
Простой солдат страны родной,  
Без званий и наград.

Стихи произносятся просто, ровно, спокойно, без концертной аффектации. Так же звучит известная песня о ребятах с Малой Бронной, об их матерях, что до сих пор оплакивают их гибель. Как бы следуя классическим законам театра, режиссер заранее «уславливается» со зрителями, какова будет эмоциональная окраска действия, не скрывая трагедийного финала.

Звучит труба. Актеры надевают пилотки и расходятся. Повествование переходит в лирико-бытовое и даже несколько юмористическое русло. Растерян и угрюм старшина Басков (Г. Вернов), командир легкомысленного девичьего взвода. Война еще не дошла до этих мест. Звонкие девичьи пересмешки оглашают лесную опушку, и после утреннего купанья девчонки, вчерашние школьницы, развесив нехитрое свое имущество, с женской грациозностью расчесывают длинные волосы, завертывают в бумажные узелки непокорные кудряшки; воинские команды, уставные нормы и даже сама военная форма — все это кажется ненужной игрой. И уж совсем невероятно представить этих девчонок, что-то щебечущих о мальчишках, о доме, о «маме — медицинском работнике», в жестоком сражении с врагом.

{145} Вот обходит Басков своих солдат. Игриво спрашивает Женька (И. Ушман) старшину — а вы женаты? А есть ли у вас дети? И Басков отвечает — был сын, умер. И сразу же смешалась озорная Женька, вдруг почувствовав бестактность вопроса, а Басков идет дальше и слышит блоковские строки: «Мы — дети страшных лет России, забыть не в силах ничего». Темные глаза Сони Гурвич (Т. Уржумова) горят вдохновением, и новый неведомый мир страстей человеческих вдруг открывается Васкову. А дальше — Лиза Бричкина (Г. Мамчистова), своя, деревенская, почти что родственница. Посидел бы с ней, но где-то рядом самая маленькая Галя Четвертак (Т. Бедова) зарылась в шинель, трясется в простудной лихорадке. И Басков, как может, утешает ее, трогает лоб, закутывает, а она, размазывая слезы, глотает целебный спирт.

Но близится встреча с немцами — думали, их двое, а их шестнадцать. Кого послать за подмогой? «Не гоношись, Лизавета!» — остерегает Басков, вперившись в горизонт, снова и снова, как бы не веря себе, пересчитывая силуэты.

«Побежала я, ушла я!» — с призывной надеждой крикнет Лиза Васкову. Засосет ее болотная трясина, метнется хор, зазвучит песня: «А я иду, иду, трава колых, колых, а парни хитрые, да я хитрее их…»

Немцы обнаружили группу, надо срочно менять позиции. Только вот Соня что-то задержалась. Чуя недоброе, побежал на тихий крик Басков и нашел ее уже мертвой. Бросился Басков вслед за фашистами и вместе с Женькой Комельковой прикончил двух. И будет еще кровопролитный бой, и еще. С улыбкой, как в танце, упадет на землю отчаянная Женька. Погибнет Галка Четвертак. Но останется раненый Васков, великим усилием духа он заставит себя не потерять сознание и преградить дорогу фашистам.

Спектаклю присуща большая сила обобщения. По сути дела, его герои — не пять погибших девушек, не старшина Васков. На их месте вполне могли быть те, которые остались в лагере охранять объект. Они, вероятно, вели бы себя иначе, и иначе бы погибли, но безусловно также не пропустили бы врага. Хор, который все время находится на сцене, не только комментатор, но важнейшее действующее лицо. Он осуществляет некое обобщение тех частных трагических событий, которые происходят с героями. Хор произносит внутренние монологи девушек и Васкова, словесно выражает их мысли, чувства, переживания. В трудные минуты сомнений Васков ищет глазами хор, внимательно слушает, что произносит одна из его участниц (Е. Неверовская), согласно и благодарно кивает ей.

Герой в спектакле Тюза предстал в разных образных выражениях, но театр всегда стремился сделать его близким, понятным восприятию нынешнего зрителя. Отсюда внимание к форме спектакля, стремление любые сюжеты — и современные, и исторические, {146} и сказочные — обязательно давать через призму жизненных представлений нынешнего юношества. На этом пути у театра были не только победы. Но когда театр находил подлинно органическое единство материала и его сценического воплощения, он достигал значительных обобщений и создавал художественно полнокровный портрет современного героя.

## Призванные революцией

Творческая программа Тюза предусматривает поистине необъятную широту тематического охвата. И закономерно, что наряду с современностью театр стремился показать на сцене историческое прошлое страны, создать галерею портретов самоотверженных борцов за свободу и народное счастье.

Русские революционеры впервые вышли на тюзовскую сцену в седьмую годовщину Октября, когда театр показал спектакль А. А. Брянцева «Предатель» («Семь огней») по пьесе Б. Житкова. С той поры историко-революционная тема прочно утвердилась в репертуаре театра. В послевоенные годы большое внимание уделял ей режиссер С. Димант, который разрабатывал эту тему в плане бытового реалистического спектакля. Иной жанровый поворот историко-революционная тема получила у З. Корогодского. Тяготение к поэтическим символам, которое наметилось в спектаклях «День тишины», «Олеко Дундич», определило жанровую структуру его последующих работ — «После казни прошу…», «Глоток свободы», «Гибель эскадры».

В «Дне тишины» М. Шатрова театр вторично — после «Именем революции» — обратился к ленинской теме. Вождь государства показан здесь преимущественно в бытовой обстановке, в семье, на отдыхе. Но и в сценах в рабочем кабинете, в отношениях Ленина с другими руководителями государства нет официальности, парадности. Взаимоуважение, основанное на единомыслии, интеллигентности, предусматривающей истинный, а не нарочитый демократизм, — вот главная интонация.

Ведущий — Б. Самошин — как бы показывает зрителю некоторые эпизоды из жизни Ленина, объясняя те или иные сюжетные ситуации. Временами, уступая место непосредственно действию, он снова выходит на авансцену с пространными лирико-публицистическими комментариями.

На сочетании театральной условности и бытовой достоверности строится и оформление спектакля. Сцена как бы совмещает служебный кабинет Ленина и коридор Смольного. Мягкая зеленая обивка кресел органически переходит в терракотовые тона ковра. Обстановка немногочисленна: стулья, кресла, письменный стол. Художественному оформлению спектакля чужд натурализм дотошного {147} правдоподобия — конкретные детали носят или сугубо утилитарный характер, или приобретают символический образный смысл. Кабинет Ленина отделяется от Смольнинского коридора условными белыми полотнищами, и в неярком свете сквозь них просматривается «фон» — силуэты часовых, составленные в пирамиду винтовки.

В финском поселке Халила, куда Ленин выезжал для кратковременного отдыха, художники подчеркивают атмосферу покоя, светлое голубое небо как бы несет с собой зимнюю тишину. Но и здесь, в «загородных» эпизодах, как символ мемориальности присутствуют белые ниспадающие полотнища, непременная деталь классического интерьера — мраморные колонны. Режиссер и художник стремятся так организовать сценическое пространство, чтобы еще до начала театрального действия у публики сложилось определенное настроение, зрительный образ спектакля.

В «Дне тишины» каждому эпизоду предшествует обстоятельный комментарий Ведущего. Затем следует сам эпизод, в лицах иллюстрирующий то, что было рассказано лицом от театра. Деловит, корректен секретарь Ленина (А. Филиппов). Энергичен, весел и лукав Свердлов (Е. Шевченко). Умна, деятельна, элегантна и обаятельна Александра Коллонтай (Е. Неверовская), по-домашнему заботлива и мягка Крупская (К. Прокофьева). Соратники Ленина понимают — ему необходим отдых, хотя бы небольшая передышка на несколько дней. Но как заставить Ленина прервать дела и уехать за город? И Свердлов организует постановление Совнаркома, согласно которому Ленину в категорической форме предписано уйти в отпуск.

Режиссер и исполнитель роли В. И. Ленина А. Кожевников стремились найти такие краски, которые убедительно раскрыли бы внутренние психологические состояния вождя. Мягкую общительную улыбку сменяет углубленная сосредоточенность, в которой угадывается усталость. Приехав за город, Ленин живо увлечен природой, по-детски восторженно любуется белкой на сосне, ласково подыгрывает проделкам детей — Шуры (Г. Явченко) и Сережи (Ю. Овсянко). Но Ильич органически не может жить вне политики, его мысли и чувства там, где разыгрываются острые классовые битвы, в неразрывном единстве со временем.

Внимательно слушает Ленин солдата, прогуливаясь по заснеженным тропам, думает о революции, о Петрограде. Он присел на финские сани, взгляд его устремлен вдаль; а зритель слышит шум митингующей толпы. То же происходит в другой раз, когда Ленин разворачивает газету, целиком погружается в сообщения. И в торжественную мелодию Дебюсси вплетаются дальние отголоски революционных сражений.

Всего лишь три дня удалось Ленину отдохнуть, но и они были полны раздумий о судьбах революции и народа.

{148} В спектакле подчеркивалась напряженность обстановки — строгая конспиративность поездки, охрана Ленина, фигура белогвардейского террориста, зловеще шныряющего в окрестностях. Театр стремился динамизировать спектакль, тем самым сделать его интересным подросткам и юношеству.

В юбилейный сезон 1967/68 года, когда страна праздновала пятидесятилетие Октябрьской революции, все театры хотели отметить эту дату яркими спектаклями на историко-революционную тему. Весьма заметным художественным событием на советской сцене стала драматическая трилогия в Московском театре «Современник» — «Декабристы» Л. Зорина, «Народовольцы» А. Свободина, «Большевики» М. Шатрова.

В Ленинграде тоже многие театры выступили с юбилейными постановками, среди которых особенно заметным явлением стал спектакль Большого драматического театра «Правду! Ничего, кроме правды!..»

Тюз на Пионерской площади продолжал давнюю традицию, рожденную А. А. Брянцевым, — создания своей оригинальной афиши. Театр стремился работать со своими авторами, а не обращаться к «опробованному» в других театрах репертуару. Каждая премьера — чаще всего новая пьеса или даже драматический дебют. Цикл историко-революционных спектаклей, приуроченный к 50‑летнему юбилею великого Октября, возник в содружестве с Б. Окуджавой, В. Долгим, Я. Гординым. Но если «Глоток свободы» Б. Окуджавы был ранее поставлен в Красноярском театре юных зрителей им. Ленинского комсомола, то две другие пьесы — «После казни, прошу…» В. Долгого и «Вашу голову, император!» Я. Гордина — рождались в стенах Ленинградского Тюза.

Первая сцена «Глотка свободы» дает всему спектаклю высокую драматическую ноту: царь Николай I охвачен смятением и паникой. Г. Тараторкин в диалоге царя с матерью (Н. Быкова) рисует психологически конкретный характер. В резком чередовании интонаций жестокости и истеричности угадывается неустойчивость, духовная слабость будущего императора. Капризность, страх, боязнь кошмаров — как избалованный ребенок он ищет спасения, уткнувшись в колени матери. Но когда Николай I под звуки церковных песнопений облачается в военный мундир, он как бы надевает броню, расстается с рефлективной нерешительностью — с этого момента царь приступает к своим кровавым обязанностям деспота и палача.

Вторая картина переносит зрителей в лагерь декабристов. Юношеский романтический подъем, хмель свободы, наивный восторг переполняют Коновницына — Н. Иванова. И одновременно — предчувствие трагедии, ощущение реальности поражения звучит у Бестужева — Ю. Каморного.

{149} Открытая сцена разделяется полупрозрачным занавесом. В глубине видны силуэты запорошенных снегом деревьев, холодная перспектива петербургского ландшафта. Действие основных эпизодов вынесено на авансцену — покои Зимнего дворца, гостиная Черткова, салон Аннет Михайловской. Художник Н. Иванова точно конкретизирует место действия немногочисленными деталями интерьера — мебелью, гобеленом, архитектурными украшениями. Вместе с тем чугунные пики, двуглавый орел, тяжелые цепи присутствуют в спектакле не только как черта архитектурного стиля эпохи, но создают ее символический образ.

Драматург и театр не показывают великих деятелей декабризма — Пестеля, Рылеева, — они сосредоточили внимание на нравственной проблеме, связанной с судьбой Бестужева.

Молодой артист Ю. Каморный ощутил душевную тонкость, нравственную чистоту Бестужева, он мягок, порывист, психологически правдив в бытовых сценах. Но его высказывания о чести, долге, верности звучали приподнято-декламационно, нарочито торжественно. Энергии мысли, волнения интеллекта герою явно недоставало. «Жизнь человеческого духа», ее острый драматизм, горячая трепетность чувства и значительность мысли растворились в холодноватой парадной красивости.

Не достиг жанрового и логического единства в решении историко-революционной темы и режиссер С. Димант в спектакле «Вашу голову, император!»

Театр подчеркивал мысль — даже самая жестокая государственная машина с вековым опытом подавления отступает перед справедливостью, перед силой освободительного духа. Однако, если в изображении реакционных сил театр оказался свободен и щедр в красках, то в показе народовольцев — несколько иллюстративен.

Наиболее цельным и законченным по стилю оказался спектакль «После казни прошу…», поставленный З. Корогодским.

Пьеса В. Долгого написана в жанре документально-эпистолярной драмы. Драматург выстроил действие, оперируя личной перепиской Шмидта, официальными правительственными циркулярами, газетной информацией, листовками, прокламациями и пр. В возвышенной патетике повествования прорисовываются социальные и этические обобщения, драматизм личной судьбы и героизм революционера Шмидта.

Открытая сцена представляет собой классический интерьер, подобный филармоническому залу. Арфистка в строгом вечернем платье и молодой трубач в черном костюме образуют выразительную пластическую композицию. Дуэт арфы и трубы подхватывают оркестр, женский хор — так начинается поэтический рассказ о последних днях самоотверженного рыцаря революции.

Этот вступительный аккорд как бы определяет общее звучание, тональность, в которой будет развиваться главная тема спектакля. {150} Затем музыка тушуется — общезначимое, символическое отступает, предоставляя место более частному, конкретному. Под веселенькие кафешантанные мотивчики группа актеров в сценической униформе выстраивается на авансцене. У каждого — газета. С подчеркнутой индифферентностью четко произносятся выдержки из самых различных сообщений, выкликаются заголовки статей. В таком, казалось бы, случайном «обзоре» возникает картина страшного экономического хаоса, политического тупика и безрассудства, характерного для общественной атмосферы России начала 1900‑х годов.

Режиссер создает драматическое представление, жанр которого можно было бы условно определить как концертную ораторию с оркестром, хором и солистами — Петром Шмидтом, Зинаидой Ивановной и сыном Шмидта — Женей. Сольные партии в этом произведении исполнили Г. Тараторкин, А. Шуранова и И. Шибанов.

… Легкая перестройка мизансцены, поднимается люстра, хористы устанавливают два кресла одно против другого. Ритмический перебор чечетки хор перемежает с шелестом газет — так создается звуковая и зрительная имитация движущегося поезда. В купе железнодорожного вагона входят Шмидт и Зинаида Ивановна — хор уступает место солистам.

Случайная встреча внесла в жизнь обоих неведомые им до той поры светлые краски. Значительность непредвиденного свидания, подтекст внешне бытового диалога подчеркивается музыкой — оркестровые фразы дублируют реплики героев, как бы выявляя глубину их потаенного смысла.

Дуэт сменяется массовой композицией. Яркий свет заливает сцену, музыка, толпа гуляющих, влюбленные пары, и среди них — Шмидт. Но он чужд общему веселью, он полон впечатлений минувшей встречи. В ослепительно белом кителе и перекинутом через плечо черном плаще Шмидт своей строгой сосредоточенностью резко выделяется среди шумной прогуливающейся публики, существующей в каком-то бездумном, конвульсивно подпрыгивающем пластическом рисунке. Он безмерно одинок в слоняющейся пестрой толпе. Резкий ритмический, цветовой и мелодический контраст и далее неоднократно будет использован режиссером.

В роли Шмидта, исполненной Г. Тараторкиным, определяющей стала нравственная, гражданская тема. Автор сочетал значительность исторической личности и живую конкретность характера. Когда Шмидт читает письмо Зинаиды Ивановны, беседует с сыном, разговаривает с матросом, гневно отвергает нападки клеветников, перед зрителем возникают разные грани удивительно богатой личности. Теплое, искреннее сочувствие к матросам и рабочим сменяется у Шмидта горьким сарказмом, презрительной усмешкой в адрес врагов. Оставшись один, он внутренне расслабляется — {151} спокойствие человека, сознающего свое предназначение, и одновременно обреченность существования в этом жестоком мире отражены в его выразительной позе, одухотворенной и усталой улыбке.

Стилистика спектакля, сочетающая, как верно было замечено критикой, «концертный ампир с приемами агитационного театра»[[135]](#footnote-136), предопределила точную ритмическую выверенность архитектоники, безукоризненное согласование всех элементов сценической формы. Три кресла, арфа, виолончель, чуть наискось сброшенная сверху лента занавеса создают живописный образ спектакля. Эти декоративные элементы присутствуют на сцене постоянно, в разных сочетаниях и комбинациях.

… Шмидт углубился в чтение письма. Поодаль у занавеса Зинаида Ивановна спокойным ровным голосом вслух произносит его текст. Слева — молчаливые фигуры трех матросов. Шмидт рассказывает в своем письме о флотской службе — вдали слышна песня о Варяге, резкие строевые команды, крики «Ура!», снова песня.

Представление строится по законам полифонического развития. Плавность лирических эпизодов как бы взрывается бурными массовыми сценами — разгорается пламя революционной борьбы, в ответ активизируется бюрократический механизм репрессий, приказов и доносов. Хор комментирует события. Мужчины одеты в черные костюмы, женщины в длинных черных юбках и белых блузках. Костюмы легко превращаются в офицерскую и матросскую форму, с помощью заменяемых деталей — эполетов, воротничков, фуражек и бескозырок. Шарфы и шляпы превращают участниц хора в гимназисток, горожанок, в курсисток, в светских дам. Прием этот, использованный некогда в «Волшебном стеклышке», придает спектаклю острую динамику, особую красочность.

Столкновение социальных сил обретает конкретность и образность в выразительных мизансценических композициях. Хор резко делится на две группы — матросов и царских жандармов, — они сойдутся в центре сцены, исполнители гневно глянут друг на друга и снова разойдутся. В другой сцене хор предстанет городской толпой, демонстрируя романтический порыв и классовую солидарность рабочих, матросов и обывателей Одессы. Хор — и исполнитель, и яркий иллюстратор событий, он участник сходки рабочих Севастополя. Резкие полицейские свистки, стремительные пробежки действующих лиц! Сходка разогнана. Замерли в скорбных позах хористы, звучат траурные мелодии… Так музыкальная, живописная и пластическая композиции составляют единство контрапунктического развития спектакля, создают его целостный неповторимый художественный образ.

{152} … Слева, у виолончели, в раздумье Шмидт, справа, рядом с арфой, Зинаида Ивановна. Письмо-монолог Шмидта сопровождается виолончельными звуками глинковских «Сомнений». Шмидт страстно сетует на общественную апатию — в этот момент в звуковое сопровождение вмешивается угрожающий цокот копыт. В монологе Шмидта возникает гражданская тема. Желтым отсветом, напоминающим одновременно восходящее солнце и горящий жертвенник, освещается глубина сцены, и на этом фоне возникают фигуры юноши и девушки. Сверху опускается еще одна лента серебристо-зеленой ткани — на сцену выходит сын Шмидта Женя (И. Шибанов) с друзьями-гимназистами. Они поют песни под гитару и тут же с юношеской горячностью спорят об актуальных политических проблемах времени.

Зинаида Ивановна, стоя около арфы, отвечает Шмидту письмом — в ее внешне спокойный, но полный внутреннего драматизма монолог вплетается вокализ женского хора, который мелодически переходит в романс «На заре ты ее не буди». Шмидт страстно откликается на письмо обличительной речью, полной силы гражданского пафоса, возникает эпизод, который разрушает неторопливое течение спектакля. Под разнузданную гармошечную мелодию затравленный маленький человек со скрипкой тщетно ищет спасения от преследователей-черносотенцев. Тут же обезумевшая фанатичка-монахиня крестом благословляет погромщиков…

Режиссер и художник владеют искусством сильных изобразительных акцентов, смелых монтажных переходов, резких сочетаний сценических красок. Падает полоса золотистой ткани, звучит «Марсельеза», на сцену вновь высыпает толпа. Николай II бессмысленно-монотонно читает манифест, брезгливо перечисляя даруемые народу «свободы», кто-то с пьяным верноподданническим восторгом пляшет русскую. Внезапно блестящее полотно устремляется вверх, снова обнажается механизм черных кабинетов — рапорты, приказы, донесения. Вот опять звучит «Марсельеза». Сцену как бы перечеркивает яркое алое полотнище. Народ штурмует тюрьму. Ружейный залп — красная ткань сменяется черной. Резкая смена темпа. В судороге горя замерла толпа. Плачем звучит женский хоровой вокализ. Как гроб, поднимают люди черную ленту, проносят и кладут на белые ступени. Несколько человек припадают к лестнице. Звучат трубы, слышен печальный звон колоколов. Шмидт в белом кителе, левая рука клятвенно поднята. На фоне звучной оркестрово-хоровой интерлюдии он произносит монолог. Освещение меркнет, и Шмидт оказывается заключенным в решетчатый луч прожектора. «Папа арестован», — телеграфирует Женя Зинаиде Ивановне.

… Суета и нервозность в окружении царя. Читая донесение Витте, Николай II роняет «державу», и она, как мячик-раскидай, подпрыгивает на резинке. Взметнулось зеленое полотно — царь, {153} отдав «державу» министру, свистит разбойным свистом, глубоко засунув в рот два пальца. Близится восстание! Взмыли вверх одновременно золотистая и черная ленты: «Я командую флотом!» — вдохновенно звучит голос Шмидта, и тотчас же сцену справа налево пересекает алая полоса. Царь, судорожно прижимая соболью накидку, слушает донесения чиновников, которые от ужаса и подобострастия уже не держатся на ногах, а подползают к царю на коленях. Выбегает матрос — призывная мелодия льется из трубы, как бы сзывая восставших.

Но восстание подавлено. Вновь обрушивается на красный цвет траурное полотно. Недвижимо стоит Шмидт, сжимая в правой руке черный плащ. Тихо звучит хор матросов «Плещут холодные волны». Мрачные молчаливые фигуры все теснее обступают Шмидта и Женю — они в тюрьме. Зинаида Ивановна настойчиво добивается у властей свидания со Шмидтом, ее как серпантином запутывает танцующий петляющей цепочкой хоровод карнавальных масок. Во время ее диалога с жандармом два черных мима в масках и с бубном замирают друг перед другом в причудливой позе. Музыкальным фоном звучит старинный романс, он сменяется рождественской песенкой «О, танненбаум, о, танненбаум!» и вдруг переходит в безудержно-веселую, страшную в беззаботном равнодушии к судьбе человеческой, легкомысленную польку.

Шмидт окружен жандармами. Рядом на полу — красные цветы. Герой произносит свою последнюю речь, скорбящие фигуры замерли у арфы, у черного полотнища. Вынесен приговор. Короткая барабанная дробь. Звучат арфа и труба, чуть в отдалении одиноко стоит любимая виолончель Шмидта, повис смычок. Трагедия и светлый пафос утверждения сливаются в полифоническом потоке оркестрово-хорового многоголосья. Нервно всколыхнулась, как от резкого порыва ветра, толпа и вновь застыла уже в новой выразительной композиции многофигурного надгробия. Где-то вдали возникает трагическое «а‑а‑а!» женского хора, оно растет, ширится и, подхваченное торжествующей медью оркестра, разрешается в мажорном крещендо полнозвучной коды.

Финал. Выходит Шмидт. У его ног — алые розы…

Спектакль «После казни прошу…» имел исключительный успех. Отзывы юных зрителей были полны выражений восторга и благодарности. Высокую оценку встретила эта работа Тюза и у общественности, которая увидела в ней программность художественных исканий театра. ЦК ВЛКСМ отметил «После казни прошу…», «Олеко Дундич» и другие спектакли на историко-революционную тему премией имени Ленинского комсомола.

Критика справедливо отмечала: «В спектакле с наибольшей наглядностью выявилось лицо театра, здесь осуществился синтез идейного, эстетического и нравственного воздействия на зрителя, {154} обращения к его сердцу и разуму»[[136]](#footnote-137). «Три спектакля, показанных подряд, — писали ленинградские критики Г. Лапкина и Н. Зайцев о “Глотке свободы”, “Вашу голову, император!” и “После казни прошу…”, — воспринимаются как своего рода художественная декларация театра. Творческие опыты Тюза бесспорно интересны. Пусть достигнутые результаты неравноценны, обобщения не всегда достаточно глубоки, а эстетические формы не безукоризненны! Привлекает настойчивость поисков, стремление обновить каноны историко-революционной пьесы, эмоционально “подключить” своего зрителя к таким коллизиям и проблемам прошлого, из которых может быть извлечено нечто существенное и для нравственного формирования сегодняшнего юношества»[[137]](#footnote-138).

Театр в самом деле не оставил поисков в области освоения историко-революционной проблематики — 100‑летию со дня рождения В. И. Ленина, отмечавшемуся в 1970 году, он посвятил спектакль «Гибель эскадры» А. Корнейчука.

Художник В. Доррер и режиссер З. Корогодский нашли единую условную конструкцию для решения всех картин. Сценическое пространство представляет палубу большого военного корабля, повороты круга открывают его разные отсеки и площадки. Удар колокола задает динамичное начало действию — тушуется, уходит в фон симфоническое сопровождение, на палубу высыпает толпа вооруженных матросов и останавливается в динамичных, как будто готовых к нападению, позах. Вышел держать речь «желто-блакитный» представитель Украинской рады полковник Кобаха (Ю. Енокян). Взметнулись в порыве матросы, схватились за маузеры — чуть было не взорвалась жестокой расправой матросская братия, но появился раненый комиссар (Е. Меркурьев), а с ним рослый, перетянутый пулеметными лентами Гайдай (Ю. Каморный) и Оксана (Т. Уржумова).

«Стой!» — раздался голос комиссара, замерли матросы, кинулись к нему: «Комиссар… Комиссар…» — «На корабли!» Матросы расходятся исполнять приказ, пытается встать комиссар, но не может: «Сыграй, браток, про кочегара». Звучит гармонь, комиссар спешит произнести последние слова приказа: «Связаться с Москвой… Штаб…»

Пьеса «Гибель эскадры» имеет большую сценическую историю. Заметным явлением в ней были спектакли Г. А. Товстоногова, осуществленные в 1952 и в 1960 годах на сценах ленинградских театров — имени Ленинского комсомола и Большого драматического имени Горького. Сложная психологическая борьба нравственных начал создавала драматизм спектаклей.

{155} Концепция тюзовского спектакля иная. Театр попытался решить пьесу как историческую хронику. Главным для режиссера в пьесе стал сюжет, событие. Потому неудивительны значительные текстовые сокращения ролей и прежде всего роли Оксаны. Понятен и принцип декорационного оформления, сама конструкция которого — «многоэтажность», обилие площадок, проходов, люков, палубных надстроек и пр. — предусматривает динамичность внешнего действия, дает возможность для выразительных мизансценических построений.

Большую роль играет в спектакле цвет. Пестрой нелепой птицей выглядит среди матросов суетливо-заискивающий и одновременно наглый полковник Кобаха в своем попугайском наряде, резко выделяются на черном фоне банты и повязки революционных матросов, белые воротнички и манжеты офицеров. В третьей картине красное полотнище покроет орудийную башню, а когда провокатор, боцман Кобза (Г. Вернов), предательски разрядит револьвер, раненая Оксана сделает несколько неуверенных шагов и упадет на палубу, двинется круг с пушкой, алое газовое полотнище плавно соскользнет с грозного орудийного ствола и укроет героиню, а мальчик-юнга (И. Соколова), будто забыв о своей матросской выдержке, кинется к ней с плачем. Тревожно загудит сирена, и ярко загорится коричневым отсветом окно-иллюминатор в темной глубине сцены…

Живописно-декорационный образ спектакля обусловил особый характер актерского исполнения — отсутствие психологических подробностей, резкость и определенность контрастных красок. Мизансцены решаются как живые детали масштабной картины-плаката, в возбужденной матросской массе выделяются черты индивидуальных характеров героев. Режиссер рисует портреты тех, кто представлял силу революции, ее ум, дух, целеустремленность. Мгновенной вспышкой осветилось мужественное лицо комиссара. Он погибает, но воля его живет в самоотверженности Оксаны, в отчаянной храбрости Стрыжня (Н. Иванов), в твердой убежденности Балтийца (Г. Тараторкин) и даже в анархической удали Гайдая.

Историко-революционная пьеса решалась в Тюзе в разных жанрах и на материале различных исторических эпох. В поисках правды и справедливости приходят к революции дети из спектакля «Именем революции», в горнило рукопашных битв самозабвенно кидаются юные офицеры-декабристы «Глотка свободы» и красные конники «Олеко Дундича», повинуясь голосу разума и гражданской совести, вступают в кровопролитные бои герои «После казни прошу…» и «Гибели эскадры». Потому что высокая мера моральной требовательности к себе, сознательно избранного нравственного идеала неизбежно приводит человека на баррикады борьбы за счастье своего народа.

## **{****156}** Когда классика современна

В истории Ленинградского Тюза систематическая работа над драматургической классикой была прочной традицией. Островский, Пушкин, Толстой, Грибоедов, Фонвизин, Гоголь, Чехов, Шиллер, Мольер, Шекспир, Гоцци… Редкий сезон не приносил премьеры нового классического спектакля — в текущем репертуаре Тюза на Моховой классика была всегда широко представлена для зрителя самого разного возраста.

Русская и зарубежная драматургическая классика была большой художественной школой и для зрителей, и для самих актеров и режиссеров. Крепло актерское мастерство первых тюзовских актерских поколений, формировался исполнительский ансамбль коллектива, его стиль и художественная культура. И не случайно, говоря сегодня и об ушедших со сцены мастерах Тюза, и о иных играющих артистах старшего и среднего поколения, мы вспоминаем созданные ими сценические образы классического репертуара: Звездинцева — Н. Черкасова, неповторимого Тартюфа и Скупого рыцаря — Л. Макарьева, Дорину, Марию Антоновну — А. Охитину, Хлестакова — М. Шифмана, Тихона, Лопахина, Фамусова — Р. Лебедева, Городничего — Ф. Чагина, Анну Андреевну и Звездинцеву — Е. Мунт, Липочку — О. Черкасову, и многих других.

Тюз на Пионерской площади в течение почти десяти лет не восстанавливал классические постановки прошлых сезонов и показал лишь одну премьеру — «Дон Карлос» Ф. Шиллера. Правда, к классическому циклу можно условно отнести спектакли, поставленные по мотивам классической прозы, но и их было всего два — «Дон Кихот» М. Булгакова и «Хозяин» — инсценированные З. Корогодским рассказы М. Горького.

А между тем интерес к классике в советском театре этих лет был весьма велик. Об этом свидетельствуют актерские достижения и интереснейшие режиссерские трактовки классики многих театров, в том числе и театров для детей. Вспомним только спектакли Г. Товстоногова, В. Плучека, Ю. Завадского, П. Фоменко, А. Эфроса, О. Ефремова, Г. Волчек, М. Захарова, В. Пансо и других режиссеров страны, давших в последние годы современное прочтение многим русским, национальным и зарубежным классическим пьесам. Учитывая столь явный репертуарный пробел, Ленинградский Тюз в 1971 году выпустил шекспировского «Гамлета». За ним последовали «Вей, ветерок!» Я. Райниса (1972) и «Свои люди — сочтемся» А. Островского (1973).

К. С. Станиславский заметил: «Ребенок или сказочный гениальный Иван-дурак глупы в своей наивности, простоте и благородстве. Быть таким благородным, доверчивым, мудрым, бескорыстным, таким бесстрашным, самоотверженным дураком, каким мы знаем {157} сказочного Ивана, — великое дело. Он получил свое прозвание не потому, что у него нет ума, а потому что он наивен»[[138]](#footnote-139).

И в самом деле, с фигурой Ивана, а шире — с темой донкихотства, связана в литературе и в театре для детей героическая традиция, пришедшая из фольклора. Младший сын Иван вошел в детское сознание как героический характер, наделенный чистотой помыслов, бескорыстностью, смелостью, самоотверженностью, добротой, воплощающей в себе те душевные качества, которые мещанский «здравый смысл», досужая обывательская молва нарекли наивной простотой, глупостью и безрассудством. Но именно эти сказочные «дураки» и наивные донкихоты самоотверженно вступали в состязания с несправедливостью и злом, с приспособленческой философией «здравого смысла» и, более чем кто-либо другой, активно способствовали совершенствованию жизни. Традиционная фигура героя-чудака потому так популярна в литературе и театре для детей, что в ней удивительно прозрачно, понятно и вместе с тем мудро раскрывается сложный социально-философский конфликт, в котором добро, красота, справедливость и правда выступают как органичное выражение человеческой природы, а зло, ложь, насилие, произвол — как вещи человеку противоестественные, несвойственные.

Активность жизненной позиции, выраженная в свободном полете мысли, смелом бескорыстном поступке — вот качества, которые во многом определяют популярность героя в детском театре. С программной ясностью этот героический характер воплощен в тюзовском «Коньке-Горбунке», черты его можно обнаружить у сказочного почтальона Колбабы из «Волшебного стеклышка», и в фигуре выдумщика Алешки из спектакля «А с Алешкой мы друзья», и в рыжей Ольге из комедии «Трень-брень», и в Рыцаре Печального Образа Дон Кихоте, и в героях сказки Джанни Родари «Джельсомино в стране лжецов».

Обратившись к «Дон Кихоту» М. Булгакова, театр не стремился модернизировать классический сюжет. Это был совсем не тот Дон Кихот, над которым весело смеялся зрительный зал сорок лет назад. Спектакль насыщен элегической музыкой. Оркестровые интерлюдии, хоры, песни, куплеты, развернутые музыкально-тематические характеристики героев просты и изящны, тонко передают дух быта и эпохи.

Каждая картина предваряется куплетами-зонгами, они вносят в спектакль интонацию спокойной повествовательности. Эпизоды у графа поставлены пышно, с костюмным великолепием и развернутыми и многолюдными пантомимическими композициями, в сопоставлении с которыми самозабвенная увлеченность Дон Кихота (Б. Самошин) кажется еще более возвышенной и бескорыстной.

{158} Нелепы причуды Дон Кихота, но уверенность в том, что его деятельность облегчает жизнь людей, воодушевляет его, придает силы. Видимо, самый счастливый миг — неожиданная встреча с рыцарем Белой Луны (Ю. Енокян) — значит, Дон Кихот не одинок, у него есть единомышленники! И самая страшная минута — минута разочарования, когда его насильственно лишают возможности бороться за справедливость и правду. В этой самоотверженной жажде борьбы за высокие нравственные идеалы, борьбы, без которой жизнь теряет смысл — подлинная современность Дон Кихота.

Звучание современных идей театр стремился найти в шиллеровской трагедии «Дон Карлос». В свое время в Тюзе с огромным успехом шли «Разбойники» Шиллера, и антитиранический пафос трагедии живо принимался молодыми зрителями. Торжество личности, свободу человеческого духа отстаивал и нынешний спектакль, поставленный С. Димантом.

Центральное место в спектакле занял Филипп в исполнении Б. Самошина. Творящий зло, измученный тяжкими противоречиями, Филипп не выдерживает чудовищной безнравственности собственных деяний. «Мне нужен человек!» — кричит Филипп, надеясь увидеть тех, на кого можно было бы опереться. Но его окружает стена одиночества и кровавого произвола — холодный немногословный Великий инквизитор (Н. Карамышев), велеречивый лицемер, льстивый духовник короля интриган Доминго (А. Кожевников), кровавый гориллоподобный Альба (Н. Муравьев), мстительная и завистливая Эболи (А. Шуранова), зловещая герцогиня Оливарес (В. Сонина).

В сумраке сцены движутся темные силуэты слуг инквизиции, их огромные тени угрожающе замыкаются в кольцо, кажется — еще мгновение, и густая тьма скроет все ужасы и преступления средневековья.

К воссозданию на сцене юного Горького Ленинградский Тюз обратился в «Хозяине» не впервые. За четыре дня до начала Великой Отечественной войны Брянцев показал премьеру — пьесу И. Груздева и О. Форш «Начало пути», написанную по материалам отроческого периода биографии писателя.

Спектаклю «Хозяин» режиссер предпослал известные слова В. И. Ленина о рабах борющихся, рабах просто и рабах-холопах, расписывающих прелести рабской жизни. Сцена затянута холстом-мешковиной, в центре на круге установлена двухэтажная конструкция, повороты которой открывают зрителю разные помещения и дворовые закоулки дома булочника Семенова.

«Хозяин» поставлен в подчеркнуто реалистических приемах. Работа у пекарей спорится, лихо звучат песни и кажется, что вдохновенный порыв вдруг озарил насупленные, искаженные болью и гневом лица светом подлинной человеческой радости. Но вот кончилась {159} песня, иссяк общий подъем — перерыв, обед, и Алексей (Г. Тараторкин) вместе со зрителями начинает различать характеры работников семеновской артели, низкие сводчатые потолки, леденящий взгляд хозяина (Р. Лебедев).

Причудливо переплетены в Шатунове (Б. Самошин) черты невежества, доброты и благости. Какая-то высшая мудрость иногда вдруг озарит его мечтательный взгляд, светлой печалью робко загорится песня, но безжалостно погасят ее, начнут другую, непробудную, как тяжкий стон, и чернявый Пашка (В. Тодоров) вдруг сорвется в остервенелую злую пляску.

Внимательным взглядом всматривается Алексей в лица людей. Ясно, что Алексею не по пути с ними — в спектакле он не столько участник, сколько сторонний свидетель судеб обитателей булочной, трагедии Коновалова и Капитолины (Г. Вернов и О. Волкова). Ясно также и то, что встреча с Алексеем не прошла бесследно ни для хозяина, ни для его работников. Она породила сомнения в устойчивости существующего жизненного уклада. В дремучем сознании хозяина возникло ощущение непрочности и страха, а в запуганных и забитых работниках вспыхнула искра надежды, зародилось пусть еще очень слабое и кратковременное, но все же осознанное стремление к протесту, к освобождению.

Этот спектакль был очень важен и для тюзовских зрителей, и для самого театра. Однако «Хозяин» встретил настороженную реакцию публики. Подборку материалов о спектакле газета «Смена» открыла заметкой десятиклассницы, которая, в частности, писала: «Когда шла в театр, знала — предстоит встреча с Горьким, значит, интересно. Уходила разочарованная. Ведь ждала чего угодно, но только не того, что будет скучно… Да, в спектакле, как и в книге, показана страшная жизнь в каменном мешке, показаны люди-рабы по своей психологии. Но все это на сцене оказалось лишенным силы горьковского воздействия и наводит на зрителя скуку… Классика нужна Тюзу, как всякому другому театру. И обращаться с ней надо особенно осторожно, тем более такому современному театру, как Тюз»[[139]](#footnote-140).

Причины прохладного приема верно определила критика. Во время гастролей в Москве, говоря об удачных актерских работах Р. Лебедева, Г. Тараторкина и других исполнителей, газета «Труд» писала: «Поиски формы приводят порой к нежелательным крайностям, форсированию натуралистических деталей — месят настоящее тесто, лепят крендели, швыряют в лицо горстью муки, от мешков летит пыль. В этой отвлекающей подлинности теряется труд художника, интересный мир семеновской булочной. Теряется удачная работа Р. Лебедева — умный, философствующий кровопийца, {160} умеющий нажимать на нужные кнопки человеческих душ, презирающий всех, конкретное социальное воплощение зла»[[140]](#footnote-141).

Сценическая интерпретация классики всегда открывает публике не только взгляд театра на то или иное хорошо известное произведение, но показывает те нравственные черты личности, которые театр видит или хочет видеть в характере современника. Поэтому нравственные черты героя, «ожидающие» своей «реализации» в современных пьесах, непременно отражаются в классическом репертуаре театра. Так, в 1950‑е годы, например, именно классическая драматургия восстановила разрушенную связь зрителя и театра, вернула в залы публику. Тогда, не дожидаясь новых пьес, театр в классическом, историческом репертуаре искал и воссоздавал психологические черты героя-современника.

Ленинградский Тюз 1960‑х годов не испытывал недостатка в современных пьесах и был увлечен созданием портрета современника. Тип молодого человека, нарисованный в «Коллегах», был привлекателен множеством узнаваемых житейских, бытовых подробностей. В дальнейшем он рассматривался Тюзом в разных тематических аспектах, возрастных рамках, сценических жанрах. Театр уловил движение характера во времени и отразил его в веселом водевиле, бытовой комедии и драме. «Тебе посвящается», «А с Алешкой мы друзья», «Мужчина семнадцати лет», «Вредный финик» и другие спектакли предлагали интересные разновидности характера современника в условиях, максимально приближенных к той повседневности, в которой живет зритель. С другой стороны, театр предлагал зрителю увидеть этот характер более отвлеченно на материале театральной притчи, сказки, в исторической пьесе. Наконец, в классике. Так почти через десять лет после «Коллег» Тюз подошел к «Гамлету» — спектаклю, этапному для театра.

«Гамлет» как бы итожил пройденный театром новый отрезок жизни, отсчитываемый теперь с момента переезда с Моховой улицы на Пионерскую площадь и обновления художественного руководства, он стал своего рода экзаменом на идейную, профессиональную и художественную зрелость. Задача эта была тем более ответственной и сложной, что Тюз предлагал свое толкование одного из шедевров мирового театра и тем самым давал повод для множества различных сопоставлений. В памяти у многих был «Гамлет» Ленинградского академического театра драмы им. Пушкина и московского Театра им. Маяковского, спектакль английских трупп с участием П. Скофилда и М. Рейдгрейва, вышел двухсерийный кинофильм Г. Козинцева и спектакль Эстонского Молодежного театра в постановке Вольдемара Пансо, наконец, готовился к выпуску «Гамлет» Ю. Любимова в Московском театре драмы и комедии на Таганке.

{161} Таким образом, в «Гамлете» Ленинградского Тюза (режиссеры З. Корогодский и В. Фильштинский) пересеклись сценические искания последних лет. Спектакль сочетал условность притчи, элегантность оформления и декоративную метафоричность исторических представлений, изысканность театральных костюмов, напряженность внешнего действия. Декорации Ю. Сильвестрова лишены тяжеловесной монументальной мрачности, они геометрично четки, просты и симметричны. Острый угол стены, вынесенный в центр, разделяет сцену на два уходящих в разные стороны коридора. На авансцене металлические легкие решетки, выгораживающие площадку — королевские покои, кладбище, сад; захлопнутые плотно, воссоздают они в воображении зрителей символическую мышеловку, Данию-тюрьму. Ажурные, почти незаметные, они вдруг превращаются в непреодолимый заслон, резко сдвигая пространство, тесня людей, загоняя их в холодные прямые коридоры дворцового лабиринта и оставляя мертвую пустоту перед собой.

Но это позднее, а сначала обитатели датского королевства полны непринужденного карнавального веселья. Радостно и влюбленно заглядывает королева (А. Шуранова) в глаза королю, ее приветливый взор скользит по лицам окружающих, как бы приглашая всех в круг веселого хоровода. Полон доброты король Клавдий (Г. Вернов), гостеприимны его широкие жесты, интонации громкого голоса. Беззаботно весела маленькая хрупкая куколка Офелия (И. Соколова) и уж совсем трогателен и обаятелен Полоний (Р. Лебедев), немного суетливый, пыхтящий толстяк, какой-то очень домашний своей манерой, придерживая очки, запинаясь, читать вслух, заботливо охраняющий своих детей, да и самого Гамлета, от превратностей жизни.

Театр поначалу не дает и намека на трагичность ситуации — обыденность зла в его умении прятаться за привычные формы повседневности; праздничность и доброжелательство располагают к себе человека, затем обезоруживают, берут в плен и делают своим сообщником. Эту истину и открывает для себя Гамлет (Г. Тараторкин). Он мучительно ищет гуманного способа открыто выступить против насилия и победить, но, не найдя его, против своего намерения, вынужденно становится жестоким. Гибель Гамлета неминуема — в ней он находит выход из духовного разлада.

Такова была режиссерская концепция тюзовского «Гамлета», реализовать которую призван был коллектив исполнителей, и прежде всего, конечно, Г. Тараторкин. Положение актера оказалось весьма сложным еще и потому, что режиссура видела в Гамлете итог несколько умозрительного, «книжного» развития. Уже спустя полгода после премьеры критика справедливо отмечала, что тюзовский Гамлет приходит на сцену еще до начала спектакля «… сокрушенным постигшей его потерей, скорбно недоумевающим перед поступком матери. Оцепенев от внутренней муки, {162} он едва ли подозревает кого-нибудь в злодействе. Нет в нем ни гнева, ни ненависти, ни презрения. Ему лишь “солнечно некстати”. Аскетичный, изможденный горем юноша с одухотворенным лицом мученика и святого, он просто несовместим с окружающим миром — бездумным, веселым и самодовольным в своем благополучии»[[141]](#footnote-142).

Действительно, Гамлет в течение всего спектакля так и не вышел из состояния некоей духовной инфантильности, и тот нерв, те яркие подчас внешние краски, которые внес артист в исполнение роли, не выходили из сферы чисто эмоциональной, не касались интеллектуальных и нравственных пластов характера. Философская упрощенность шекспировской трагедии повлекла и известную исполнительскую схематичность. У критика были основания считать, что тюзовский «Гамлет», отчетливый в своем замысле, еще далеко не совершенен по воплощению, говорить о невыстроенности внутреннего действия в ряде сцен, и прежде всего в сцене «мышеловки», об «элементах излишества в отдельных костюмах»[[142]](#footnote-143).

Тем не менее постановка «Гамлета» была безусловно правомерна и, более того, даже необходима. Она приобщала тюзовского зрителя к одному из величайших произведений культуры. Да, в «Гамлете» театр еще не освоил художественной и философской диалектики Шекспира, однако сделал очень значительный шаг на пути ее постижения. И это было общепризнанно. «На пути к Шекспиру» — так называлась обстоятельная статья, посвященная новой работе театра[[143]](#footnote-144).

«Гамлет» как бы вновь открыл путь на тюзовскую сцену классической драматургии.

Русская классика, и в особенности драматургия А. Н. Островского, всегда занимала в тюзовском репертуаре видное место. Программный спектакль А. А. Брянцева «Бедность не порок», поставленный в 1923 году, сохранялся в репертуаре театра почти три десятилетия. Интересную сценическую судьбу пережили пьесы Островского — «Комик XVII столетия», «Свои люди — сочтемся» и другие.

После смерти Брянцева пьесы Островского в Тюзе не ставились вплоть до юбилея драматурга в 1973 году. К 150‑летию со дня рождения Островского театр поставил комедию «Свои люди — сочтемся».

Сцена представляет собой условный интерьер — гостиную купеческого дома Большовых, — огороженный многочисленными ширмами, которые одновременно являются и дверьми. Стены увешаны {163} старинными лампами, часами-ходиками, в центре конторка, заваленная деловыми бумагами, счетами, толстыми расчетными книгами. Рядом — диван и кресла в чехлах, обеденный стол с самоваром в центре. Ширмы-двери украшены витыми бантами-карнизами, над которыми на коротких шестах рядами уложены сухие ветлы, они же окаймляют и авансцену.

Спектакль начинается тревожным балалаечным мотивом, который постепенно перерастает в плясовую музыку. Под эту своеобразную увертюру в сумбурных, конвульсивно-плясовых ритмах мечутся по сцене Липочка (Л. Жвания), ее мать Аграфена Кондратьевна (И. Соколова), ключница Фоминична (К. Петрова). Наконец увертюра кончается, и свой первый монолог Липочка, резко нарушая общепринятые традиции сценического решения пьесы Островского, произносит без улыбки и легкомыслия, а с гневом и тоской, стоя перед открытым сундуком, сжимая ручку блестящего медного таза. Она полна ненависти к родительскому дому, но вырваться из него есть только одно средство — замужество.

Озлобленность придает Липочке силы, и это реализуется режиссером в наглядной метафоре — огромной гирей Липочка без всякого видимого усилия мрачно давит орехи. Но это лишь затишье перед новым скандалом. Рассерженная мать с кулаками кидается на Липочку, бьет по щекам, охлаждает ее пыл холодной водой из кувшина, а потом сама впадает в истерику и нервно укачивает плачущее дитя на своих коленях. А ключница Фоминична важно ходит с ночным горшком в руках, словно бы не зная, что с ним делать. Разбушевавшийся глава семейства Самсон Силыч Большов, надев его Фоминичне на голову, машет огромной гирей, и все в страхе по разным углам разбегаются от самодура…

Никто из героев спектакля не может изменить эту тягостную и в то же время ставшую привычной вакханалию, хотя все страстно жаждут каких-то перемен. Единственно, кто последовательно и твердо устремлен к цели, — это Подхалюзин (Г. Тараторкин). Сутулый, с припадающей походкой, однотонным, тусклым голосом Подхалюзин внешне похож на хищную птицу, угрюмый и вместе с тем проницательный взгляд его замечает все, даже самые незначительные изменения в окружающей обстановке. Почувствовав растущую силу своего влияния, Подхалюзин как бы выходит из тени, где до этого жил притаившись, на свет, и тогда становится зловещим и беспощадным. На снисходительность этого предприимчивого коммерсанта рассчитывать не приходится ни Самсону Силычу Большову, которого с темпераментным размахом колоритно играет Р. Лебедев, ни лукавому стряпчему Рисположенскому (Ю. Каморный), ни суетливой Аграфене Кондратьевне.

Режиссер Л. Додин нашел оригинальные приемы решения пьесы. Его изобразительные характеристики точны, метафоричны, насыщены образным смыслом. В диалоге со слугой Тишкой (В. Федоров), {164} в сцене с Рисположенским Подхалюзин на глазах у публики как бы вырастает, его распирает жажда самоутверждения. Она проявляется по-разному, но прежде всего в неудержимо вырывающейся наружу безнравственности — в стремлении, воспользовавшись своим превосходством, зависимостью другого, поизмываться над ним, растоптать его честь, достоинство и насладиться своим торжеством. Такой Подхалюзин приобрел в спектакле Тюза щедринские краски социально-нравственного обличения. Спектакль отличался оригинальностью трактовки, хорошим актерским ансамблем.

«Опадают в финале иронически стилизованные под дерюжку стены купеческого дома, обнажается каркас стены. За чистеньким порядком и благополучием разверзается открытое и устрашающее пространство (художник Э. Кочергин). Звучит та же грустная, душу щемящая мелодия пролога. Ею и завершается спектакль, устанавливающий современную точку зрения на ушедший в небытие страшный мир, с такой пронзительной силой запечатленный великим драматургом»[[144]](#footnote-145).

Другой классический спектакль — «Вей, ветерок!» — был поставлен в Тюзе З. Корогодским.

Я. Райнис назвал «Вей, ветерок!» лирической песней. Пьеса написана белыми стихами. Сам жанр предполагает выразительное пластическое и музыкальное решение. Зрелище начинается музыкальной заставкой. Девушки в национальных костюмах грустно поют о нелегкой крестьянской доле. Кто из них станет героиней, кого полюбят, а кого обманут, мы еще не знаем: все одеты одинаково, все заняты одним делом — мелют зерно. Но уже ясны принципы режиссуры — сочетание конкретного быта и броской театральной условности. Девушки шьют воображаемыми иголками, пересыпают несуществующую муку, открывают и закрывают невидимые двери. На помощь исполнителям приходит звукотехника, имитирующая скрип оконных и дверных петель, плеск воды в Даугаве, сами актеры подражают лаю собак во дворе, свисту ночных птиц.

Волнующая возвышенная поэзия озаряет вдохновенное лицо Барбы — Н. Поповой. Пробуждение неведомого ей первого чувства тревожно и радостно. Барба все отчетливее предчувствует трагическую развязку, потому что знает — преступить законы человечности и строить счастье на горе другой не в ее силах.

В спектакле «Вей, ветерок!» по-новому раскрылось дарование Н. Иванова, исполнившего роль отчаянного и дерзкого Улдиса. Встреча с Барбой стала для Улдиса откровением, заставила не только пережить, вероятно, самое сильное духовное потрясение, но {165} и иначе, в гораздо более сложных сплетениях увидеть себя, людей, узнать истинные ценности жизни.

Новое обращение к классике оказалось для Тюза чрезвычайно плодотворным. Классика ввела в круг жизненных и художественных представлений театра мысли и характеры огромной художественной силы, она как бы вынесла на поверхность духовную, нравственную преемственность культуры прошлого и настоящего. Одновременно классика имела для театра и внутреннее, если так можно выразиться, производственное значение — она наглядно показала как сильные, так и слабые стороны формирования труппы, наметила пути дальнейших исканий.

## Коллектив создают индивидуальности

Александру Александровичу Брянцеву было ясно, что переезд в новое здание откроет перед театром широкие перспективы, и он задолго готовил труппу к этому переломному моменту в жизни Тюза. Институты в ту пору не готовили актерской смены специально для детских театров, и Брянцев, заботясь о сохранении творческой мобильности коллектива, принял группу одаренной молодежи без специального образования на дефицитное для театра амплуа травести. Однако эта полумера не решала проблемы пополнения актерского состава в целом, и Брянцев добился восстановления при театре Драматической студии, во главе которой стал Л. Ф. Макарьев. Так театр вновь получил возможность регулярно пополнять труппу актерами, воспитанными в традициях и принципах своей исполнительской школы.

Кончина Брянцева осенью 1961 года помешала своевременно закончить подготовку театра к работе в новых условиях. Почти полгода труппа не имела главного режиссера. В это трудное время театр опирался на творческое ядро коллектива, которое и задавало тон, неся на себе всю репертуарную нагрузку. К их числу принадлежали прежде всего режиссеры Л. Макарьев, П. Вейсбрем, С. Димант, Г. Каганов, такие опытные мастера сцены, как А. Маркелова, Н. Казаринова, Л. Жукова, К. Фадеева, З. Карасева, З. Савицкая, П. Денисова, Н. Тимофеева, А. Красинькова, С. Иртлач, О. Оборина, А. Михайлов, Э. Егги, С. Андрианов, М. Хряков, М. Шифман, Н. Карамышев, В. Костенецкий, А. Гаврилов, Г. Тейх, К. Кунтышев, А. Кожевников. М. Краснер, В. Дзеревяго, актеры среднего поколения — Л. Красикова, А. В. Герман, Н. Кудрявцева, Р. Лебедев, А. Филиппов, Е. Шевченко, Ю. Енокян, Б. Самошин, Э. Борисов и только недавно пришедшая в театр молодежь — Н. Потаповская, О. Волкова, В. Журавлева, Н. Дробышева, Л. Дашкевич, Е. Неверовская.

{166} З. Корогодский, приняв театр весной 1962 года, завершил переход труппы на новые рельсы прежде всего потому, что смог опереться на поддержку ведущих актеров и режиссеров. За минувшие с той поры годы творческий состав труппы существенно обновился. Покинули сцену многие мастера старшего поколения, иные перешли в другие театры, но многие и сегодня работают весьма плодотворно.

Заслуженный артист РСФСР Николай Леонидович Карамышев, окончив в 1932 году 1‑й художественный политехникум при Ленинградском Большом драматическом театре, после полугода работы в Днепропетровске вернулся в Ленинград. Карамышев прирожденный тюзовский актер прежде всего потому, что его талант — добрый. Он сыграл много ролей и в классике, и в современном репертуаре — заботливый Фирс в «Вишневом саде», веселый Панталоне в «Слуге двух господ», очерченный резкими сатирическими красками Бобчинский в «Ревизоре», трогательный и сосредоточенный Лоренцо в «Ромео и Джульетте».

Актер прекрасно владеет искусством декламации. Выступив в роли Ведущего в пушкинском спектакле-концерте «В садах Лицея», Карамышев придал зрелищу академическую строгость и значительность.

Свою неповторимую исполнительскую краску внес Карамышев в сказочный репертуар театра. Здесь гуманистическая нота его таланта зазвучала особенно светло. Даже сугубо отрицательные сатирические персонажи — капризный царь Агапей в «Золотых руках» или злая Баба-яга в «Двух кленах» — увидены Карамышевым приветливым взглядом, его мягкая ирония и юмор всегда пробуждают у юных зрителей неудержимую радость.

Карамышев любит в сказках роли так называемых «маленьких людей» — старик в «Сказке о рыбаке и рыбке», почтальон Колбаба в «Волшебном стеклышке», старьевщик Бенвенуто в «Джельсомино в стране лжецов». Эти внешне неприметные, скромные, прожившие тяжелую жизнь бедные люди привлекают редкостным душевным бескорыстием, отзывчивостью, тем врожденным чувством правды, справедливости, добра, подлинной демократичности, на котором, по сути дела, и держится мир. Сказочные характеры, при всем их своеобразии, обычно приобретают у Карамышева философскую обобщенность и художественную значительность.

Народного артиста РСФСР Рема Федоровича Лебедева Тюз вырастил и воспитал. Еще на самодеятельной школьной сцене Лебедева увидел известный актер Театра драмы им. Пушкина Юрий Михайлович Юрьев. Прославленный мастер угадал в подростке драматический дар и познакомил его с Л. Ф. Макарьевым. Вскоре Лебедев поступает в Драматическую студию при Тюзе и по окончании ее остается работать в театре.

{167} Большинству сценических образов, созданных Р. Лебедевым на тюзовских подмостках, присущ теплый юмор, обаяние, душевная широта. Она ощущается даже в барственном Фамусове («Горе от ума») и в размашистом, задиристом и веселом Лопахине («Вишневый сад»), в хитро притворяющемся Митрофане («Недоросль»), в прямодушном увальне Санчо («Дон Кихот»). Актер создавал героические, острохарактерные и лирические роли и в современном репертуаре — его Жухрай в «Как закалялась сталь» полон неукротимой всесокрушающей энергии, а прижимистый начальник боепитания Усатый в «Олеко Дундиче» был нарисован щедрыми комедийными красками.

Большие удачи Лебедева связаны с классикой.

В спектакле Л. Макарьева «Гроза» Р. Лебедев передал сложную динамику характера Тихона. Его Тихон любит и жалеет Катерину, он хочет как-нибудь сгладить ее столкновения с матерью. В нем тоже зреет несогласие, он чувствует — должно случиться что-то недоброе. В последнем акте в интонациях Тихона была слышна неведомая ранее настороженность и открытое сопротивление. Тихон как бы прозревал, обретал внутреннюю силу. В заключительной сцене спектакля образ достигал трагического звучания.

Колоритный, емкий драматический характер булочника Семенова создал Р. Лебедев в «Хозяине». Пекарня Семенова — последнее пристанище выброшенных на обочину жизни людей, как ночлежка в горьковском «На дне», и вряд ли кому-либо суждено из нее уйти. Как личность незаурядная и по-своему интересная, Семенов невольно тянется к молодым — к Софке (Л. Вагнер), к Алексею (Г. Тараторкин), потому что интуитивно ощущает в них силу, опирающуюся на иные моральные законы. Его гложет непонятная тоска, он хочет обрести нравственное оправдание своей житейской философии и потому пытается найти сочувствие и понимание Алексея, открывает перед ним свою душу со всеми ее страстями и пороками. Но одновременно он хочет доказать Алексею и его нравственную несостоятельность, найти в нем единомышленника и выйти из жуткого одиночества и жестокого самодурства. В том, что Алексей вырывается из зловещей паутины семеновских рассуждений, не только сила свободного духа молодого человека, но и окончательный моральный крах жизненной позиции Хозяина. Осознав свое поражение, Семенов — Р. Лебедев впадает в тягостное смятение и слепую жестокую ярость.

Наряду с опытнейшими мастерами группы травести — Н. Казариновой, К. Фадеевой, А. Красиньковой, Н. Тимофеевой, В. Сониной, А. В. Герман, Л. Жуковой, Б. Волохонской, З. Карасевой, ведущее место в репертуаре 1950 – 1960‑х годов начинают занимать молодые актеры Н. Потаповская, О. Волкова, И. Соколова, В. Журавлева, Л. Дашкевич, Н. Дробышева, Е. Неверовская, Н. Государева, Н. Иванов, В. Федоров и другие.

{168} Характерная особенность исполнительской манеры Потаповской в том, что, играя мальчишек, она играет прежде всего для мальчишек. Ее герой всегда активен и в утверждении положительного начала и даже в своих заблуждениях. Он всегда драматичен, отмечен индивидуальностью психологического портрета. Обстоятельства не подчиняют характер героев Потаповской, а лишь резче выявляют его неповторимость — ее герой во всех случаях жизни умеет быть самим собой. Он — личность, он имеет свой взгляд на окружающее, на людей и на их взаимоотношения.

В спектакле «Бывшие мальчики» Саня Тюриков — характер, несущий в себе конкретное жизненное содержание. Подспудно растет в этом колючем мальчишке еще не осознанная ненависть к жадной, черствой, а внешне вполне благонамеренной тетке, молча протестует он против глупых подозрений в адрес близких ему людей, неумело, но твердо отстаивает право на независимость суждений, на разумность поступков.

И задира Бирюков в «Упрямых лучах», и Толя Корзинкин, подружившийся с неуемным Алешкой, совсем нелегко изменяют своим прежним убеждениям — они познают жизнь, идя через серьезные душевные противоречия, и становление характера происходит у них отнюдь не безболезненно.

Потаповская умеет настолько эмоционально наполненно передать напряженность духовной жизни подростка, что серьезность его переживаний становится бесспорна и для детского, и для взрослого зрителя. В пьесе «Случай в интернате» Потаповская играла Ваню Грошева — характер, лишенный убедительных жизненных связей и мотивировок. Но актриса глубоко вскрывала его психологическое содержание. Не стереотипный «трудный» театральный мальчик, а противоречивый замкнутый характер, сложившийся под воздействием различных жизненных впечатлений возникал перед зрителями.

Если у героев Потаповской мы всегда ощущаем силу характера, своеобразие интеллекта, то у Неверовской и В. Лысенок преобладает логическое, рациональное начало. Играя много ролей подростков-девчонок, эти актрисы вместе с тем не замыкаются рамками травести. Силу большой женской любви раскрывала Лысенок в роли Веры («Коллеги»), Неверовская темпераментно играла кубинскую революционерку Ану Лусию («Пламя Пуэрто Сорридо»), а в «Сказке о золотом петушке» в роли Шамаханской царицы тонко передавала иронию пушкинского образа.

Своеобразно сложилась в Тюзе судьба заслуженной артистки РСФСР Ольги Владимировны Волковой, ныне работающей в Ленинградском театре комедии. Окончив студию при театре в 1960 году, она была зачислена в труппу как травести. Волкова играла Саню Тюрикова в «Бывших мальчиках», Петю Бачея в инсценировке романа «За власть Советов», Голубку в «Вороне», {169} Пьеро в «Золотом ключике». В большинстве случаев это были срочные вводы на роль и работа во втором составе. Может быть, именно поэтому актриса сразу не могла полно проявить себя — тяготила трактовка основного исполнителя, да и вводиться обычно приходилось в сжатые сроки, без длительной репетиционной подготовки.

Ганка в спектакле С. Диманта «Упрямые лучи» была первой большой работой. В этой отчаянной школьнице обнаруживалась бездна энтузиазма, романтической самоотверженности, восторга, обаяния. Роль показала, что Волковой тесно в «травестийных» рамках, а ее кипучая энергия, страстная жизнеутверждающая активность способна поломать хилую схему надуманной малоправдоподобной ситуации.

В «Сказках Пушкина» П. Вейсбрема Волкова привлекала иным. Гонец в «Золотом петушке» бессловесен. Эпизод с его участием — это самостоятельный танцевально-мимический этюд. Волкова исполняла его с блеском мастерства и изящества, каждое движение, каждый жест одухотворен, подчинен единой пластической композиции. К цельности художественного портрета актриса пришла от тщательно продуманного, филигранно отточенного внешнего рисунка.

Динамика роли Бесенка в «Сказке о попе» целиком подчинена конкретному психологическому содержанию образа — неуемное озорство и юмор, живая непосредственность и уверенная самонадеянность живого, конкретного, знакомого характера современного подростка узнавалась в пушкинском Бесенке.

Актрисе почти всегда удавалось найти что-то новое, внести в роль своеобразный, иногда совершенно неожиданный оттенок.

Роль коменданта портового общежития Зои в «Коллегах» не содержала богатого драматургического материала: всего два коротких выхода, занимающих не более десяти минут. Простенькая, даже тусклая девушка с наигранной неприступностью и затаенным восхищением наблюдает за жизнью молодых корабельных врачей, попадает под обаяние их интеллекта, невольно тянется к ним. И вот однажды она приходит в «карантинку» не как комендант, а как гостья. Долго и тщательно готовилась она к этому событию, ясно, как много для нее значит грядущий вечер, какие большие надежды она на него возлагает.

А зрители видели, как смешны, вместе с тем трогательны и даже чем-то драматичны ее потуги быть «интересной», как наивны ее ограниченные представления о красоте и как не нужна она этим сильным, веселым и умным парням, которые при всем добром отношении не могут принять ее всерьез. И это Зоя внезапно, со всей очевидностью тоже вдруг понимает. Но гордость и чувство собственного достоинства не позволяют ей уйти сразу. Она капризно импровизирует чечетку, но юбка-колокол, огромные {170} клипсы, бусы еще больше подчеркивают неуместность ее прихода. Надрыв, протест, злость, вызов в ее танце. «Силь ву пле!» — презрительно бросает она, уходя с гордо поднятой головой. Но вот захлопнулась дверь карантинки, и Зойка сразу же сникла, ссутулилась, жалко заторопилась в крикливом своем наряде.

Зойка смешна, ее внутренний мир мал, ограничен, но живет в нем доброта, отзывчивость, свои — пусть нелепые — представления о счастье. Эту трагикомичность характера Волкова очень тонко почувствовала.

В работе Волковой наметились контуры своей темы. Мотив «маленького человека», звучавший еще в ученической работе — Пьеро («Золотой ключик»), — появился как стремление к высокому драматизму. Так родился смешной неказистый персонаж с высокими «романтическими страстями». Это «чаплинское» несоответствие комедийной внешности и прозрачной духовности, романтической возвышенности создает трагикомичность, которая становится устойчивой и своеобразной у Волковой краской.

Волкова поначалу боялась обнажить таящийся в ней заряд драматической силы и прятала его за кукольно-игрушечной страстью Пьеро, за озорством Бесенка, за наивной и смешной бравадой Зойки. Когда же Волкова все же решила сыграть героическую роль, то и здесь она еще не всегда «шла от себя», а искала спасительные «внешние приспособления» в необычности характера — внешней и внутренней. Ганка в «Упрямых лучах» — это девчонка-сорванец в нелепых брюках, подпоясанных бечевкой, с лассо в руках. Тут обнаруживалась иная грань той же темы Волковой, свойственная ее «травестийным» героям — Алешке, Бесенку в «Сказках Пушкина», — человечность, выраженная уже не в трагикомичности, а в безудержной полноте чувства от радости познания мира, его новизны, интересности.

Горячая потребность говорить о волнующем сегодня, сила окрепшего таланта уже не вмещалась в трагикомичность Пьеро и Зойки, в незамутненной радости жизни Бесенка, Алешки и Ганки, а требовала масштабных характеров, сильных страстей, острейшего драматизма, подлинной трагедийности. Отсюда и возникли Эллен Келлер в «Сотворившей чудо» и Антигона в пьесе Ж. Ануйя, поставленной Е. Шифферсом с группой тюзовских и других актеров на сцене Ленинградского дворца искусств.

Дальнейший путь актрисы подтвердил незаурядность ее дарования. Ею создана целая галерея оригинальных самобытных образов в тюзовских спектаклях «Трень-брень», «500 000 022‑й», «Модель 18‑68», «Вашу голову, император», «Радуга зимой» и других.

В спектакле по сказке Джанни Родари «Джельсомино в стране лжецов» О. Волкова вместе с Н. Потаповской создала очаровательный дуэт. Оба главных героя спектакля — Джельсомино {171} и Кошка-Хромоножка — выступают в лагере добра, но это характеры совершенно различные по своей природе, каждый несет свою внутреннюю тему. Джельсомино — Волкова воспринимает бесчеловечность королевских порядков прежде всего эмоционально, они потрясают его представление о справедливости мироздания. Джельсомино — талант от природы, поэт вдохновения, творческого порыва и нервного импульса.

Потеряв голос, Джельсомино с ужасом ощущает свое бессилие, впадает в апатию. Зато когда голос возвращается, в нем пробуждается неудержимая страсть к действию. Как вихрь влетает Джельсомино на сцену и начинает петь с таким вызывающим восторгом, что все, кто находился на сцене, невольно подчиняются стремительному воздействию ослепительно жизнерадостного характера. Никто не может удержаться, чтобы не запеть, не затанцевать вместе с ним.

Партнерами О. В. Волковой во многих спектаклях были И. Л. Соколова и Н. Н. Иванов, окончившие студию при Тюзе в 1962 году.

Николая Иванова зрители заметили уже в «Коллегах», когда он вышел в эпизодической роли студента в сцене распределения молодых специалистов. Наивный восторг первооткрывателя, получившего назначение на Крайний Север, целиком овладевал этим худощавым пареньком с длинными руками, растрепанной шевелюрой и удивительно светлой, открытой улыбкой, как бы приглашавшей к живому и доброму общению.

Роль Иванушки в «Коньке-Горбунке» чрезвычайно подходила к внешним и внутренним данным молодого актера. С простодушной, поистине сказочной беззаботностью совершал Иванушка свои отчаянные поступки, нимало не задумываясь об опасности и риске, не рассчитывая на награду. Добыть перо Жар-птицы, кинуться в кипящий котел — все это было для него трудным, но в общем-то повседневным делом, как сторожить ночью поле или везти зерно на базар. И в этой обыденности героического проявлялась жизнестойкость сказочного характера, которая роднила его с лубочными персонажами, с героями народной драмы и прежде всего с Петрушкой.

Актер очень тонко почувствовал природную естественность доброты своего Ивана. Отсюда его обаяние и лирическая открытость, неумение хитрить и притворяться, неиссякаемый оптимизм и смешинка самого исполнителя, чуть сторонним взглядом всматривающегося в своего героя. Актер уверен в его нравственном превосходстве, знает, что в конце концов правда сказки восторжествует и потому ему слегка забавны «драматические» переживания Иванушки.

Эта двуплановость сценических образов, создаваемых Н. Ивановым, проявляется по-разному. Его фавн в «Модели 18‑68» {172} в какие-то моменты неприятен и даже страшен своей демонстративной индифферентностью. Свойства актерской индивидуальности интересно трансформировались в роли клоуна дяди Шуры в спектакле «Трень-брень». За фокусами и клоунскими «антре» вдруг просматривалось строгое умное лицо человека, пережившего драму, ранимого душевной черствостью, страдающего за других.

Иванов, как и Волкова, принадлежит к числу тех тюзовских актеров, возможности которых одинаково широки и в сфере психологического портрета, и в области внешнего, пластического создания роли. Точную пластическую зарисовку создает Иванов в спектакле «Наш цирк» — укротитель тигров с пиратской внешностью: черная повязка, огромный парабеллум, трубка, несгибающаяся нога, свирепое лицо. Такой же моментальный портрет возникнет в «После казни прошу…» — бильярдный кий в руках раздраженного царя вдруг превращается в винтовку, с которой Николай II разъяренно взлетает по лестнице, преследуя невидимых бунтовщиков.

Ироническое отношение к сценическому персонажу — пожалуй, самая сильная краска Иванова — иногда даже мешает ему. Так случилось, например, с ролью приказчика Сашки в «Хозяине». Актер ограничился здесь мягкой иронией, тогда как литературный материал таил в себе заряд художественного обличения большой социальной силы. В роли Бестужева («Глоток свободы») ирония, естественно, неуместна, и, может быть, поэтому сценический характер оказался у Иванова неопределенным и вялым. Зато она оказалась очень кстати в эксцентрично-пародийном спектакле «Месс-Менд», в котором актер сыграл характер неунывающего руководителя рабочего союза, отважного Мика Тингсмастера. Но актер стремится выйти за пределы круга привычных ролей, и в этом ему помогли классические спектакли последних сезонов. В пьесе Яна Райниса «Вей, ветерок!» Николай Иванов сыграл роль Улдиса, самоуверенного, нахального парня, неотразимого ухажера, покорителя деревенских красавиц. Критика сразу отметила новые краски в актерской работе Николая Иванова. «Кто бы мог подумать, что у неизменно ироничного, шутейно-небрежного Н. Иванова есть и актерский темперамент, и способность быть лиричным! А они вдруг обнаруживаются, и в какую-то минуту мы начинаем ощущать, как чувство уязвленного самолюбия, влекущее этого Улдиса к Барбе, постепенно вытесняется другим, освежающим его душу незнакомой и животворной радостью»[[145]](#footnote-146).

В 1962 году в спектакле «Конек-Горбунок» Горбунка в очередь с И. Асмус играла И. Соколова, ныне заслуженная артистка РСФСР. Конек-Горбунок в исполнении И. Соколовой внезапно исчезал куда-то в общей суматохе радостной ярмарки или шумного {173} площадного веселья, но всегда непременно появлялся в трудную для Ивана минуту. Горбунок знал не только слова, которыми можно было утешить Ивана, он знал, как надо поступить в безвыходном, казалось бы, положении, и это знание в сочетании с готовностью всегда прийти на помощь и делало Конька верной опорой Ивана и любимым героем детворы — умным, смелым, честным и преданным.

После дипломного показа в 1962 году Ирину Соколову зачислили в труппу. На отсутствие ролей жаловаться не приходилось — артистка играла главные роли в спектаклях «А с Алешкой мы друзья», «Вредный финик», «Радуга зимой» и многих других. Сначала это были озорные мальчишки, чье воображение буквально распирало обилие фантазий и замыслов, настолько бурно и интенсивно происходило их знакомство с внешним миром. Комедийность, яркая выразительность, неудержимый действенный темперамент были основными красками характера, создаваемого Соколовой. Но если искать определяющее в судьбе молодой актрисы, нельзя не сказать об интенсивном профессиональном росте, который позволил ей за десять лет проделать путь от Конька-Горбунка до шекспировской Офелии. Путь этот лежал через множество ролей — главных и эпизодических, в современных комедиях, исторических хрониках и театрализованных ревю.

Драматическое начало актрисы отчетливо выявилось в ролях современного репертуара — Соколова с успехом сыграла Дюшку Тягунова в «Весенних перевертышах» В. Тендрякова и Гену Пирогова в «Радуге зимой» М. Рощина. Гена Пирогов тяжело переживает несовершенство мира, которое, правда, ограничено для него рамками семейно-бытовых отношений. Конечно, одиночество Гены временное, внутренний кризис будет благополучно разрешен, но ведь впечатлительный и замкнувшийся в себе подросток этого не знает. С порога отвергая помощь и сочувствие, как и назидательные пустые поучения, он пытается сам, без помощи других понять жизнь, в которой он живет, узнать людей, природу человеческих отношений.

Генка в «Радуге зимой», замкнутый, сосредоточенный в себе подросток, и особенно Яшка в «Хозяине» были полны глубокой драматической силы. В булочной Семенова Яшка еще острее, чем Алексей, чувствует гнет несправедливости и произвола, и яркой вспышкой надежды озаряется его лицо в минуту протеста. Но очень юн Яшка и совершенно незащищен от жестоких сил, и потому не суждено ему выйти из столкновения победителем. Гибель его в этом мире слепой злобы и холуйства предрешена…

Эмоциональной подвижностью актриса владеет не хуже, чем пластичностью внешней. В спектакле «Наш Чуковский» Соколова играет роль Комарика — освободителя Мухи-цокотухи. Одетый в легкую панцирную броню с тонкой шпагой, Комарик легко {174} и изящно летает по сцене, уверенно и смело разя противника, как популярный киногерой, неотразимо элегантно покоряя и саму Муху-цокотуху, и всех ее перепуганных гостей.

В «Гамлет» Соколова вошла, не отказываясь от приобретенного, не приноравливаясь, не стремясь во что бы то ни стало «дотянуться» до роли во всей ее сложности. Если были в многовековой сценической истории великой трагедии Офелии-девочки, то Соколова — одна из самых юных. Хрупкая, угловатая, еще совсем ребенок. Офелия — младшая в семье, старый Полоний и Лаэрт умиляются ее детским озорством, несерьезностью и капризностью, с которой она выслушивает наставления. Офелия — слишком ребенок, чтобы любить, но она искренне привязана к Гамлету. Офелия слишком простодушна, чтобы понять, чего от нее добиваются отец и Клавдий, и без угрызения совести соглашается быть игрушкой в их затее. Детское сознание Офелии не выдерживает тяжести событий, обрушившихся на нее, — Офелия не в силах ни осмыслить их, ни противостоять им — она гибнет сразу, беспомощно, без какого-либо сопротивления.

Совсем иной характер создала И. Соколова в пьесе А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся». Ее Аграфена Кондратьевна живет в состоянии какой-то постоянной зачумленности и суеты. Маленькая озабоченная женщина с невыразительным, неулыбчатым лицом все время мечется по сцене, стремясь упорядочить жизнь, но как это сделать, ей неведомо, суета ее бессмысленна и усилия тщетны.

Актриса постоянно ищет новый материал, новые роли, создание которых давало бы основу для эксперимента. И в этом смысле роль международного авантюриста, «великого мага и гипнотизера» сеньора Грегорио Чиче в спектакле «Месс-Менд» показала возможности И. Соколовой как мастера эксцентрики и сценического гротеска. Ее герой — это своеобразное олицетворение безнравственности, сочетающее самодовольство и цинизм, наглую самоуверенность и жестокость. И эта масштабность зла какой-то зловещей и одновременно комичной инфернальностью интересно сочетается с внешним обликом персонажа. Изящная миниатюрная фигура во фраке и цилиндре, хрупкая, верткая, резко очерченный маленький рот, грубый голос, произносящий короткие рубленые фразы, пронизывающий холодный взгляд.

И. Соколова, так же как и Н. Иванов и другие тюзовские актеры, ныне стоящие на пути перехода из «младшего» в «среднее» поколение, помнили еще Тюз на Моховой, они были последним выпуском Драматической студии «старого» театра в пору руководства ею Л. Ф. Макарьевым. Г. Тараторкин, И. Шибанов, И. Ушман, Л. Вагнер, Т. Бедова, Г. Мамчистова, Н. Попова, Т. Шестакова, Л. Жвания принадлежат к поколению актеров, не знавших старой тюзовской площадки.

{175} В «Тебе посвящается…» Г. Тараторкин сыграл юного поэта Виталия Ромадина, а И. Шибанов — его школьного друга Женю Старкова. Ломкий, в чем-то застенчивый, поначалу неуверенный талант Виталия Ромадина окреп и самоутвердился не без помощи ироничного, проницательного, умного аналитика Женьки.

Дарование Г. Тараторкина в спектакле «Тебе посвящается…» окрепло, молодой актер сыграл интересный характер современника в «Мужчине семнадцати лет» и вышел к ролям историческим и классическим в спектаклях «Глоток свободы», «После казни прошу…», «Хозяин», «Гибель эскадры», «Гамлет».

Диапазон этих ролей огромен — в «Глотке свободы» — царь-палач Николай I, в «После казни прошу…» — пламенный революционер Петр Шмидт. Главным в обеих ролях была не бытовая достоверность, а отношение, взгляд современника, его точка зрения на события прошлого, его понимание и оценка. Работа Г. Тараторкина над ролью лейтенанта Шмидта сразу поставила его в ряд ведущих мастеров ленинградской сцены.

В облике Алексея из горьковского «Хозяина» ощущается внутренняя убежденность героя в основополагающих жизненных представлениях, твердость, неуступчивость, бескомпромиссность, большое человеческое достоинство. Подчас ему удается пробудить в работниках семеновской булочной самоуважение, нечто похожее на цеховую солидарность, направить стихийную силу бунта в русло сознательного протеста, но слишком запутанно переплелись в этих людях добро и зло, тяготы повседневной жизни неизбежно возвращают их в привычную колею. И Алексей в спектакле, видимо стремясь сохранить себя, отступает и вскоре уходит из страшного прибежища морально сломленных людей, сам пораженный открывшейся его глазам картиной дремучего невежества и тупой жестокости.

Разобщенность Алексея и остальных персонажей возникает еще и потому, что сам театр как бы вывел героя за рамки событий, поставил его вне действия. В финале спектакля из репродуктора слышен женский вокализ, Алексей молча оглядывает работников, а в это время «за кадром» звучит его собственный голос. В пьяном примирении с хозяином нестройным хором поют работники «Господу богу помолимся». Алексей покидает дом, и его лишь ненадолго останавливает пронзительный вопль Яшки: «Коновалов удавился!» В наступившую тягостную тишину снова врывается трагический женский вокализ и «закадровый» голос завершает спектакль, излагая раздумья главного героя по поводу происшедшего…

В «Гибели эскадры» Балтиец — Г. Тараторкин появляется на корабле измученный долгим опасным путешествием. Он не в бескозырке, а в фуражке, и эта деталь многозначительна — Балтиец принадлежит к той лучшей части русской интеллигенции, которая {176} безоговорочно приняла революционные идеи и посвятила их утверждению свою жизнь. Что-то подвижническое есть в его лице — бледном, худом, изможденном голодом и усталостью, но и преисполненном твердости, уверенности.

Резкий переход от горячих рукопожатий к недоверию, возникшая вдруг угроза немедленного расстрела для Балтийца не неожиданность, — время трудное, неизбежны ошибки, и возможность самому стать жертвой такой ошибки для него вполне реальна. Балтиец гораздо более сдержан и суров, чем лейтенант Шмидт, однако родственность характеров у Шмидта и Балтийца бесспорна — она проявляется в той внутренней кровной причастности каждого к судьбам народным, вне которой русский интеллигент не мыслил своего существования, в самоотверженной готовности пожертвовать собой во имя народного счастья.

В актерском творчестве Г. Тараторкина наметилась определенная тема, свой тип героя, современного человека, глазами которых он видит своих персонажей, в чьем образе существует на сцене. Вероятно, именно этим острым чувством современности, духовностью облика, ощущением пульса эмоционального напряжения, драматическим нервом, быстрой реактивностью Тараторкин привлек внимание кинематографистов. Дебютировав в эпизодической роли в кинофильме «Софья Перовская», Тараторкин выступил в сложнейшей классической роли — Родиона Раскольникова в экранизации романа Достоевского «Преступление и наказание». Эти же качества творческой индивидуальности привели его и к Гамлету. Роль Подхалюзина в спектакле «Свои люди — сочтемся» открыла новые краски актерского дарования Г. Тараторкина, показала его незаурядные способности в сфере создания острохарактерных ролей. Подхалюзин Г. Тараторкина — не просто купец, дорвавшийся до капитала. Это социальный тип со своей, достаточно сложной философией и устойчивым потребительским отношением к миру.

Иную разновидность актерского дарования представляет собой Игорь Шибанов. Он прекрасно владеет сценической формой, движением, пластикой и вместе с тем точно ощущает иронию и юмор, «второй план» роли. В «Трень-брень» он, вероятно, с успехом мог бы сыграть роль клоуна дяди Шуры. В сугубо бытовом «Хозяине» Шибанов невыразителен, зато в сказке «Джельсомино в стране лжецов» страсть к юмористическим парадоксам и иносказаниям проявилась со всей полнотой. Шибанов с удовольствием играет здесь роль самодеятельного полицейского доносчика Калибера.

У Калибера длинный, как будто и в самом деле во все влезающий нос, радостно предвкушающая усмешка. Неслышными пробежками движется он по сцене и с каким-то сладострастием сообщает в вынутую из кармана телефонную трубку о происходящих на улице города беспорядках. Калибер ждет награды за свои {177} труды, но работает он не за деньги. Калибер — сыщик-романтик, «поэт» доносительства и законности, он следит азартно, доносит с увлечением человека, нашедшего свое жизненное призвание, и денежное вознаграждение имеет для него совсем не материальный, а нравственный смысл, как факт всеобщего признания его общественно полезной деятельности.

Шибанов хорошо чувствует природу театральности и умеет наполнить, казалось бы, внешний прием глубоким смыслом. В музыкальных интермедиях спектакля «Человек-невидимка» Шибанов играет одного из мимов, которые сжато как бы излагают смысл происходящих событий. Трико, цилиндр, запудренное лицо, раскрашенный рот. В выходах Шибанова, в его игре с занавесом и, казалось бы, в незатейливых пластических комментариях прорывается немой вопль о несовершенстве мира, и бурная пляска приобретает мистический оттенок. Исполнительская манера Шибанова близка традициям вахтанговской школы.

Антонина Шуранова пришла в Тюз в 1962 году, сразу после окончания Ленинградского института театра, музыки и кинематографии. Ее учителями были З. Корогодский и Т. Сойникова. В первом спектакле З. Корогодского и Н. Мокина «Коллеги» Шуранова сыграла роль студентки Инны, но настоящим дебютом на профессиональной сцене стала другая роль — воспитательницы Анни Сюлливан в спектакле «Сотворившая чудо».

А. Шуранова играла Анни как жизненно и социально мотивированный характер, уверенный и сильный в несговорчивости со злом, в своей способности изменить характер человеческих отношений — пусть в рамках семьи Келлер. В исполнении актрисы это была личность острого склада ума, действенного темперамента, крепкой, взращенной в борьбе жизненной хватки. Анни не выслушивала до конца благоразумные многословные речи Келлера, потому что они шаблонны и обыденны, она сразу улавливала их смысл и внезапно, с какой-то веселой злостью (или просто со злостью) опровергала и высмеивала их. И как бы напряженна ни была борьба Анни с Элен, все равно они союзники — в поисках выхода сознания Элен, в неприятии фальши буржуазной добропорядочности.

Келлер доволен — достигнуто главное. Элен подчинилась. На удар она уже не отвечает ударом, а со спокойным бессилием, оценив превосходство сил, затихает. Существо, еще не быв человеком, стало рабом. Это удовлетворяет Келлера, но страшит Анни. И когда в третьем акте Элен, вернувшись из двухнедельного заточения в домике Анни, почувствовав атмосферу семьи, с новой взрывчатой силой начинает анархически протестовать, это рождает у Анни двойственное чувство — да, Элен ее испытывает, издевается над ней, но это значит также, что Элен не сдалась! Борьба продолжается, и, значит, возможна победа!

{178} В финальном эпизоде Лини и Элен, обе взмокшие, стоят у колонки, вода, расплескиваясь, льется в кувшин. «Вода» — в тысячный, наверное, раз объясняет Анни повелительно и в то же время почти изнемогая — «в‑о‑д‑а». У нее есть название — «вода». И здесь совершается чудо…

Важной вехой в творческой биографии актрисы стала роль Зинаиды Ивановны в спектакле «После казни прошу…»

Переписка Шмидта и Зинаиды Ивановны переросла в заочную дружескую симпатию и большую любовь, озаренную общностью нравственных идеалов. Исполнители стремятся удержать героев на высоком романтическом пьедестале. Плавность движений и жестов Зинаиды Ивановны, величественно-гордое спокойствие красок и линий костюма, углубленная сдержанность подчеркивают ее независимость и достоинство. Поначалу в ее голосе, уверенном и негромком, иногда прослушиваются нотки барственного высокомерия. Но постепенно замкнутость внешнего облика как бы разрушается — в возбужденной непосредственной интонации звучит искренность порыва, обнажается истинность чувства. Растущая преданность Шмидту перерастает в глубокую веру в его высокие нравственные, гражданские, революционные идеалы.

А. Шуранова успешно выступает не только в ролях социально-героического плана. Ей прекрасно удаются роли комедийные, сатирические, такие, как сваха Устинья Наумовна в спектакле «Свои люди — сочтемся», мисс Вессон в «Месс-Менд», концертные выходы в «творческой шутке» «Наш, только наш».

В 1974 году А. Шурановой было присвоено звание заслуженной артистки РСФСР.

Разнообразием выразительных средств и ярким сценическим темпераментом привлекает зрителей и игра другого молодого актера Тюза — Ю. Каморного. В спектаклях театра конца 1960‑х – начала 1970‑х годов он часто выступал на тюзовской сцене в ролях широкого диапазона. Пламенный Бестужев в «Глотке свободы», униженный, юродствующий и вместе с тем ироничный и умный Рисположенский в комедии Островского «Свои люди — сочтемся», горячий, энергичный Гайдай в «Гибели эскадры» Корнейчука — эти образы стали признанными удачами Ю. Каморного.

В «Гибели эскадры» юноша матрос захвачен вихрем революции и с восторгом существует в этой полной риска и опасности жизни. В нем сплетено пьянящее чувство безграничной свободы, наступившей радости от возможности наконец жить по единственно верному счету, — счету справедливости, и еще сохранившееся от отрочества чувство захватывающей игры. Потому искренность, увлеченность и революционная преданность сочетаются в Гайдае Ю. Каморного с желанием покрасоваться в глазах окружающих, побравировать своей неукротимостью, силой и бесшабашной отвагой.

{179} Основной герой тюзовских спектаклей — подросток, и естественно, что на долю молодежной части труппы выпадает большая репертуарная нагрузка. Потому в театре не возникает проблемы незанятости молодых актеров, потому тюзовские артисты, придя на сцену, быстро овладевают профессиональными навыками и их одаренность вскоре становится заметной. И сегодня, наряду с опытными мастерами театра, ведущее положение в труппе занимает молодежь совсем недавних выпусков Драматической студии, недавно преобразованной в отделение актеров детского театра актерского факультета Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. Немало удачно сыгранных ролей на счету Татьяны Бедовой, Людмилы Вагнер, Инны Ушман, Тамары Уржумовой, Лианы Жвания, Татьяны Шестаковой и многих других молодых актеров, которые вместе со своими старшими товарищами определяют нынешнее творческое лицо Ленинградского театра юных зрителей.

## Поиски и находки

В феврале 1972 года Ленинградский Тюз отмечал свое пятидесятилетие. На десять зимних дней театр был отдан в равной мере как детям, так и взрослым. Со своими достижениями Тюз знакомил широкую общественность — рабочих, родителей и учителей, пионервожатых и ученых, многочисленных гостей из союзных республик и из-за рубежа.

Открывая декаду «Праздника детства», дети приветствовали юбиляров-актеров и все поколения тюзовских зрителей.

Чего только не было в эти радостные для всех тюзовцев дни! Выезды на Кировский завод и фабрику «Большевичка», встреча с учеными-социологами, представительная конференция «Классика на сцене детского театра» и, конечно, спектакли, спектакли, спектакли: «А зори здесь тихие…», «Гибель эскадры», «Трень-брень», «Открытый урок», «Радуга зимой», «Наш Чуковский», «После казни прошу…», «Гамлет», «Конек-Горбунок». Они наглядно демонстрировали творческое лицо театра, его нынешнюю идейную, художественную и педагогическую платформу.

Радостное настроение царило в эти дни в зале, в просторных фойе, где была устроена красочная и содержательная выставка, рассказывающая о жизни театра. Каждое поколение зрителей вспоминало «свои» спектакли, «свой» Тюз, ревниво стремилось найти его черты в Тюзе нынешнем. А творческое лицо сегодняшнего Тюза предстало весьма своеобразным, и этим театр был обязан прежде всего З. Корогодскому.

Современный Тюз ищет тесных контактов со зрительской аудиторией, живого непосредственного общения с ней. Отсюда и смелые {180} сценические эксперименты. Театр не боится отойти от сложившихся традиций реалистического спектакля, обращается к броским, энергично воздействующим формам агитационно-публицистического представления, эстрадно-пародийного зрелища, смело используя острый гротеск, символику, гиперболу циркового антре, танец, пантомиму и даже эффектные приемы мюзик-холла.

Конечно, такой сценический язык предусматривал определенную сценическую подготовленность зрителя, а значит, и ориентацию театра на старшие возрастные группы. Что и говорить, молодежь в театре любят, с ее мнением считаются, и она платит театру за это горячей преданностью и взаимностью. И поэтому патетическая исповедь революционера лейтенанта Шмидта «После казни прошу…», и взволнованное повествование о декабристах «Глоток свободы», и, конечно, озорные «творческие шутки» идут хоть и часто, но «лишнего билетика» перед началом вы не найдете — зал всегда переполнен!

З. Корогодский — ученик Б. Зона. Этим во многом объясняется и его тяготение к острой сценической форме. В спектаклях «Наш цирк», «Наш Чуковский», «Наш, только наш» традиционный экзамен студентов-первокурсников Зона — этюды и вольные фантазии на темы цирковых номеров — Корогодский перенес на сцену.

Цирк всегда привлекал педагогов как учебный материал для совершенствования актерской техники. В предвоенные годы ученики Оперно-драматической студии К. С. Станиславского играли для зрителей целое цирковое представление. Пародия на цирковые номера благодарно принимается зрительской аудиторией и неслучайно столь часто включается в программы эстрадных концертов.

Спектакль «Наш цирк» родился в драматической студии, возник непосредственно из актерского тренинга. Инспектор манежа торжественно объявляет номера, униформисты шустро раскатывают ковры и дорожки. Вот изящная дрессировщица застыла в объятиях могучего льва. Трещит барабанная дробь, неестественно эффектная поза, напряженная улыбка… Дрессированные кони — динамика движения в сочетании с капризностью «лошадиного характера» уловлена в нервном переминании изящных девушек с ноги на ногу… Укротительницы насекомых — две девушки-японки с приколотыми к трико бантиками и вязальными спицами в волосах — делают замысловатые движения, принимают сложные позы, на лицах восторг, радость, отчаяние, отрешенная увлеченность «труднейшим» аттракционом и, наконец, усталое упоение успехом.

Спектаклем «Наш цирк» Тюз вел студийцев и актеров к освоению универсальных навыков актерского мастерства, приоткрывал зрителю двери «театральной кухни», показав основные принципы сценической грамоты, преподал наглядный урок образного мышления. Эта репертуарная линия получила продолжение в спектаклях {181} «Наш, только наш» и «Наш Чуковский», построенных по тому же принципу.

По признанию режиссера, этими спектаклями Тюз хотел привить юным зрителям своего рода иммунитет к эстрадной пошлости и халтуре, показать художественную убогость тех явлений так называемой «массовой культуры», которые нередко находят своих поклонников в среде молодежи. Правда, такая задача таила и известную опасность. Так, тюзовский концерт «Наш, только наш…» пародировал шикарное мюзик-холльное гала-представление с участием международных звезд, однако с таким размахом, настолько старательно и увлеченно, что сатирическое осмеяние утрачивало подчас свою отчетливость. «Наш, только наш…» стал, по существу, красочным мюзик-холльным ревю, в котором хорошо исполненные номера приобрели художественную самостоятельность, а номера сатирические или просто исполнительски слабые, несовершенные, принимались зрителем как пародии.

Принцип театрального обозрения предоставляет режиссеру полную свободу. Корогодский в своих спектаклях часто обращается к различным театральным приемам: пантомиме, «живой газете», «синей блузе», хореографии, акробатике, мелодекламации, джазу. Переключения, «монтажные стыки» не кажутся неорганичными — в жанре такого зрелища возможны любые переходы. И Корогодский легко использует их в поэтически-публицистических представлениях высокого героического пафоса типа «После казни прошу…», «Модель 18‑68», и в эстрадно-пародийных «несерьезных представлениях» «Наш цирк», «Наш, только наш…», «Наш Чуковский», и в сказочном спектакле «Хоровод».

Объединить разные по своему содержанию и национальной окраске сказки задача достаточно сложная для постановщика. В спектакле «Хоровод» Корогодский выстраивает действия каждой сказки на общем иронично-театральном фоне — артистки одеты в современные брючные костюмы, и легкая их детализация с помощью головного убора, косынки, шарфа позволяет быстро трансформироваться исполнительницам, создавать условно-театральную с четким национальным колоритом атмосферу каждой новеллы. Ироническая интонация театральной стилизации под народную сказку определила и характер сценического оформления — место действия конкретизируется одной-двумя деталями пейзажа, контурами той или иной постройки, которые возникают на глазах у зрителей из деревянных реек, вставляемых в специально сделанные на сцене отверстия.

Гуманистическая тема звучит в латышской сказке «Дровосек и Лайма». Молодые деревья — их изображают актеры, держа в руках зеленые ветки, — уговаривают дровосека не рубить их. Исполнители преувеличенно изображают страх, смятение, ужас, восторг, радость. Одно из деревьев (А. Хочинский) уже не просит {182} доброго дровосека (А. Фролов), а уверенно, не прерывая своей песни, вынимает из его рук топор и властно вкладывает ему за пояс. Так и уходит дровосек из леса, не тронув ни одного весеннего деревца.

В «Похоронах козла» атмосфера скоморошьего представления выявлена с еще большей очевидностью. На авансцене два мужика (В. Федоров и К. Кунтышев) в лаптях и онучах, с балалайками, кто-то поет, подтанцовывает, кто-то ходит на ходулях. Потом ходули складывают над головой и привешивают к ним пару лаптей, а чуть глубже на рейках устанавливают три скворечника — так возникает пейзаж русской деревни. Все действие идет под балалаечный мотив, весело, с приплясыванием, в частушечном ритме осмеиваются жадность, взяточничество, корысть.

Фольклорные мотивы Молдавии театр интересно раскрыл в сказке «Отцовский клад». На сцену выходит группа крестьян вместе с своеобразным народным ансамблем — аккордеонист, скрипач, барабанщик, волынщик. Идет веселое празднество. В глубине сцены водружают два огородных пугала — мужика и бабы, — а на авансцене развертывается непосредственное действие: умирая, мужик сказал своим трем ленивым сыновьям, что в земле зарыт клад, но где — он сам точно не помнит. Как поступают сыновья?

Все персонажи чрезвычайно заинтересованы — барабанщик лишь машинально ударяет в барабан, он весь там, с сыновьями, — нашли ли клад? И копка земли, и выращивание сада решены выразительными условно-хореографическими приемами, в финале все завершается общей пляской. Она как бы символизирует торжество разумного начала, духовное единение всех в общем труде.

Армянская сказка «Шивар и змея» подводит в финале своеобразный философский итог сказочному спектаклю в целом. Она поставлена слишком серьезно, может быть, поэтому несколько выпадает из общего жанра спектакля и звучит чересчур патетично и многозначительно. Царь (А. Хочинский) призвал бедняка Шивара (И. Шибанов) растолковать ему страшный сон. По дороге Шивар встречает в лесу змею (Г. Тараторкин), она раскрыла ему важный смысл сна и тем спасла его от казни, но за это Шивар должен принести ей половину царского подарка. Получив от царя вознаграждение, Шивар пожадничал и даже попытался убить змею. И только когда в третий раз змея спасла Шивара от гибели, он принес награду. Но змея великодушно отказалась — она просто хотела проверить Шивара и доказать ему, что человек в своих решениях не должен прятаться за других, но поступать лишь так, как подсказывает ему собственная совесть.

В «Хороводе» театр продемонстрировал широкие возможности сценического языка, при этом он ввел младшего тюзовского зрителя в круг серьезных нравственных вопросов, которые детально {183} и основательно решались театром в репертуаре для более старших возрастных групп.

Стилистика спектакля-обозрения определила и жанр «Открытого урока», целиком состоящего из комедийных и драматических сценок, и по стилю и по композиции близкого эстрадному театру миниатюр. На занавесе в глубине сцены и в окнах портала большие фотоснимки — выхваченные эпизоды жизни города: молодая мать, ребенок и собака, напряженное лицо хирурга… Здесь же большой портрет К. С. Станиславского — добрая улыбка освещает лицо великого художника, умные глаза подбадривающе, по-молодому блестят сквозь стекла очков.

Еще до начала спектакля сцена открыта взорам зрителей. Студенты делают разминку «у палки», повторяют различного рода упражнения, просто беседуют. Но вот звонки! И зрители в зале, и студенты на сцене расходятся по местам, взгляды всех обращаются к высвеченному, стоящему на авансцене, низкому полированному столику, на котором в легком беспорядке лежат листки бумаги, книга, очки, карандаши, керамический кувшин, модель Останкинской телевышки. Сам антураж дает представление о строгом вкусе, сдержанности и деловитости хозяина этого стола. Рядом чуть сдвинуто кресло — сейчас сюда придет мастер и начнет урок, открытый урок мастерства и гражданственности, урок столь важный для будущих актеров детского театра.

Впрочем, сам мастер на сцене не появляется, однако иллюзию его присутствия создает голос руководителя драматической студии и постановщика спектакля З. Корогодского, записанный на фонограмму. Студенты дисциплинированно отвечают вставанием на его незримый приход, приветствуют его, рассаживаются и спешат подробно записать содержание вступительной беседы. Сегодня занятие посвящено «наблюдению», одному из важнейших упражнений актерской школы. Из «наблюдений» возникли и эти сценки-миниатюры, которые студенты показывают зрителю, из них и строится спектакль.

… В молодой семье празднуется день рождения маленькой дочери. Но взрослые — хозяева и гости — увлечены более друг другом, и настроение и поведение детей — лишь веселая для них забава. Краснеющего от смущения мальчика они заставляют для собственной потехи исполнять традиционный «обряд» поздравления и своей бестактной требовательностью доводят детей до слез.

… Музей. Мальчик с родственниками с восторгом переходит от картины к картине. Но спустя минуты, мы понимаем — они взволнованы не силой произведений живописи, а их размерами. «А там еще больше!» — радостно сообщает юный ценитель о своем новом открытии и увлекает старших в соседний зал.

… Концерт художественной самодеятельности в показательной школе. Девочка в пионерском галстуке, на подгибающихся {184} ногах — она ведь в туфлях на каблуках непомерной высоты! — с деланной непринужденностью эстрадной «звезды» ведет школьный фестиваль искусств. Развязно поют куплеты два школьника, копируя известных конферансье. Безголосый квартет старательно исполняет лирические песни, а малыш, падая и озираясь на запинающегося гармониста, отважно танцует традиционное «Яблочко». Все взято напрокат, все подражательно, ничего своего, ничего от себя — но так надо, школа во что бы то ни стало должна быть образцовой, а фантазия устроителей этой художественной показухи не идет дальше банальных стереотипов.

Сценками-предостережениями точно назвал один критик эпизоды открытого урока, урока взрослым, с которыми театр разговаривает серьезно и много, считая, что встречи со взрослыми так же важны и необходимы театру, как и встречи с детьми.

Может быть, с наибольшей полнотой идейные и эстетические искания Тюза в области молодежного спектакля нового синтетического театрального жанра выразились в масштабной постановке романа Мариэтты Шагинян «Месс-Менд». Он справедливо может быть признан своего рода художественным манифестом Театра юных зрителей рубежа 1960 – 1970‑х годов, итогом его экспериментаторских поисков.

Роман Мариэтты Шагинян имел в 1920‑е годы огромную популярность, его четырехсерийная экранизация с успехом шла в кинотеатрах. Идеи грядущей мировой революции «носились в воздухе». В искусстве для детей они получили своеобразную трансформацию — вспомним «Самолет» Н. Никифорова, «Кольку Ступина» С. Ауслендера и А. Солодовникова и другие пьесы, образовавшие вскоре целое течение, известное под названием «детского авангардизма». Исключением, едва ли не единственным, оказался в ту пору Ленинградский Тюз, строго придерживавшийся своей продуманной педагогической программы.

Нынешний Тюз, обратившись к старому роману спустя пятьдесят лет после его создания, хотел выявить иное — его антифашистский пафос, тему рабочей интернациональной солидарности, решенную в плане подчеркнуто эксцентрического зрелища, эстрадно-циркового трюка.

Манера актерского исполнения, как и декорационного оформления, подчеркнуто условна — похоже, что события происходят в огромном киноателье. Зрители только заполняют зал, а на открытой сцене уже различимы манерно изогнутые манекены, бар с набором разного рода крепких напитков, какие-то неведомые механизмы и технические установки, висят микрофоны, софиты. Наконец, внезапный грохот музыкальной заставки шквалом обрушивается на публику. На широком экране в глубине сцены мелькают разного цвета и размеров титры-заголовки «Месс-Менд». Голос диктора извещает о выходе нового боевика, попутно излагая светскую {185} хронику, политические новости, биржевые сенсации, уголовную информацию, сводку погоды и пр.

Действие начинается в Нью-Йоркском порту, куда из Советского Союза только что причалил корабль. Артур Морлендер — Г. Тараторкин пристально всматривается в бинокль — он ищет на палубе своего отца, и только заботливая рука мисс Вессон (А. Шуранова) спасает его от тяжелого, в буквальном смысле, удара. Сверху опускается железный гроб — в нем тело убитого в Советской России Иеремии Морлендера.

Жуткая тайна окружает прибытие корабля — оказывается, Иеремия Морлендер (Б. Самошин) жив, но находится в заточении на вилле первого миллиардера Америки Джека Кресслинга, по совместительству исполняющего обязанности президента Всемирной лиги империалистов (Р. Лебедев). Мнимое убийство Морлендера необходимо, чтобы спровоцировать политический конфликт и развязать войну.

Коварный замысел империалистов раскрывают американские рабочие, организаторы союза «Месс-Менд» Миг Тингмастер (Н. Иванов), Биск О’Кейси (А. Хочинский), Лори Лен (И. Шибанов), советский чекист Евгений Барфус (Н. Лавров), прозревший Артур Морлендер, спасшийся от неминуемой, казалось, гибели сам гениальный Иеремия Морлендер.

Для создания зловещей атмосферы нагнетены все внешние средства актерской и сценической техники. Захватывающая неожиданность, ошеломляющий натиск! Воображение и мысль юного зрителя целиком подчиняются вихрю взвинченного темпа, безоглядным гоночным скоростям — визжат тормоза, ревут двигатели, взрываются баки, но остановить уже ничего невозможно! Игровые эпизоды-миниатюры чередуются с радиосводками новостей, оглушительными музыкальными джазовыми врезками, головокружительными акробатическими трюками, драками, погонями, в которых молодые актеры Тюза демонстрируют высокий уровень профессионализма и редкую выносливость.

Сценическому прочтению «Месс-Менд» в Ленинградском Тюзе оказались сегодня близки поиски Московского Экспериментального театра-студии под руководством Г. Юденича, нынешнего Московского театра им. Ленинского комсомола. В спектаклях этих театров «Вестсайдская история», «Оптимистическая трагедия» (Экспериментальный театр), «Автоград XXI» (постановка М. Захарова в Театре им. Ленинского комсомола) подчеркнут резкий контраст разнузданного мещанства и революционного пафоса, романтической устремленности в будущее. Он возникает из сопоставления плакатных героев-масок как наглядных представителей разных социальных систем, разных политических и социальных устремлений, взаимоисключающих друг друга гуманистических и антигуманистических законов бытия.

{186} Жанровые поиски Тюза последних лет показали, что театр хочет быть в русле не только современной жизненной проблематики, но и стилевых исканий современного театра. Он чутко реагирует на динамику зрительских вкусов и потребности аудитории, угадывает направление движущегося театрального процесса и стремится реализовать эти тенденции в своей сценической практике.

## ТЮЗ сегодня — проблемы и перспективы

Каждая историческая эпоха рождает жизненный тип человека, характер героя времени, создает свое искусство, литературу, драматургию, сценический стиль. Театр особенно остро чувствует нюансы общественного настроения, стремительно отражает структурные изменения общества, состояние умов и чувств людей. Известно, что театральная публика формируется сегодня в основном из молодежи, средний возраст театрального зрителя — двадцать восемь – тридцать лет, а почти четверть зала составляют молодые люди до двадцати лет. Происходит это в силу многих объективных и субъективных причин. Так, например, если половину населения нашей страны составляют люди моложе тридцатилетнего возраста, то естественно, что так называемые «молодежные проблемы» социальной адаптации юношества, его вхождения в жизнь стали одним из центральных вопросов современной литературы, театра, кинематографа. И в самом деле, редкая пьеса о современности не касается жизни молодежи в самых различных ее плоскостях и пересечениях, потому что молодежь во многом определяет социальный, политический, нравственно-этический тонус современной жизни. Отсюда ясно, что «молодежная проблематика» не является сегодня прерогативой театров Ленинского комсомола и уж тем более тюзов, и, видимо, не в ней, а вернее, не только в ней следует детским театрам искать свое творческое лицо.

В этих условиях определение специфики театра для детей, выбор своего адресата, выявление своих конкретных художественных и воспитательных задач для Тюза чрезвычайно важны. Не случайно этот вопрос столь обстоятельно дискутируется не только в среде тюзовских деятелей, но также и писателей, педагогов, психологов.

Кругозор нынешнего зрителя Тюза существенно расширился, его психология подготовлена к восприятию гораздо более сложных тем и разнообразных жанров, которые ранее считались доступными лишь театру для взрослых. И это обстоятельство заставляет многие детские театры «уступать» своих старших зрителей театрам Ленинского комсомола и даже взрослым театрам, а самим глубже и целенаправленнее сосредоточиваться на спектаклях для средних и младших школьников. На выездном заседании президиума ВТО, {187} посвященном обсуждению работы тюзов на современном этане, писатель А. Алексин говорил о том, что специфика искусства для детей существует теперь только для подростков до пятнадцати-шестнадцати лет, а далее молодежи предоставлены все богатства мирового искусства.

Однако, наряду с этой точкой зрения на специфику искусства для детей, существует и другая. Ее сторонники стремятся максимально сгладить различия между театром для взрослых и театром для детей и настойчиво подчеркивают общие идейно-эстетические качества театрального искусства в целом. Такой теоретический тезис находит продолжение в практике многих детских театров, в сокращении спектаклей для маленьких, в привлечении в зал юношеской и взрослой аудитории преимущественно развлекательным репертуаром.

Видимо, сегодня настала пора еще раз уточнить специфику театров юных зрителей. Уровень развития современного ребенка требует пересмотреть возрастные границы, допускающие посещение тюзов только со второго класса. Пришло время пригласить в театр и старших дошкольников и с них начинать строить «эстетическую десятилетку».

Тюз создавался как театр для детей и подростков. Но как непостоянна и зыбка эта возрастная и психологическая грань, как необходимо ее точно улавливать и верно определять, что нужно ребенку сегодня! Здесь художника детского театра отличает от художника театра «взрослого», по-видимому, примерно то же, что отличает врача-педиатра от других врачей или учителя начальной школы от преподавателя вуза. Почувствовать смену поколений в тюзовском зале чрезвычайно трудно. В искусстве для взрослых эта «периодичность» реже и потому заметнее. Художник или театр, уловив характерные черты времени, может незаметно для самого себя прожить вместе с этим временем годы, десятилетия, всю свою собственную жизнь и остаться в памяти современников и потомков выразителем и летописцем нравов своего поколения.

В искусстве же для детей, как и в жизни детей, «смена поколений» совершается едва ли не каждый год. Вот привела учительница своих малышей на «Конька-Горбунка» — все впервые, все интересно и загадочно! Театр гостеприимно ждет их на второй, шестой, десятый спектакль, внимательно следит, как растут его питомцы, развиваются их вкусы, расширяется их кругозор. Дети становятся старше, уже приходят в театр самостоятельно, и в кружках занимаются, и в делегатском собрании, выпускают стенгазеты и даже печатают за своей подписью отзывы в пионерских и молодежных газетах. В театре им почет, в школе уважение — актив!

Прекрасно все это! Но ведь за это время другие учительницы привели в театр других робких второклашек, да не всех, а только некоторых, которым достался билет — теперь это сложнее, чем {188} несколько лет назад, спектаклей для маленьких в репертуаре мало. Из семи абонементов, которые выпустил Тюз в сезоне 1972/73 года, лишь два предназначены школьникам с пятого класса, два — с шестого, один — с восьмого и два абонемента для взрослых зрителей. А для учеников с первого по четвертый класс абонементов и вовсе не предусмотрено…

Театр сегодня широко открывает двери взрослым. Художественный руководитель театра З. Корогодский объясняет такое положение исторической закономерностью — раньше, в годы социального неустройства, борьбы с беспризорностью Тюз прежде всего ориентировался на детей и подростков — они были его основными зрителями. Теперь многое изменилось. Театр идет рядом со школьниками с семи до семнадцати лет, но «… особо важное место в этой системе “эстетической десятилетки” занимает театр юности. … Давно назрела необходимость в спектаклях, адресованных детским театром только взрослым, где ставились бы сложные вопросы воспитания. И при этом спектакли всех наших четырех театров адресованы и, как нам кажется, крайне необходимы как раз взрослым. Если же детский спектакль не вызывает у взрослых интереса — значит, трудно говорить о его эстетической ценности».

Эта позиция проводится Тюзом последовательно и настойчиво. Тюз считает необходимым строить свой репертуар с учетом потребностей «… зрителя пятнадцати, шестнадцати, семнадцати и даже восемнадцати-двадцати лет. Это уже не дети или, вернее, — это взрослые дети, — утверждает Корогодский. — Поэтому они — все еще зрители детского театра, и мы не можем, не должны упускать их из-под нашего влияния. Сегодня можно с уверенностью говорить еще об одном Тюзе в многоступенчатой системе Тюза. Это театр воспитателей, родителей и учителей. И это естественно. Дети живут в мире взрослых, и их трудно отделить друг от друга»[[146]](#footnote-147).

Конечно, с этими утверждениями можно спорить. При таком расширенном понимании детства, когда и двадцатилетние попадают в ранг «старших зрителей» Тюза, само понятие детства, как и совершеннолетия, размывается до бесконечности, и исключительные задачи Тюза как «театра особого назначения» становятся также весьма расплывчаты. Когда мы узнаем, что воспитание взрослых стало «важнейшей задачей Тюза», невольно возникает вопрос — а что же остается на долю детей и подростков в детском театре и разве не должно отличие театра для детей от театра для взрослых выражаться прежде всего в его аудитории? И не удивительно, что такие утверждения подчас вызывают дискуссию.

В молодежной газете «Смена» выступает школьница Таня Творогова, делегатка Тюза: «Популярность Тюза давно уже перешагнула {189} границы школы. Я не преувеличу, если скажу, что большой процент зрителей Тюза составляют студенты… Однако, кому уж не везет в Тюзе, так это десятилетним и восьмилетним»[[147]](#footnote-148).

На обсуждении работы Тюза в городском художественном совете критик Н. А. Рабинянц упрекает Тюз в том, что «… театр уходит от критики, старается облегчить свой репертуар, отказывается от классики и, увлеченный развлекательным репертуаром, вступил на облегченный путь развития»[[148]](#footnote-149). Справедливо писала в эти годы «Ленинградская правда»: «В театре мало ставят классику и спектакли для детей и подростков, зато много развлекательных ревю для юношества. Что плохого в пристрастии к молодежи и взрослым? Ничего, если бы это не шло за счет детей. Нашему огромному городу вообще мало одного театра для воспитания подрастающего поколения. Напомню, в тридцатые годы их было целых четыре»[[149]](#footnote-150).

В связи с этими высказываниями весьма уместно вспомнить мысли А. А. Брянцева, который в 1943 году писал: «И пусть поймут те, кому понимать надлежит, что каждый взрослый зритель, посаженный ими на детский стул в театральном помещении, отнятом у детей, подобен человеку, вырвавшему изо рта у ребенка кусок хлеба, отнявшему у ребенка любимую игрушку, необходимую ему для умственного развития. Дети наше будущее. Берегите это будущее»[[150]](#footnote-151).

Немало полезных уроков, столь важных для сегодняшней практики театра, содержит пройденный Ленинградским Тюзом путь. Вспомним хотя бы опыт становления Нового Тюза, оставившего яркую страницу в летописи театрального искусства предвоенной поры. Уже через каких-нибудь три-пять лет Новый Тюз Бориса Зона, отпочковавшийся от «старого» Тюза Брянцева, стал одним из лучших театров Ленинграда, но одновременно перестал быть детским театром. Произошло это, видимо, потому, что Брянцев, выверяя искусство высокими критериями художественного вкуса и жизненного опыта взрослых, вместе с тем охранял театр от нашествия взрослой публики, справедливо считая, что каждый билет, проданный взрослому, лишает кого-то из детей возможности посмотреть спектакль. В отличие от Брянцева, Зон настойчиво провозглашал тезис: «Нашему юному зрителю нужны только такие спектакли, которые интересны для аудитории любого возраста»[[151]](#footnote-152).

{190} Искушение стать вровень с лучшими театральными коллективами, быть модным среди театралов стало слишком велико, выбор соответствующего репертуара все теснее сближал театр со «взрослыми» труппами, и Новый Тюз, в конечном счете, сам превратился в театр для взрослых, хотя в его афише и было несколько прекрасных сказочных спектаклей.

На рубеже 1920 – 1930‑х годов, когда агитобозрения и всякого рода «теамонтажи» теснили качественную драматургию, Брянцеву приходилось тратить много сил и энергии, чтобы выдержать напор воинствующих «леваков-вульгаризаторов» и сохранить в репертуаре подлинно художественные пьесы Е. Шварца, А. Бруштейн, А. Крона. В то время этот «нажим» на театр принес ему немалый ущерб. Об этих и других полезных «уроках истории» часто вспоминаешь и теперь. Ведь сейчас никто не выдвигает перед театром вульгаризаторских требований отказаться от классической драматургии и сказки, но, наоборот, театр всячески ориентируют на литературно полноценный, художественно качественный репертуар. Привязанность театра к развлекательному эстрадно-музыкальному ревю не кажется плодотворной, и в этом смысле уроки прошлого предостерегают нас от нынешних ошибок. Стоит прислушаться к критику, который по поводу спектакля «Наш Чуковский» сегодня отмечает: «При всех достижениях своих спектакль все же наводит на мысль о том, что увлечение зрелищной стороной подобных спектаклей-игр неизбежно наносит ущерб смысловой его нагрузке, проблематике. Жаль, когда за веселой суматохой ускользает острая, умная мысль автора. Это особенно бережно должен был бы хранить театр, призванный воспитывать молодого зрителя, помогать ему в открытии мира»[[152]](#footnote-153).

Принято говорить, что в искусстве все жанры хороши, кроме скучного, не бывает жанров плохих и хороших, а есть содержательные, правдивые и бессодержательные произведения; и те и другие могут быть написаны и поставлены в любом жанре. С этим, казалось бы, бесспорным положением, соглашаться не хочется. Да, в искусстве нет жанров хороших и плохих, но безусловно также и то, что приверженность тому или другому жанру влечет за собой и формирование комплекса определенных этим жанром границ и возможностей. Музыкальное обозрение, студийный спектакль-концерт стали сейчас чрезвычайно популярны на драматической сцене, особенно на сцене молодежных театров. Перенос учебных приемов на публику как бы обнажает механику театра, сближает сцену с залом, делает зрителя как бы причастным к «театральной кухне» и тем самым слегка «подкупает» публику. «Ничего плохого нет, если из особого интереса к физическому аппарату {191} в мастерстве вырастает желание хотя бы в студийном порядке использовать его для более выразительной пластики актера, — пишет художественный руководитель эстонского театра “Ванемуйне” Каарел Ирд. — В процессе исканий живописцы всегда обращаются к этюдам. Беда начинается тогда, когда желающие без особого труда добиться шумного публичного успеха выдают эти этюды за вершину современного искусства»[[153]](#footnote-154).

Но, может быть, наши взгляды на стилевые и репертуарные тенденции отвлеченны и касаются скорее более общих явлений, свойственных современному театральному процессу, а к жизни нынешнего Тюза не имеют прямого отношения? Думается, что это не так. Именно потому, что Ленинградский Тюз столь активен в своих поисках и столь чуток к «эстетической атмосфере» времени, а главное, потому, что идеологическая и художественная функция нигде, как в театре для детей, не пересекаются столь зримо и не представляют целостного, органического единства, в деятельности нынешнего Театра юных зрителей частные, иногда скрытые тенденции современного театрального процесса выявляются иногда с наибольшей очевидностью.

Вероятно, именно их имел в виду и С. Михалков, когда выступал на Международном симпозиуме, посвященном проблемам театров для детей. Подчеркивая огромную роль детских и молодежных театров в воспитании подрастающего поколения, он говорил о том, что самым трудным и ответственным возрастом зрителей тюзов являются подростки от десяти до одиннадцати лет. «Я аплодирую молодым артистам Ленинградского Тюза за их мастерство в пародийной цирковой программе “Наш цирк”, состоящей из ряда театрально-студийных этюдов, основанных на учении Станиславского. Все это красочно, весело, забавно, во многом, повторяю, талантливо, но подобные вневременные и внесоциальные представления все же не решают той основной художественно-воспитательной задачи, которую мы должны решать в международном масштабе, развивая лучшие традиции национального театрального искусства»[[154]](#footnote-155).

В последние годы наметились перспективные тенденции в репертуарных поисках театра. Вслед за «Гамлетом» Шекспира на тюзовской сцене появилась латышская и русская классика — «Вей, ветерок!» Я. Райниса и «Свои люди — сочтемся» А. Островского. Театр стремится к большей направленности в своих интересных художественных исканиях.

# **{****192}** Заключение

В 1936 году, когда Ленинградский Тюз впервые приехал на гастроли в Москву, «Правда», приветствуя театр статьей Заславского, определила историческую, политическую и эстетическую роль театра, указав на его особое место в художественной жизни страны.

«В тюзовской семье это самый почтенный родственник, — писал Заславский. — От него, в сущности, и пошли, развелись тюзы по всей земле. Ему больше, чем другим театрам юных зрителей, удалось в результате почти пятнадцатилетней работы осуществить постоянную и неразрывную связь со школьной аудиторией. Ленинградский Тюз — это театр, но это и школа… Руководители театра — выдающиеся художники и выдающиеся педагоги. Это в особенности относится к директору и художественному руководителю театра А. А. Брянцеву, огромные заслуги которого в создании детского театра еще недостаточно оценены советской общественностью»[[155]](#footnote-156).

Хотя Ленинградский Тюз не был первым в возникшем семействе советских театров для детей, он, благодаря своей научно продуманной, эстетически и педагогически обоснованной программе скоро приобрел бесспорный авторитет ведущего театра для детей и по праву возглавил тюзовское движение в стране. Ленинградский Тюз заложил фундамент многих периферийных театров, его актеры и режиссеры уже в конце 1920‑х – в 1930‑х годах были организаторами новых театров и утверждали в них воспитательно-педагогические принципы и высокую сценическую культуру. Из недр Лентюза возникли Новый Тюз и Областной Тюз в самом Ленинграде, тюзы в Новосибирске, Архангельске, Старой Руссе. Брянцев щедро делился опытом, он приезжал в новые театры, на месте с молотком в руках помогал технически оснастить сцену, {193} участвовал в формировании труппы, репертуара и сразу покорял всех живой искренней заинтересованностью и человечным участием. Редкий вновь открываемый театр — а перед войной их в стране насчитывалось около пятидесяти — не обращался за помощью к Брянцеву и не получал бы от него множество важных и необходимых советов, не использовал бы в своей работе огромного опыта Ленинградского «Дяди Тюза». Открытие каждого нового театра для Брянцева было всегда огромным праздником, настоящей творческой радостью, гордостью за свое родное дело. «Возникновение такого хорошего театра в провинции, — писал Брянцев, поздравляя калининцев с открытием у них в городе Театра юных зрителей, — лишний показатель замечательного роста театральной культуры в нашей стране»[[156]](#footnote-157).

Ленинградский Тюз настойчиво искал своего героя — в сказке, классике, в инсценировке, в современной пьесе. Вместе с Брянцевым в этих поисках участвовали его творческие единомышленники — Л. Макарьев, Б. Зон, П. Горлов, А. Бруштейн, С. Маршак, М. Григорьев, М. Левин, позднее П. Вейсбрем, С. Димант, Н. Иванова, Г. Каганов и многие, многие другие. Создание сценического образа юного современника было главной задачей времени. Тюз ее успешно решал. Вслед за героями пьесы Б. Житкова «Семь огней» и рабочим пареньком Тимошкой из пьесы Л. Макарьева «Тимошкин рудник» на сцену вышли мальчишки и девчонки Е. Шварца и А. Крона, А. Бруштейн и В. Катаева, Д. Дэля и С. Михалкова. А какие замечательные характеры создавали на сцене Тюза Н. Черкасов и Б. Блинов, В. Полицеймако и Б. Чирков, А. Охитина и Е. Уварова, Н. Казаринова и К. Пугачева, Л. Макарьев и В. Яковлев, А. Г. Герман и Ф. Чагин, М. Шифман и М. Хряков.

Брянцев, Зон, Макарьев, Вейсбрем, Каганов, Шведерский воспитали несколько поколений тюзовских актеров, режиссеров и художников, а потому Ленинградский Тюз многие годы являлся «кузницей творческих кадров» именно детских театров, своего рода опытной лабораторией тюзов. И когда в 1940 году лучшие тюзы съехались в Москву на заключительный тур Всесоюзного смотра театров для детей, в труппах Новосибирского, Свердловского, Калининского, Грозненского, да и московских детских театров ленинградцы встречали своих бывших земляков, с честью несущих знамя «дела детской радости».

Своей воспитательно-педагогической и эстетической программе Брянцев и его единомышленники были верны всю жизнь и на всех этапах становления и существования театра отстаивали ее идейные и художественные принципы. Под руководством Александра {194} Александровича Брянцева и его ближайших единомышленников Тюз развивался в тесном единстве с общественной и театральной жизнью страны, со всем советским искусством, он накопил большой опыт, выработал свои теоретические и эстетические принципы, вызвал к жизни качественно новую драматургию, воспитал свою исполнительскую и режиссерскую школу и вырастил творческие кадры для многих тюзов страны.

Нельзя не подивиться художнической проницательности Брянцева, жизненности выработанной им творческой программы. Специфику театра для детей Брянцев видел в единении педагогов, чувствующих, как художники, и художников, мыслящих, как педагоги. Тюз рождался не только в ряду важнейших социальных и педагогических преобразований, он возник на передовой линии борьбы за новую сценическую культуру. И не случайно в театральной критике разговор о первых же спектаклях Тюза 1920‑х годов шел без всяких скидок «на детскость» — премьеры Тюза обсуждались в сопоставлении с работами ведущих театров страны, с постановками Московского Художественного театра, Театра им, Вс. Мейерхольда, Театра им. Евг. Вахтангова, Малого театра, Академического театра драмы. Специфика театра была для Брянцева прежде всего спецификой театрального коллектива, четко определившего круг идейно-эстетических задач и опирающегося на свою группу зрителей. Принадлежность театра юному зрителю была твердо зафиксирована в самом названии театра. Именно зритель определял творческие планы театра, формирование его стиля, особенности сценического языка.

Театр Брянцева, рожденный из детской игры, был теснейшей кровной близостью связан со своим зрителем. Брянцев чутко улавливал изменения в его психике, в восприятии им действительности и новые средства выразительности, новые принципы театральности искал именно здесь, в движущихся возрастных закономерностях восприятия ребенка. Потому наблюдение и изучение детей в зале, в школе, в игре, на улице, в семье были для Брянцева одним из основополагающих источников в определении новых путей театра, его художественной программы, его стилистики. Познавая психологию зрителя, его интересы, запросы, потребности, театр активно участвовал в нравственном формировании нового подрастающего человека и всегда оставался верен сценическому реализму, находил опору в подлинно художественной драматургии, рожденной реальными, а не мнимыми жизненными противоречиями.

Не случайно поэтому драматическая сказка, отечественная и зарубежная классика всегда широко были представлены в тюзовском репертуаре. На лучших образцах драматической литературы и фольклора воспитывалась труппа, ее мастерство, ее ансамбль, на них же воспитывалась и культура восприятия зрителя, его кругозор и вкус. «Классика, обращенная к юному зрителю, способствует {195} активному приобщению его к богатству народа, повышению его общего культурного развития», — говорил Брянцев артистам еще на репетициях первого классического спектакля «Бедность не порок» и постоянно утверждал этот тезис в своей творческой практике.

Уже будучи тяжелобольным, Брянцев много думал о своем детище и в своем письме-завещании написал следующие слова:

Мой сердечный прощальный привет всему тюзовскому коллективу, которому доверительно поручаю дальнейшие судьбы нашего педагогического дела.

Мой прощальный привет нашим славным юным зрителям.

Привет всем, кто когда-нибудь захочет посвятить свои силы делу детской радости.

*А. Брянцев*

В Тюзе и сегодня чтут память Брянцева, и это понятно. Ведь Брянцев установил в театре такую редкостную атмосферу, которая в каждом пробуждала творческие силы и природную одаренность. И не удивительно, что так много людей освоило здесь «смежные театральные профессии», благодаря чему Тюз долгое время существовал за счет внутренних резервов, воспитывая в своей среде актеров, режиссеров, художников, композиторов, балетмейстеров, драматургов. Что говорить — театру с такой насыщенной историей сегодня работать ответственно и трудно. Но в чем-то, может быть, и легче, чем другим театрам. Трудно — потому что каждый спектакль рождает сопоставление с высокими критериями искусства, заданными еще полвека назад. Легче — потому что в арсенале опыта, в теоретическом наследии Брянцева всегда можно найти конкретные ответы на проблемы, которые сегодня выдвигает перед театром жизнь.

Сегодня в нашей стране пятьдесят профессиональных театров юных зрителей. В этой большой семье художников, посвятивших свое искусство детям, Ленинградский Тюз по праву занимает почетное место старейшины — в феврале 1972 года театру исполнилось пятьдесят лет. Его большие заслуги как многолетнего лидера тюзовского движения в стране были высоко отмечены в дни празднования пятидесятилетней годовщины со дня организации советских театров для детей. Вместе с Центральным детским театром он был награжден орденом Ленина.

В одном строю с Ленинградским театром юных зрителей шагает целый отряд детских театров. Это прежде всего Центральный детский театр, организованный в 1930‑х годах энтузиасткой искусства для детей Натальей Ильиничной Сац. В послевоенную пору, в 1950 – 1970‑е годы театр немало внес нового и ценного в театральное искусство. Руководимый М. О. Кнебель и К. Я. Шах-Азизовым, Центральный детский театр последовательно утверждает на своей сцене реалистические принципы Московского Художественного театра, он вырастил в своих стенах таких видных советских {196} драматургов, как В. С. Розов, С. В. Михалков, А. Г. Зак и И. К. Кузнецов, Л. Г. Хмелик, Н. А. Ивантер, таких замечательных режиссеров, как О. Н. Ефремов и А. В. Эфрос, много одаренных актеров.

В авангарде современного тюзовского движения стоят такие самобытные творческие коллективы, как Саратовский Тюз, вот уже тридцать лет руководимый Ю. П. Киселевым, как Московский театр юного зрителя. Своеобразие национальной культуры несут в своих спектаклях старейшие коллективы Тбилисского, Ереванского, Львовского и Киевского тюзов, молодой коллектив Рижского театра юных зрителей…

Множество новых, ждущих неотложного решения проблем — идеологических, нравственных, психологических, эстетических — сегодня возникает перед театрами для детей. Жизнь повседневно ставит перед художниками новые задачи, открывает новые неизведанные возможности. Какой путь развития выберут театры? Какие задачи будут решать в первую очередь? Мы, зрители, будем радоваться победам, огорчаться неудачами, но решать эти ответственнейшие задачи воспитания человека нового общества будут сами театры, актеры, режиссеры, драматурги.

Ленинградский Тюз переживает интересное и в то же время трудное время. Искания театра бывают подчас противоречивы, но коллектив его молод, полон сил, замыслов, он живет в атмосфере напряженного творческого эксперимента и потому его спектакли всегда в центре дискуссий, у них всегда есть сторонники и противники, но никогда нет равнодушных. Театр ленинградской детворы гастролировал в Москве, Новосибирске, Киеве, Минске, бывал и за рубежом — в Англии и Болгарии.

В Тюзе всегда шумно, весело — не только в зрительном зале, не только на сцене. В светлых гостиных, холлах и фойе дело находится для всех — активно работает делегатское собрание ленинградской детворы, октябрята участвуют в конкурсе на лучший рисунок, пионеры пишут отзывы на спектакли, объявлен конкурс на лучшую рецензию. ТАД — театральное агентство делегатов — выпускает специальный бюллетень, из которого творческие работники Тюза узнают, что думают о спектаклях театра школьники. Клуб «Ровесник» проводит диспут «Театр и наш современник», организует встречи с интересными людьми — писателями, артистами, учеными.

В лучших своих спектаклях Тюз утверждает гражданскую тему, художественно анализирует сложность социальных закономерностей, раскрывает нравственное содержание личности современника.

Детство многих поколений тесно связано с Ленинградским Тюзом, и каждое из них взяло с собой, в свой жизненный путь его героев — Тимошку и Сему, Гаврика и Петю, Павку Корчагина {197} и Ваню Солнцева, лейтенанта Шмидта и аксеновских коллег, Олеко Дундича и рыжую Ольгу из Архангельска, славных героев Черноморской эскадры.

Новые поколения теперь приходят в Тюз, персонажи новых спектаклей становятся их героями, волнуют их воображение. «Тюз — орудие коммунистического воспитания» — написано в эмблеме театра на специальном значке, который Брянцев торжественно вручал в дни празднования 10‑летия театра в 1932 году. Эту свою великую миссию — воспитание нового человека — театр стремится выполнять и сегодня.

# **{****198}** Спектакли Ленинградского Государственного Театра Юных Зрителей[[157]](#footnote-158)

#### 1922

23 февраля. «Конек-Горбунок» П. П. Ершова (драм. обр. П. П. Горлова). Реж. А. А. Брянцев, худ. В. И. Бейер, Е. Э. Якобсон, комп. П. А. Петров-Бояринов, балетм. С. Т. Александров, хорм. И. В. Немцев, И. А. Смолин. Возобновления: 1925, 1936, 1943, 1963.

17 апреля. «Соловей» Г.‑Х. Андерсена (драм. обр. М. А. Кузмина). Реж. А. А. Брянцев, худ. В. И. Бейер, Е. Э. Якобсон, комп. М. А. Кузмин, балетм. С. Т. Александров.

7 октября. «Догоним солнце» И. С. Шмелева. Реж. А. А. Брянцев, худ. В. И. Бейер, Е. Э. Якобсон, комп. С. А. Бармотин, балетм. Е. Н. Пашкова-Горлова, хорм. И. В. Немцев, И. А. Смолин.

12 ноября. «Сказка про козла», «Петрушка» Е. И. Васильевой и С. Я. Маршака. Реж. А. А. Брянцев и А. Е. Гофман, худ. К. А. Соколов, комп. В. А. Золотарев.

3 декабря. «Кошкин дом» Е. И. Васильевой и С. Я. Маршака. Пост. Н. С. Пятницкой и И. А. Смолина, худ. К. А. Соколов, комп. В. А. Золотарев.

#### 1923

8 января. «Золотое колесо» Е. И. Васильевой и С. Я. Маршака. Реж. А. А. Брянцев, худ. В. И. Бейер, Е. Э. Якобсон, комп. Н. М. Стрельников, балетм. С. Т. Александров, хорм. И. А. Смолин.

31 января. «Золушка» Ш. Перро (драм. обр. Н. С. Пятницкой). Реж. А. А. Брянцев, худ. В. И. Бейер, Е. Э. Якобсон, комп. Н. М. Стрельников, балетм. С. Т. Александров.

13 апреля. «Бедность не порок» А. Н. Островского. Реж. А. А. Брянцев, худ. В. И. Бейер, балетм. С. Т. Александров, хорм. И. А. Смолин, И. В. Немцев. Возобновление: 1942, 1945.

{199} 8 июня. «Таир и Зоре» Е. И. Васильевой и С. Я. Маршака. Реж. Л. Л. Брянцев, худ. М. А. Григорьев, комн. В. Л. Золотарев и Н. М. Стрельников, балеты. С. Т. Александров.

23 октября. «Комик XVII столетия» А. Н. Островского. Реж. А. А. Брянцев, худ. В. И. Бейер.

#### 1924

11 января. «Похититель огня» П. П. Горлова. Реж. А. А. Брянцев, худ. В. И. Бейер, комп. Н. М. Стрельников, балетм. А. М. Невинская и Е. Н. Пашкова-Горлова, фехтм. В. Я. Андреев.

23 февраля. «Гуси-лебеди» Н. С. Пятницкой и С. Я. Маршака. Реж. А. А. Брянцев, Е. Н. Пашкова-Горлова, худ. В. И. Бейер, комп. Н. М. Стрельников, балетм. П. М. Бакланов, хорм. И. В. Немцев, И. А. Смолин.

20 мая. «Проделки Скапена» Ж.‑Б. Мольера. Реж. А. А. Брянцев (кукольные интермедии — В. Г. Форштедт), худ. М. З. Левин, комп. Н. М. Стрельников, балетм. С. Т. Александров. 7 ноября. «Предатель» («Семь огней») Б. С. Житкова. Реж. А. А. Брянцев, худ. В. И. Бейер, хорм. И. А. Смолин. Возобновление: 1927.

25 декабря. «Похождения Тома Сойера» Б. В. Зона (по М. Твену). Реж. Б. В. Зон, худ. М. А. Григорьев, комп. Н. М. Стрельников, хорм. И. А. Смолин. Возобновления: 1933, 1937, 1942.

#### 1925

28 января. «Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского. Реж. А. А. Брянцев, худ. В. И. Бейер.

15 мая. «Гаврош» А. Я. Бруштейн (по В. Гюго). Реж. А. А. Брянцев, худ. М. З. Левин, комп. С. Н. Митин, балетм. А. М. Невинская, хорм. И. А. Смолин.

11 октября. «Гражданин Дарней» Л. Ф. Макарьева (по «Повести о двух городах» Ч. Диккенса). Реж. Б. В. Зон, худ. М. З. Левин, комп. С. Н. Митин, хорм. И. А. Смолин.

6 декабря. «Тимошкин рудник» Л. Ф. Макарьева. Реж. А. А. Брянцев, комп. С. Н. Митин, худ. В. И. Бейер, балетм. С. Т. Александров, хорм. И. А. Смолин. Возобновление: 1934.

#### 1926

15 января. «1905 год» А. А. Бардовского. Реж. А. А. Брянцев и А. А. Бардовский, комп. С. Н. Митин и И. А. Смолин, худ. В. И. Бейер, М. А. Григорьев.

13 февраля. «Близнецы» Е. Ф. Тарвид и Б. В. Зона. Реж. Б. В. Зон, худ. М. А. Григорьев, комп. Н. М. Стрельников.

22 мая. «Тиль Уленшпигель» Е. Г. Гаккеля (по Ш. де Костеру). Реж. Е. Г. Гаккель, худ. В. И. Бейер и М. А. Григорьев, комп. Н. М. Стрельников, хорм. И. А. Смолин, фехтм. В. Я. Андреев.

22 октября. «Еремка-лодырь» Л. Ф. Макарьева. Реж. А. А. Брянцев (кукольные интермедии — Е. С. Деммени), худ. В. И. Бейер, комп. А. Ф. Пащенко, хорм. И. А. Смолин.

24 декабря. «Дон Кихот» А. Я. Бруштейн и Б. Зона (по М. Сервантесу). Реж. Б. В. Зон, худ. М. З. Левин, комп. Н. М. Стрельников, балетм. П. М. Бакланов и А. М. Невинская, хорм. И. А. Смолин. Возобновление: 1932.

#### **{****200}** 1927

5 февраля. «Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского. Реж. А. А. Брянцев, худ. В. И. Бейер (костюмы — М. А. Григорьева). Возобновление: 1933.

29 февраля. «Наказанные пройдохи» Е. Н. Воронковой и В. В. Стратилатова. Реж. Е. Н. Воронкова и В. В. Стратилатов, худ. Е. Н. Воронкова, В. В. Стратилатов (костюмы — А. Н. Васильевой), комп. Н. М. Стрельников и С. Н. Митин, балетм. С. Т. Александров, хорм. И. А. Смолин.

15 октября. «Хижина дяди Тома» А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона (по Г. Бичер-Стоу). Реж. Б. В. Зон, худ. В. И. Бейер, комп. Н. М. Стрельников, хорм. И. А. Смолин.

18 октября. «Разбойники Шиллера» Е. Г. Гаккеля (по произведениям Ф. Шиллера). Реж. Е. Г. Гаккель, худ. М. А. Григорьев, комп. С. Н. Митин, хорм. И. А. Смолин. Возобновление: 1933.

#### 1928

17 февраля. «Принц и нищий» Л. Ф. Макарьева (по М. Твену). Реж. А. А. Брянцев, худ. М. А. Григорьев, комп. Н. М. Стрельников, балетм. С. Т. Александров, хорм. И. А. Смолин, фехтм. В. Я. Андреев.

10 июня. «Дети Индии» Н. Ю. Жуковской. Реж. А. А. Брянцев, асс. реж. Е. Н. Воронкова, В. В. Стратилатов, худ. В. И. Бейер, комп. С. Н. Митин, балетм. С. Т. Александров, хорм. И. А. Смолин.

26 сентября. «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого. Реж. Б. В. Зон, худ. М. А. Григорьев, хорм. И. А. Смолин. Возобновления: 1932, 1934, 1937, 1942.

#### 1929

12 января. «Так было» А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона. Реж. Б. В. Зон, худ. В. И. Бейер, комп. С. Н. Митин, хорм. И. А. Смолин.

27 апреля. «На перевальной тропе» П. П. Горлова. Реж. А. А. Брянцев, Б. В. Зон, худ. М. А. Григорьев, комп. С. Н. Митин, хорм. И. А. Смолин, фехтм. В. Я. Андреев.

21 сентября. «Ундервуд» Е. Л. Шварца. Реж. А. А. Брянцев, Б. В. Зон, худ. В. И. Бейер, комп. Н. М. Стрельников, балетм. С. Т. Александров, хорм. И. А. Смолин.

25 ноября. «Наш» М. Г. Знык. Реж. А. А. Брянцев, худ. В. И. Бейер, балетм. В. П. Чеснаков, хорм. И. А. Смолин.

#### 1930

7 февраля. «На полюс!» А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона. Реж. Б. В. Зон, худ. М. А. Григорьев, комп. Н. М. Стрельников, балетм. В. П. Чеснаков. Возобновление: 1933.

1 мая. «Дружным ходом» Л. Ф. Макарьева и А. Н. Ореховского. Реж. — бригада во главе с А. А. Брянцевым и Б. В. Зоном, худ. — студенты-практиканты Либер, Бельжак и Романова под рук. В. И. Бейера и М. А. Григорьева, комп. Н. М. Стрельников и С. Н. Митин, хорм. И. А. Смолин.

29 сентября. «Винтовка № 492116» А. А. Крона. Реж. А. А. Брянцев и Б. В. Зон, худ. М. А. Григорьев, комп. Н. М. Стрельников, балетм. В. П. Чеснаков, хорм. И. А. Смолин.

{201} 24 декабря. «4 000 000 авторов» А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона. Реж. Б. В. Зон, худ. М. А. Григорьев, комп. Н. М. Стрельников, балетм. В. П. Чеснаков, хорм. И. А. Смолин.

#### 1931

7 апреля. «Против масс» Д. Дэля. Реж. Б. В. Зон, худ. В. И. Бейер, комп. С. Н. Митин, балетм. В. П. Чеснаков, хорм. И. А. Смолин.

13 мая. «Эстрада» С. И. Андрианова, С. А. Дилина, М. Б. Шифмана. Реж. А. А. Брянцев, худ. И. Ец, комп. Н. М. Стрельников, балетм. В. П. Чеснаков, хорм. И. А. Смолин.

27 июня. «Сян Фынь» («Авангард») Р. М. Ландис и Л. Л. Иерихонова. Реж. А. А. Брянцев, асс. реж. А. Д. Авдеев, Т. С. Волкова, худ. В. И. Бейер, М. А. Григорьев, А. Е. Гофман, комп. Н. М. Срельников, хорм. И. А. Смолин.

15 ноября. «Махтум» Я. Л. Задыхина. Реж. А. А. Брянцев, асс. реж. Е. К. Зоргенфрей, худ. В. Й. Бейер, комп. Н. М. Стрельников, хорм. И. А. Смолин.

#### 1932

10 января. «Мы» Л. А. Бочина. Пост. Б. В. Зона, реж. Г. В. Галафре, М. С. Кисиц, К. В. Пугачева, худ. М. А. Григорьев, комп. С. Н. Митин, хорм. И. А. Смолин.

7 ноября. «Молодой пласт» Л. А. Бочина. Реж. Б. В. Зон, худ. В. И. Бейер, М. А. Григорьев, комп. С. Н. Митин, хорм. И. А. Смолин.

#### 1933

8 ноября. «Клад» Е. Л. Шварца. Реж. Б. В. Зон, асс. реж. Н. А. Макаров, худ. М. А. Григорьев, комп. Н. М. Стрельников и С. Н. Митин.

#### 1934

26 января. «Бунтари» Л. Ф. Макарьева. Пост. А. А. Брянцев, реж. Л. Ф. Макарьев, Г. В. Галафре, худ. В. И. Бейер.

13 июня. «Продолжение следует» А. Я. Бруштейн. Реж. Б. В. Зон, Т. Г. Сойникова, худ. М. А. Григорьев, комп. С. Н. Митин, балетм. В. П. Чеснаков, хорм. И. А. Смолин. Возобновления: 1941, 1942.

#### 1935

10 марта. «Зеленая птичка» К. Гоцци (сценическая редакция Н. В. Гернет и В. В. Успенского). Реж. Б. В. Зон и Т. Г. Сойникова, худ. М. А. Григорьев, комп. Н. М. Стрельников, балетм. В. П. Чеснаков, хорм. И. А. Смолин.

6 ноября. «Пленник эмира» Л. Ф. Макарьева. Реж. Л. Ф. Макарьев, Е. К. Лепковская, худ. В. И. Бейер, комп. Н. М. Стрельников, балетм. В. П. Чеснаков, хорм. И. А. Смолин.

#### 1936

18 апреля. «Ревизор» Н. В. Гоголя. Пост. А. А. Брянцева, реж. Г. Н. Каганов, {202} Ю. Н. Кранерт, Н. А. Макаров, А. П. Тэличан, худ. В. И. Бейер. Возобновления: 1942, 1945, 1952.

11 декабря. «В окопах Испании» Б. Н. Кильпио. Реж. Г. В. Галафре, худ. И. П. Павлович, комп. В. В. Дешевов.

#### 1937

8 января. «Детство маршала» И. Е. Всеволожского. Пост. А. А. Брянцева, реж. Г. Н. Каганов и Е. К. Лепковская, худ. В. И. Бейер, комп. Н. М. Стрельников, балетм. С. Г. Корень, хорм. И. А. Смолин. Возобновление: 1942.

10 февраля. «Скупой рыцарь» А. С. Пушкина. Концерт. Пост. В. Н. Соловьева, реж. Л. Ф. Макарьев, худ. Н. Н. Иванова, музыка из произведений А. С. Даргомыжского, А. К. Глазунова, А. С. Аренского, А. К. Лядова, хорм. И. А. Смолин.

19 мая «Ребята Верховы» Л. В. Компанейца. Пост. Л. Ф. Макарьева, реж. В. И. Ростанева, худ. Н. Н. Иванова, комп. Н. М. Стрельников, хорм. И. А. Смолин.

23 октября. «Клятва» Д. А. Щеглова. Пост. А. А. Брянцева, реж. Г. Н. Каганов и Е. К. Лепковская, худ. И. П. Павлович, комп. Н. М. Стрельников и Н. Н. Леви, балетм. С. Г. Корень, хорм. И. А. Смолин.

#### 1938

22 февраля. «Огни маяка» Л. П. Карасева. Реж. А. А. Брянцев и Л. Ф. Макарьев, худ. И. П. Павлович.

23 марта. «Белеет парус одинокий» В. П. Катаева. Реж. Н. С. Рашевская, худ. В. И. Бейер, Н. П. Алексеева, комп. В. В. Желобинский, хорм. И. А. Смолин. Возобновление: 1942.

21 апреля. «Кот в сапогах» Л. Ф. Макарьева и С. А. Дилина (по Ш. Перро). Пост. П. К. Вейсбрема, реж. Г. Н. Каганов, худ. Н. Н. Иванова, комп. С. А. Заранек, балетм. С. Г. Корень, хорм. И. А. Смолин, фехтм. И. Э. Кох. Возобновления: 1942, 1944.

17 ноября. «Сказка» М. А. Светлова. Пост. Н. С. Рашевской, реж. Е. К. Лепковская, худ. В. И. Бейер, комп. Л. А. Ходжа-Эйнатов, хорм. И. А. Смолин.

#### 1939

28 февраля. «Сказка об Иванушке и Василисе Прекрасной» Г. Л. Владычиной и О. Л. Нечаевой. Пост. А. А. Брянцева, Г. Н. Каганова, реж. Н. С. Меерсон, худ. Н. Н. Иванова, комп. Н. А. Тимофеев, балетм. С. Г. Корень, хорм. И. А. Смолин. Возобновления: 1942, 1944, 1946.

30 июня. «Созвездие Гончих Псов» К. Г. Паустовского. Пост. П. К. Вейсбрема, реж. М. Б. Шифман, худ. Г. Ф. Пашков, комп. Л. А. Ходжа-Эйнатов, хорм. И. А. Смолин.

30 декабря. «Емельян Пугачев» И. В. Луковского. Пост. А. А. Брянцева, реж. Е. К. Лепковская, худ. В. И. Бейер (костюмы — Н. П. Горбуновой-Алексеевой), комп. Л. А. Ходжа-Эйнатов, балетм. С. Г. Корень, хорм. И. А. Смолин.

#### 1940

28 апреля. «Брат героя» Л. А. Кассиля. Пост. Г. Н. Каганова, реж. В. И. Ростанова, худ. Н. Н. Иванова, комп. М. Ф. Гельфман, балетм. С. Г. Корень, хорм. И. А. Смолин.

{203} 21 сентября. «Тартюф» Ж.‑Б. Мольера. Пост. П. К. Вейсбрема, реж. Н. С. Меерсон, худ. Н. Н. Иванова, комп. В. В. Дешевов. Возобновление: 1942.

2 ноября. «Побег» Д. А. Щеглова. Реж. Е. К. Лепковская, худ. Г. Ф. Пашков, комп. В. В. Желобинский, хорм. И. А. Смолин.

#### 1941

22 марта. «В гостях у Кащея» В. А. Каверина. Реж. П. К. Вейсбрем, асс. реж. Н. С. Меерсон и В. И. Ростанова, худ. Н. Н. Иванова, комп. Л. А. Ходжа-Эйнатов, балетм. В. П. Петрова, хорм. И. А. Смолин. Возобновления: 1942, 1944.

18 июня. «Начало пути» И. А. Груздева и О. Д. Форш (по автобиографическим повестям М. Горького). Реж. А. А. Брянцев и Г. Н. Каганов, худ. В. И. Бейер, комп. А. Ф. Пащенко, балетм. В. П. Петрова, хорм. И. А. Смолин.

#### 1942 (Березники)

5 марта. «Машенька» А. Н. Афиногенова. Реж. Е. К. Лепковская, худ. В. И. Бейер, комп. Л. А. Ходжа-Эйнатов, балетм. Л. Г. Корень.

21 мая. «Одна комната» А. В. Чикарькова. «Беда от нежного сердца» В. А. Соллогуба. Реж. Е. К. Лепковская, худ. Н. Н. Иванова, Ю. М. Титов, комп. Н. М. Стрельников.

29 мая. «Много шума из ничего» У. Шекспира. Реж. Е. К. Лепковская, худ. Н. Н. Иванова, комп. М. Ф. Гельфман, балетм. Л. Г. Корень.

17 октября «Своя семья» А. С. Грибоедова, А. А. Шаховского и Н. И. Хмельницкого. Реж. Г. Н. Каганов, худ. Н. Н. Иванова, комп. М. Ф. Гельфман, балетм. Л. Г. Корень. Возобновление: 1945.

6 ноября. «Русские люди» К. М. Симонова. Реж. Л. Ф. Макарьев, худ. В. И. Бейер.

9 декабря. «Женитьба» Н. В. Гоголя. Реж. А. А. Брянцев, асс. реж. Н. С. Меерсон, худ. В. И. Бейер.

31 декабря. «Самсон» С. Д. Зельцер. Реж. Е. К. Лепковская, худ. Н. Н. Иванова, комп. Г. К. Фарди.

#### 1943 (Березники)

18 февраля. «Не все коту масленица» А. Н. Островского. Реж. П. М. Денисова, худ. А. К. Соколов, Е. И. Голланд.

5 марта. «Большие надежды» В. А. Каверина. Реж. Г. Н. Каганов, худ. В. И. Бейер, комп. Ф. Н. Акимов.

31 марта. «Далекий край» Е. Л. Шварца. Реж. Е. К. Лепковская, худ. В. А. Дзеревяго.

8 мая. «Слуга двух господ» К. Гольдони. Реж. Г. Н. Каганов, худ. Н. Н. Иванова, комп. Г. К. Фарди, балетм. С. Г. Корень, фехтм. Д. В. Горяинов.

27 мая. «Давным-давно» А. К. Гладкова. Реж. Е. К. Лепковская, худ. Н. Н. Иванова, комп. Т. Н. Хренников, балетм. Л. Г. Корень.

22 октября. «Бессмертный» А. Н. Арбузова и А. К. Гладкова. Реж. Г. Н. Каганов, худ. В. И. Бейер и Н. Н. Иванова, комп. Л. А. Ходжа-Эйнатов. Возобновление: 1945.

{204} 18 ноября. «Недоросль» Д. И. Фонвизина. Пост. А. А. Брянцева, реж. Н. С. Меерсон, худ. В. И. Бейер. Возобновления: 1944, 1954.

27 ноября. «Свадебное путешествие» В. А. Дыховичного. Реж. С. А. Дилин и В. П. Костенецкий, худ. Н. Н. Иванова.

10 декабря. «Счастье» П. Г. Маляревского. Реж. Е. К. Лепковская, худ. Н. Н. Иванова, комп. Л. А. Ходжа-Эйнатов, балетм. В. П. Петрова, хорм. И. А. Смолин.

24 декабря. «Женитьба Бальзаминова» А. Н. Островского. Реж. Г. Н. Тейх, худ. В. И. Бейер.

#### 1944 (Березники)

15 января. «Мелюзга» А. П. Чехова (драм. обр. С. Е. Диманта). Реж. С. Е. Димант, худ. Н. Н. Иванова, балетм. Л. Г. Корень, хорм. И. А. Смолин.

5 февраля. «Дочь русского актера» П. И. Григорьева. «Учитель и ученик» А. И. Писарева. Реж. Е. К. Лепковская, С. Е. Димант, худ. Ю. М. Титов, Н. Н. Иванова, балетм. Л. Г. Корень, А. А. Львова.

2 марта. «Домик в Черкизове» А. Н. Арбузова. Реж. Е. К. Лепковская, худ. Н. Н. Иванова, комп. Н. Н. Агафонников, хорм. И. А. Смолин.

24 марта. «Соломенная шляпка» Э. Лабиша. Реж. Н. С. Меерсон, худ. Н. Н. Иванова, комп. Н. Н. Агафонников, хорм. И. А. Смолин, балетм. Л. Г. Корень.

26 мая. «Генерал Брусилов» И. Л. Сельвинского. Реж. Е. К. Лепковская, Л. Ф. Макарьев, худ. Н. Н. Иванова.

29 июня. «Скупой» Ж.‑Б. Мольера. Реж. Г. Н. Каганов, худ. В. И. Бейер.

#### 1945

23 июня. «Победитель львов». С. Д. Зельцер (по роману А. Додэ «Тартарен из Тараскона»). Реж. П. К. Вейсбрем, худ. Н. Н. Иванова, комп. Б. В. Савельев, балетм. В. П. Петрова, хорм. И. А. Смолин.

3 ноября. «Морская дружба» Н. П. Вагнера. Пост. А. А. Брянцева и Г. Н. Каганова, реж. Н. С. Меерсон, худ. Д. Ф. Попов, комп. В. В. Пушков, балетм. В. П. Петрова, хорм. И. А. Смолин.

#### 1946

3 марта. «Двенадцать месяцев» С. Я. Маршака. Реж. С. Е. Димант, худ. Н. Н. Иванова, комп. А. Ф. Пащенко, балетм. В. П. Петрова, хорм. И. А. Смолин. Возобновление: 1954.

1 июня. «Ворон» К. Гоцци. Реж. П. К. Вейсбрем, худ. Д. Ф. Попов, комп. Б. В. Савельев, балетм. В. П. Петрова. Возобновления: 1958, 1961.

5 ноября. «Сын полка» В. П. Катаева. Реж. А. А. Брянцев, Г. Н. Каганов, худ. Д. Ф. Попов, Н. Н. Иванова, комп. М. Ф. Гельфман.

28 декабря. «Удивительный заклад» Е. А. Ворониной и С. Д. Зельцер. Реж. Е. Г. Гаккель, асс. реж. З. И. Пискунова, худ. Г. И. Берман, комп. В. В. Пушков и Ж. Я. Пустыльник, хорм. И. А. Смолин.

#### **{****205}** 1947

22 марта. «Пашка» Л. Ф. Макарьева. Реж. П. К. Вейсбрем, асс. реж. Г. А. Герасимов, худ. Д. Ф. Попов, комп. С. Н. Митин.

31 мая. «Девочка ищет отца» Е. С. Рысса. Реж. П. К. Вейсбрем, худ. Н. Н. Иванова, комп. Б. В. Савельев, балетм. В. П. Петрова, хорм. И. А. Смолин.

28 июня. «Испытание» Е. А. Ворониной и С. Д. Зельцер. Реж. Н. С. Меерсон, худ. Д. Ф. Попов, комп. Б. В. Савельев.

25 ноября. «Красный галстук» С. В. Михалкова. Реж. А. А. Брянцев, С. Е. Димант, худ. Н. Н. Иванова, комп. С. Н. Митин, хорм. И. А. Смолин.

13 декабря. «Сергей Костриков» А. Г. Голубевой и Д. Г. Толмачева. Реж. Г. Н. Каганов, худ. М. А. Григорьев, комп. В. Н. Салманов, хорм. И. А. Смолин.

#### 1948

20 марта. «Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского. Реж. А. А. Брянцев и Н. С. Меерсон, худ. Г. И. Берман.

5 июня. «Ромео и Джульетта» У. Шекспира. Реж. П. К. Вейсбрем, асс. реж. Н. С. Меерсон, худ. Н. П. Иванова, комп. Б. В. Савельев, балетм. В. М. Сонина, фехтм. И. Э. Кох. Возобновления: 1954, 1959.

29 октября. «Хижина дяди Тома» А. Я. Бруштейн (по Г. Бичер-Стоу). Реж. С. Е. Димант, худ. Д. Ф. Попов, комп. А. А. Пэн (Чернов). Возобновление: 1959.

25 декабря. «Страна чудес» Ю. Я. Принцева и Ю. А. Хочинского. Реж. А. А. Брянцев и Г. Н. Каганов, худ. Н. Н. Иванова, комп. А. Ф. Пащенко, балетм. В. М. Сонина, хорм. И. А. Смолин.

#### 1949

29 января. «Аттестат зрелости» Л. И. Гераскиной. Реж. Л. Ф. Макарьев и Н. С. Меерсон, худ. Н. Н. Иванова, балетм. В. М. Сонина.

26 марта. «Я хочу домой» С. В. Михалкова. Реж. П. К. Вейсбрем и Н. С. Меерсон, худ. Д. Ф. Попов, Г. И. Берман, комп Б. В. Савельев, хорм. И. А. Смолин.

28 мая. «Дубровский» А. С. Пушкина (инсц. С. Д. Зельцер и С. Е. Диманта). Реж. А. А. Брянцев и С. Е. Димант, худ. Н. Н. Иванова, комп. А. А. Пэн (Чернов), балетм. В. П. Петрова, хорм. И. А. Смолин.

23 июля. «Воробьевы горы» А. Д. Симукова. Реж. Л. Ф. Макарьев, асс. реж. А. С. Шведерский, худ. Г. И. Берман.

3 ноября. «Зеленый шум» Е. А. Палечека. Реж. Г. Н. Каганов, худ. Н. Н. Иванова.

21 декабря. «Побег» Д. А. Щеглова. Реж. А. А. Брянцев и Е. К. Лепковская, худ. Г. И. Берман, комп. В. В. Пушков.

#### 1950

22 марта. «Ее друзья» В. С. Розова. Реж. Л. Ф. Макарьев, асс. реж. А. С. Шведерский, худ. Г. И. Берман.

26 июня. «Волшебный клад» П. Г. Маляревского. Реж. С. Е. Димант, худ. Н. Н. Иванова, комп. Б. В. Савельев, балетм. А. Е. Обрант, хорм. И. А. Смолин.

{206} 30 июня. «Всадник, скачущий впереди» Ю. Я. Принцева. Реж. Б. В. Зон, асс. реж. С. С. Клитин, худ. Д. Ф. Попов, комп. А. А. Пэн (Чернов), хорм. И. А. Смолин.

21 июля. «Гимназисты» К. А. Тренева. Реж. Г. Н. Каганов, худ. Г. И. Берман.

31 ноября. «Володя Дубинин» В. А. Гольдфельда (по повести Л. А. Кассиля и М. Л. Поляновского «Улица младшего сына»). Реж. А. А. Брянцев и Г. Н. Каганов, худ. Н. Н. Иванова, комп. Б. В. Савельев, хорм. И. А. Смолин.

29 декабря. «Вишневый сад» А. П. Чехова. Реж. Л. Ф. Макарьев, асс. реж. В. А. Зандберг и С. Ш. Иртлач, худ. Н. Н. Иванова, балетм. В. М. Сонина.

#### 1951

21 марта. «Золотые руки» И. В. Карнауховой и Л. Т. Браусевича. Реж. Г. Н. Каганов, худ. Г. И. Берман, комп. А. А. Пэн (Чернов), балетм. Э. Я. Виноградова, хорм. И. А. Смолин. Возобновление: 1956.

25 апреля. «Мальчик из Марселя» Ц. С. Солодаря. Реж. Б. В. Зон, асс. реж. В. И. Яковлев и Р. А. Сирота, худ. Г. И. Берман, комп. А. А. Пэн (Чернов), хорм. И. А. Смолин.

13 июня. «Туфелька Дин» С. Д. Зельцер и С. Е. Диманта. Реж. С. Е. Димант, худ. Н. Н. Иванова, комп. М. А. Матвеев, балетм. Э. Я. Виноградова, хорм. И. А. Смолин.

22 декабря. «Там, где сосны шумят» Д. А. Щеглова. Реж. А. А. Брянцев и Г. Н. Каганов, асс. реж. Е. Р. Раугул, худ. Н. Н. Иванова, комп. Н. Н. Леви, балетм. В. П. Петрова, хорм. И. А. Смолин.

31 декабря. «Белеет парус одинокий» В. П. Катаева. Реж. С. Е. Димант, худ. Г. И. Берман, комп. В. В. Желобинский и А. А. Пэн (Чернов), хорм. И. А. Смолин.

#### 1952

22 марта. «Вперед, отважные» А. Г. Зака и И. К. Кузнецова. Реж. П. К. Вейсбрем, асс. реж. В. А. Зандбарг, худ. Н. Н. Иванова, комп. Д. А. Толстой, хорм. И. А. Смолин.

7 июня. «Коварство и любовь» Ф. Шиллера. Реж. Г. Н. Каганов, асс. реж. В. П. Костенецкий, худ. Г. И. Берман.

19 июля. «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Реж. Л. Ф. Макарьев, асс. реж. С. А. Дилин, В. А. Зандберг, А. А. Нарский, худ. Н. Н. Иванова, балетм. В. П. Петрова.

6 ноября. «Сливовые косточки» Л. В. Веприцкой. Реж. Л. Ф. Макарьев и Г. Н. Каганов, худ. Н. Н. Иванова, Г. И. Берман.

31 декабря. «К морю!» И. Е. Туричина. Реж. В. П. Горлов, худ. М. А. Зернина, комп. Э. Г. Борисов, И. О. Дунаевский, Е. Э. Жарковский, А. Г. Новиков, хорм. И. А. Смолин.

#### 1953

18 февраля. «Волынщик из Стракониц» И.‑К. Тыла. Реж. С. Е. Димант, асс. реж. В. М. Сонина, худ. Н. Н. Иванова, Г. И. Берман, балетм. А. Е. Обрант, комп. М. А. Матвеев, хорм. И. А. Смолин. Возобновление: 1960.

{207} 23 апреля. «Записная книжка» Ц. С. Солодаря. Реж. А. А. Брянцев и В. П. Горлов, худ. Г. И. Берман.

17 июня. «Строгие товарищи» И. В. Моторина и Е. С. Рысса. Реж. Г. Н. Каганов, худ. Н. Н. Иванова, комп. А. А. Пэн (Чернов), хорм. И. А. Смолин.

31 октября. «Дневник Наташи Соколовой» А. Г. Зака и И. К. Кузнецова. Реж. Л. Ф. Макарьев, асс. реж. В. П. Костенецкий, худ. Г. И. Берман, комп. М. А. Матвеев.

23 декабря. «Домик-пряник» М. Стеглика. Реж. А. А. Брянцев и В. П. Горлов, худ. Г. И. Берман, комп. Б. В. Савельев, балетм. А. Е. Обрант.

#### 1954

23 марта. «В девятом “а”» Н. Г. Винникова. Реж. С. Е. Димант, худ. Н. Н. Иванова, комп. М. А. Матвеев, хорм. И. А. Смолин.

26 мая. «Оловянные кольца» Т. Г. Габбе. Реж. Г. Н. Каганов, худ. Г. И. Берман, комп. С. А. Заранек, балетм. А. Е. Обрант.

13 октября. «Гроза» А. Н. Островского. Реж. Л. Ф. Макарьев, асс. реж. Д. А. Халютин, худ. Д. Ф. Попов, Н. Н. Иванова, хорм. И. А. Смолин.

5 ноября. «Два клена» Е. Л. Шварца. Реж. П. К. Вейсбрем, асс. реж. А. С. Шведерский, худ. Н. Н. Иванова (клены работы С. А. Рубановича), комп. Г. И. Матвеев, балетм. В. М. Сонина. Возобновление: 1964.

#### 1955

24 марта. «Как закалялась сталь» Н. А. Островского (инсц. Ф. П. Бондаренко). Пост. С. Е. Диманта, реж. Ким Дек‑ин (КНДР), худ. Г. И. Берман, комп. А. А. Пэн (Чернов), балетм. А. Е. Обрант, хорм. И. А. Смолин. 21 июля. «Саду цвесть» Н. Г. Винникова. Реж. Л. Ф. Макарьев, асс. реж. С. А. Дилин, худ. Н. Н. Иванова.

5 ноября. «Дом № 5» И. В. Штока. Реж. П. К. Вейсбрем, асс. реж. А. С. Шведерский, худ. Г. И. Берман.

23 декабря. «Дорога мечтаний» Д. Я. Дара и Г. Б. Ягдфельда. Реж. С. Е. Димант, худ. Н. Н. Иванова, комп. Б. В. Савельев.

#### 1956

22 марта. «Тайное звено» Л. Харша. Реж. Л. Ф. Макарьев, асс. реж. С. А. Дилин, худ. Г. И. Берман, комп. Б. В. Савельев, балетм. А. Е. Обрант, хорм. Г. И. Беззубов.

19 мая. «Остров сокровищ» С. А. Дилина и Э. Я. Егги (по Р.‑Л. Стивенсону). Реж. Г. Н. Каганов, худ. Н. Н. Иванова, комп. Л. А. Пригожин, хорм. Г. И. Беззубов, фехтм. А. Е. Обрант.

25 июля. «Музыкантская команда» Д. Дэля. Реж. С. Е. Димант, худ. Г. И. Берман. Возобновление: 1963.

#### 1957

30 января «Взрослые дети» А. Г. Зака и И. К. Кузнецова. Реж. Л. Ф. Макарьев, асс. реж. С. А. Дилин, худ. Н. Н. Иванова.

{208} 3 марта. «Стальной перстенек» К. Г. Паустовского. Реж. С. Е. Димант, худ. Г. И. Берман, комп. М. А. Матвеев, балетм. В. П. Петрова.

10 июня. «В садах Лицея» Д. Дэля. Реж. Л. Ф. Макарьев, асс. реж. С. А. Дилин, худ. Н. Н. Иванова, комп. Б. В. Савельев, музыка из произведений П. И. Чайковского, Р. М. Глиэра, И. М. Стрельникова, балетм. В. П. Петрова, хорм. Г. И. Беззубов, фехтм. И. Э. Кох. Возобновление: 1962.

7 июля. «Растрелли» А. А. Яна. Реж. Г. Н. Каганов, худ. Г. И. Берман, комп. Г. И. Беззубов.

2 ноября. «Именем революции» М. Ф. Шатрова. Реж. С. Е. Димант, асс. реж. М. К. Хряков и А. С. Шведерский, худ. Н. Н. Иванова, комп. А. М. Маневич, хорм. Г. И. Беззубов. Возобновление: 1962.

#### 1958

22 марта. «Сомбреро» С. В. Михалкова. Реж. М. Б. Шифман, худ. Г. И. Берман, комп. С. А. Заранек, балетм. М. Мартинес, фехтм. И. Э. Кох.

10 сентября. «За власть Советов» В. П. Катаева (инсц. М. А. Краснера и С. Е. Диманта). Реж. С. Е. Димант, асс. реж. М. К. Хряков, худ. Н. Н. Иванова, комп. М. А. Матвеев.

4 ноября. «Мой закадычный враг» Н. В. Гернет. Реж. П. К. Вейсбрем, худ. А. П. Михайлова, комп. М. А. Матвеев, хорм. Г. И. Беззубов.

#### 1959

27 января. «Москва, Спутник» А. М. Кайдановой. Реж. Л. Ф. Макарьев, А. С. Шведерский, худ. Н. Н. Иванова и Р. А. Смирнов, комп. М. А. Матвеев, балетм. В. П. Петрова, хорм. Г. И. Беззубов.

22 марта. «Я твой сын, Гватемала» Р. М. Михайлова. Пост. Г. Н. Каганова, реж. М. К. Хряков, худ. Г. И. Берман, комп. А. С. Стратиевский, балетм. В. М. Сонина, хорм. Г. И. Беззубов.

15 июня. «Девочки-мальчики» Л. А. Малюгина. Пост. Л. Ф. Макарьева, реж. С. А. Дилин, худ. Г. И. Берман.

#### 1960

24 января. «Золотой ключик» А. Н. Толстого. Пост. П. К. Вейсбрема, реж. С. А. Дилин, худ. Н. Н. Иванова, Г. И. Берман, комп. А. С. Стратиевский, балетм. А. Е. Обрант и В. М. Сонина, хорм. Г. И. Беззубов.

6 февраля. «Дядя Ваня» А. П. Чехова. Реж. Л. Ф. Макарьев и Г. Н. Каганов, худ. Р. А. Смирнов. Дипломный спектакль Студии.

5 марта. «Накануне» И. С. Тургенева (инсц. А. Н. Арбузова). Реж. С. Е. Димант, худ. Н. Н. Иванова, Г. И. Берман.

10 июня. «Ноль по поведению» В. Стоенеску, О. Сава Реж. Л. Ф. Макарьев, А. С. Шведерский, худ. Г. И. Берман (костюмы — Е. М. Некрасова). Дипломный спектакль Студии.

30 июня. «Вступая в жизнь» Л. И. Гераскиной. Реж. Л. Ф. Макарьев, асс. реж. С. А. Дилин, худ. Н. Н. Иванова.

24 декабря. «Случай в интернате» Е. С. Рысса. Реж. Г. Н. Каганов, асс. реж. М. К. Хряков, худ. Г. И. Берман и В. Г. Коршикова, комп. М. А. Матвеев, балетм. В. М. Сонина, хорм. Г. И. Беззубов, фехтм. И. Э. Кох.

#### **{****209}** 1961

4 марта. «Сказка о девочке-неудаче» Е. И. Гвоздева. Реж. П. К. Вейсбрем, асс. реж. С. А. Дилин, худ. Н. Н. Иванова и В. Г. Коршикова, комп. А. С. Стратиевский, балетм. В. П. Петрова, хорм. Г. И. Беззубов.

14 июня. «Бывшие мальчики» Н. А. Ивантер. Реж. С. Е. Димант, асс. реж. М. К. Хряков, худ. Г. И. Берман.

29 июня. «Дело, которому ты служишь» Ю. П. Германа (инсц. Л. Г. Гавриловой). Реж. Л. Ф. Макарьев, асс. реж. С. А. Дилин, худ. Н. Й. Иванова, балетм. В. М. Сонина.

8 июля. «Заколдованный принц» О. Шафранека. Реж. Н. Л. Карамышев, худ. В. Г. Коршикова, комп. М. А. Матвеев, балетм. В. П. Петрова, хорм. Ф. Л. Шампал.

27 декабря. «Упрямые лучи» А. И. Татарского. Реж. С. Е. Димант, асс. реж. М. К. Хряков, худ. Г. И. Берман, комп. А. А. Пэн (Чернов), хорм. Ф. Л. Шампал.

#### 1962

10 февраля. «Сказки А. С. Пушкина» («Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о попе и о работнике его Балде», «Сказка о золотом петушке»). Реж. П. К. Вейсбрем, асс. реж. С. А. Дилин, худ. Н. Н. Иванова, В. Г. Коршикова, А. П. Михайлова, комп. Ю. А. Фалик, балетм. В. П. Петрова. Возобновление: 1969, 1974.

2 июля. «Коллеги» В. П. Аксенова и Ю. А. Стабавого. Пост. З. Я. Корогодского, реж. Н. А. Мокин, худ. В. И. Доррер, хорм. Ф. Л. Шампал.

27 октября. «Пламя Пуэрто-Сорридо» Е. М. Мина и А. М. Минчковского. Пост. Л. Ф. Макарьева, реж. С. А. Дилин, худ. Г. И. Берман, комп. Д. А. Толстой, балетм. В. М. Сонина, хорм. Ф. Л. Шампал.

#### 1963

2 января. «А с Алешкой мы друзья» Г. С. Мамлина. Реж. С. Е. Димант, асс. реж. М. К. Хряков, худ. Г. И. Берман, комп. Я. И. Вайсбурд.

1 июня. «Волшебное стеклышко» З. Я. Корогодского (по сказкам К. Чапека), Реж. З. Я. Корогодский, асс. реж. С. А. Дилин и В. М. Сонина, худ. Н. Н. Иванова, комп. А. С. Стратиевский, балетм. С. П. Кузнецов, хорм. Ф. Л. Шампал, концертм. Л. А. Яновицкий.

6 ноября. «Олеко Дундич» М. А. Каца и А. А. Ржешевского. Реж. З. Я. Корогодский, худ. Н. Н. Иванова, Г. И. Берман, комп. И. И. Шварц, балетм. В. М. Сонина, фехтм. К. П. Черноземов.

#### 1964

25 января. «Сотворившая чудо» У. Гибсона. Реж. Е. Л. Шифферс, худ. А. П. Михайлова.

29 февраля. «Сказки» («Три поросенка» и «Зайка-зазнайка») С. В. Михалкова. Реж. Н. Л. Карамышев и К. С. Куптышев, худ. Г. И. Берман, комп. Л. А. Яновицкий, балетм. В. М. Сонина, хорм. Ф. Л. Шампал.

29 апреля. «Вредный финик» И. М. Ефимова. Реж. Н. А. Мокин, асс. реж. С. А. Дилин, худ. Н. Н. Иванова, А. П. Михайлова.

{210} 29 июня. «Дон Карлос» Ф. Шиллера. Реж. С. Е. Димант, худ. Г. И. Берман, комп. Я. И. Вайсбурд, балетм. Я. С. Семенова.

3 декабря. «Тебе посвящается…» М. С. Бременера. Пост. З. Я. Корогодского, реж. Д. М. Александрова, худ. Н. Н. Иванова, комп. Я. И. Вайсбурд.

#### 1965

26 февраля. «Три дня на размышление» Л. Е. Ковалевой. Реж. З. Я. Корогодский, ассистент-педагог О. М. Оборина, худ. М. С. Щеглов, комп. С. И. Петров. Спектакль Студии театра.

23 марта. «Встреча в темноте» Ф. Ф. Кнорре. Реж. С. Е. Димант, асс. реж. М. К. Хряков, худ. Г. И. Берман, комп. Г. А. Портнов.

21 апреля. «День тишины» М. Ф. Шатрова. Пост. З. Я. Корогодского, реж. Д. М. Александрова, худ. Н. Н. Иванова, Г. И. Бирман, музыка из произведений К. Дебюсси.

30 ноября. «Если что, я — Серега» А. Н. Корина. Реж. С. Е. Димант, асс. реж. М. К. Хряков, худ. Н. И. Иванова, А. П. Михайлова, комп. Я. И. Вайсбурд, балетм. В. М. Сонина.

#### 1966

3 января. «Трень-брень» Р. П. Погодина. Пост. З. Я. Корогодского, реж. Д. М. Александрова, худ. З. П. Аршакуни, комп. А. С. Стратиевский.

21 мая. «Дон Кихот» М. А. Булгакова (по М. Сервантесу). Реж. С. Е. Димант, худ. Г. И. Берман, комп. А. М. Маневич, балетм. В. М. Сонина, хорм. Ф. Л. Шампал, фехтм. К. Н. Черноземов.

6 июня. «Шхуна, которую нужно увидеть самому» А. А. Анатольева. Реж. З. Я. Корогодский, асс. реж. Л. Б. Китерман, худ. А. П. Михайлова, комп. А. С. Стратиевский. Спектакль Студии театра.

5 ноября. «500 000 022‑й» Р. П. Погодина. Реж. З. Я. Корогодский, асс. реж. М. Я. Сычева, худ. Н. И. Полякова, комп. В. А. Гаврилин.

#### 1967

3 января. «Мужчина семнадцати лет» И. М. Дворецкого. Реж. С. Е. Димант, асс. реж. М. К. Хряков, худ. Г. И. Берман.

12 апреля. «Глоток свободы» Б. Ш. Окуджавы. Пост. З. Я. Корогодского, реж. В. М. Фильштинский, худ. Н. Н. Иванова. Возобновление: 1974.

15 июня. «После казни прошу…» В. Г. Долгого. Пост. З. Я. Корогодского, реж. Л. А. Додин, худ. Г. И. Берман, комп. В. А. Гаврилин.

14 июля. «Вашу голову, император» Я. А. Гордина. Реж. С. Е. Димант, худ. Г. И. Берман, комп. А. М. Маневич.

#### 1968

25 января. «Наш цирк». Пост. З. Я. Корогодского, реж. Л. А. Додин и В. М. Фильштинский, худ. З. П. Аршакуни.

14 мая. «Хозяин» М. Горького (инсц. З. Я. Корогодского). Пост. З. Я. Корогодского, реж. В. М. Фильштинский, худ. А. Е. Порай-Кошиц.

{211} 28 июня. «Радуга зимой» М. М. Рощина. Пост. З. Я. Корогодского, реж. В. М. Фильштинский, худ. З. П. Аршакуни, комп. Я. И. Вайсбурд.

13 сентября. «Заместитель министра» Р. П. Погодина. Реж. С. Е. Димант, худ. Г. И. Берман.

29 октября. «Модель 18‑68» Б. А. Толлера. Пост. З. Я. Корогодского, реж. Л. А. Додин, худ. Н. Н. Иванова, комп. В. С. Федоров, хорм. В. К. Орлов.

#### 1969

24 июня. «Джельсомино в стране лжецов» Дж. Родари (инсц. С. Е. Диманта). Реж. С. Е. Димант, худ. М. С. Азизян, комп. А. С. Стратиевский, хорм. О. А. Богомолов.

24 июля. «Человек-невидимка» Г. Уэллса (инсц. Л. С. Данилиной). Пост. З. Я. Корогодского, реж. В. М. Фильштинский, худ. Г. И. Берман, музыка из произведений Х. Глюка и И.‑С. Баха.

31 декабря. «Наш, только наш…» Пост. З. Я. Корогодского, реж. Л. А. Додин и В. М. Фильштинский, худ. М. С. Азизян.

#### 1970

20 февраля. «Гибель эскадры» А. Г. Корнейчука. Пост. З. Я. Корогодского, реж. Л. А. Додин, худ. В. И. Доррер.

8 мая. «А зори здесь тихие…» Б. Л. Васильева (инсц. С. Е. Диманта). Реж. С. Е. Димант, худ. Г. И. Берман, комп. В. А. Успенский.

15 июля. «Наш Чуковский» (балет «Муха-цокотуха», опера «Краденое солнце», оперетта «Тараканище»). Пост. З. Я. Корогодского, реж. Л. А. Додин и В. М. Фильштинский, худ. Н. Н. Иванова, З. П. Аршакуни, Н. И. Полякова, А. Е. Порай-Кошиц, В. В. Соловьева, комп. А. С. Стратиевский и В. П. Чистяков.

28 декабря. «Тимми — ровесник мамонта» И. Г. Ольшанского (по А. Азимову). Реж. В. М. Фильштинский, худ. Г. И. Берман.

#### 1971

11 марта. «Открытый урок». Пост. З. Я. Корогодского, реж. Л. А. Додин и В. М. Фильштинский, худ. А. Е. Порай-Кошиц.

24 марта. «А вот что бы ты выбрал?» А. В. Кургатникова. Реж. Л. А. Додин, худ. М. А. Смирнов, комп. А. И. Колкер.

26 июня. «Гамлет» У. Шекспира. Пост. З. Я. Корогодского, реж. В. М. Фильштинский, худ. Ю. И. Селиверстов.

#### 1972

22 марта. «Без трех минут ровно» С. Лунгина. Реж. С. Е. Димант, худ. Г. И. Берман, комп. А. С. Стратиевский.

20 июля. «Чужая роль» С. В. Михалкова. Реж. В. С. Фильштинский, худ. Г. И. Берман, комп. С. А. Пожлаков.

{212} 29 ноября. «Шел парнишке тринадцатый год» Ю. Гальперина, Е. Белодубровского, М. Богина. Реж. З. Я. Корогодский, худ. Н. Н. Иванова.

25 декабря. «Месс-Менд» В. В. Меньшова (по М. Шагинян). Пост. З. Я. Корогодского, реж. Л. А. Додин, худ. М. С. Китаев, комп. С. Н. Баневич.

#### 1973

4 января. «Вей, ветерок!» Я. Райниса. Пост. З. Я. Корогодского, реж. М. Н. Шмойлов, худ. Г. И. Берман.

6 февраля. «Хоровод» (по народным сказкам). Пост. З. Я. Корогодского, реж. Ю. Котов, Н. Лавров, Г. Руденко, худ. М. А. Смирнов.

13 апреля. «Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского. Реж. Л. А. Додин, худ. Э. С. Кочергин, комп. В. А. Гаврилин.

21 сентября. «Весенние перевертыши» В. Тендрякова (инсц. Л. С. Данилиной). Реж. З. Я. Корогодский, худ. И. А. Иванов, комп. В. А. Гаврилин.

#### 1974

25 января. «Жила-была девочка» В. Недоброво. Реж. В. М. Фильштинский, худ. Э. С. Кочергин.

22 июля. «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Реж. З. Я. Корогодский, худ. А. Фрейбергс, муз. оформл. И. П. Смирнова и В. П. Хлусевича.

1. Н. Попов. Детский театр или театр для детей? — «Рампа и жизнь», 1910, № 48, с. 783 – 785. [↑](#footnote-ref-2)
2. У рампы. — «Раннее утро», 1914, 16 января, с. 5. [↑](#footnote-ref-3)
3. А. А. Брянцев. Опрощение театральной декорации. Издание Общедоступного Передвижного театра. Пг., 1917, с. 1. [↑](#footnote-ref-4)
4. К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 1. М., 1954, с. 372. [↑](#footnote-ref-5)
5. Памяти О. О. Садовской. — «Вестник театра», 1920, № 49, с. 11 – 12. [↑](#footnote-ref-6)
6. А. А. Брянцев. Октябрь и детский театр. — «Жизнь искусства», 1925, № 45, с. 26. [↑](#footnote-ref-7)
7. Народный комиссар А. Луначарский. Вопросы, поставленные комиссаром народного просвещения театрально-педагогической секции и подотделу детского театра. — «Игра», Пг., 1918, № 1, с. 4. [↑](#footnote-ref-8)
8. См.: А. Рагозин. О детском театре. — «Театр и жизнь» (Берлин), 1923, № 1 (16), с. 9. [↑](#footnote-ref-9)
9. См.: «Игра», 1918, № 1, с. 4. [↑](#footnote-ref-10)
10. Ленинградский государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства (ЛГАОРСС), ф. 2551, оп. 1, ед. хр. 1493, л. 5. [↑](#footnote-ref-11)
11. Г. Паскар. О детском театре. — «Вестник театра», 1920, № 52, с. 3 – 5. [↑](#footnote-ref-12)
12. И. Эренбург. Люди, годы, жизнь. — «Новый мир», 1961, № 1, с. 130. [↑](#footnote-ref-13)
13. Н. Сац. О принципах театра для детей. — «Вестник просвещения», 1922, № 2, с. 24 – 25. [↑](#footnote-ref-14)
14. Н. Сац и С. Розанов. Театр для детей. М., 1925, с. 64 – 67. [↑](#footnote-ref-15)
15. С. Маршак. Театр для детей. — «Жизнь искусства», 1922, 26 сентября. [↑](#footnote-ref-16)
16. Г. Рошаль. О молодом театре. — «Педагогический театр», 1926, № 1, с. 2. [↑](#footnote-ref-17)
17. Конст. Державин. Детский театр. — «Жизнь искусства», 1920, 20 – 21 мая. [↑](#footnote-ref-18)
18. А. А. Брянцев. Театр юного зрителя. — «Жизнь искусства», 1921, 13 сентября. [↑](#footnote-ref-19)
19. А. Пиотровский. Пути театра юных зрителей. — В кн.: Театр юных зрителей. 1922 – 1927. Л., 1927, с. 16 – 17. [↑](#footnote-ref-20)
20. ЛГАЛИ, ф. 9498, оп. 1, ед. хр. 1. [↑](#footnote-ref-21)
21. Там же. [↑](#footnote-ref-22)
22. А. Брянцев. Пять лет. — В кн.: Театр юных зрителей 1922 – 1927, 10 – 11. [↑](#footnote-ref-23)
23. Цит. по кн.: С. Д. Зельцер. А. А. Брянцев. М., 1962, с. 177 – 178. [↑](#footnote-ref-24)
24. М. Двинский. Новые театры за пять лет революции. — «Еженедельник государственных академических театров», 1922, № 8, 5 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-25)
25. А. А. Брянцев. Амфитеатр. — «Рабочий и театр», 1932, № 7, с. 8. [↑](#footnote-ref-26)
26. А. Брянцев. Театр юного зрителя. — «Жизнь искусства», 1921, 13 сентября. [↑](#footnote-ref-27)
27. А. Брянцев. Пять лет — В кн.: Театр юных зрителей. 1922 – 1927, с. 14. [↑](#footnote-ref-28)
28. А. А. Брянцев. Театр и зодчество. — «Записки Передвижного театра» 1918, № 13, с. 11. [↑](#footnote-ref-29)
29. О. К. Театр юных зрителей. — «Обозрение театров и спорта», 1922, 13 октября, № 10, с. 6. [↑](#footnote-ref-30)
30. Из писем юных зрителей. — «Новый зритель», 1925, № 2 – 3, с. 22. [↑](#footnote-ref-31)
31. Неудачи со «Сказкой про козла» и «Петрушкой» способствовали организации для самых маленьких зрителей спектаклей Театра марионеток, руководимого Л. В. Шапориной-Яковлевой. Он существовал с апреля 1923‑го до середины 1924 года. С 1 сентября 1925 года при Тюзе стал работать Театр Петрушки под руководством Е. С. Деммени, а с 1930‑го и Театр марионеток. Кукольные театры при Тюзе существовали до 1937 года и составляли с Театром юных зрителей единый художественный организм. [↑](#footnote-ref-32)
32. А. А. Брянцев. Художник в театре для детей. Л., 1927, с. 28. [↑](#footnote-ref-33)
33. А. Слонимский. Театр юных зрителей, — «Жизнь искусства», 1924, № 10, с. 13. [↑](#footnote-ref-34)
34. В. Лебедев. «Бедность не порок». — «Жизнь искусства», 1923, № 42, с. 6. [↑](#footnote-ref-35)
35. А. Слонимский. Возрожденный Островский. — «Жизнь искусства», 1924, № 24, с. 6. [↑](#footnote-ref-36)
36. А. Слонимский. «Свои люди — сочтемся» в Тюзе. — «Жизнь искусства», 1927, № 9, с. 14. [↑](#footnote-ref-37)
37. А. Пиотровский. «Свои люди — сочтемся». — «Красная газета»; веч. вып., 1927, 17 февраля. [↑](#footnote-ref-38)
38. С. Мокульский. «Проделки Скапена». — «Ленинградская правда», 1924, 23 мая. [↑](#footnote-ref-39)
39. Там же. [↑](#footnote-ref-40)
40. А. С[лонимский]. Мольер в Театре юных зрителей. — «Жизнь искусства», 1924, 10 июня, № 24, с. 13. [↑](#footnote-ref-41)
41. Из писем юных зрителей. — «Новый зритель», 1925, № 2 – 3, с. 23. [↑](#footnote-ref-42)
42. Б. В. Зон. Спектакль «Похождения Тома Сойера» в Тюзе. — В кн.: О «Похождениях Тома Сойера». Л., 1937, с. 108 – 109. [↑](#footnote-ref-43)
43. Б. В. Зон. Спектакль «Похождения Тома Сойера» в Тюзе. — В кн.: О «Похождениях Тома Сойера», с. 105 – 106. [↑](#footnote-ref-44)
44. Б. Тальвин. Стоит ли порох тратить? — «Жизнь искусства», 1925, № 1, с. 19. [↑](#footnote-ref-45)
45. Б. Зон. Современность в театре. — «Новый зритель», 1925, № 2 – 3, с. 1 – 2. [↑](#footnote-ref-46)
46. А. А. Брянцев. Художник в театре для детей, с. 13. [↑](#footnote-ref-47)
47. Сим. Дрейден. Николай Черкасов. Путь актера. Л.‑М., 1937, с. 25. [↑](#footnote-ref-48)
48. Н. Черкасов. В театре и кино. М., 1961, с. 54. [↑](#footnote-ref-49)
49. Сим. Дрейден. Николай Черкасов. Путь актера, с. 36 – 38. [↑](#footnote-ref-50)
50. Н. Верховский. Возрожденный Дон Кихот. — «Рабочий и театр», 1927, № 1, с. 12. [↑](#footnote-ref-51)
51. См.: Исламей. Музыка в Дон Кихоте. — «Жизнь искусства», 1927, № 1, с. 12. [↑](#footnote-ref-52)
52. См.: С. Мокульский. Дон Кихот в Тюзе. — «Жизнь искусства», 1927, № 1, с. 12. [↑](#footnote-ref-53)
53. Адр. Пиотровский. «Дон Кихот» для детей. — «Красная газета», веч. вып., 1926, 28 декабря. [↑](#footnote-ref-54)
54. А. Гольдфарб. Короли и дети. — «Красная газета», 1923, 29 апреля. [↑](#footnote-ref-55)
55. Э. Яновская. Нужна ли сказка пролетарскому ребенку? Харьков, 1925, с. 95. [↑](#footnote-ref-56)
56. Цит. по кн.: С. Цимбал. Евгений Шварц. Л., 1961, с. 56. [↑](#footnote-ref-57)
57. Л. Шпет. Советский театр для детей. М., 1971, с. 114 – 115. [↑](#footnote-ref-58)
58. С. Мокульский. «Плоды просвещения». — «Жизнь искусства», 1928, № 40, с. 6. [↑](#footnote-ref-59)
59. С. Мокульский. «Плоды просвещения». — «Жизнь искусства», 1928, № 40, с. 6. [↑](#footnote-ref-60)
60. Позднее роль Звездинцева исполнял Л. Макарьев. [↑](#footnote-ref-61)
61. Н. Черкасов. Из записок советского актера о своей профессии, — «Звезда», 1950, № 10, с. 156. [↑](#footnote-ref-62)
62. Л. Шпет. Советский театр для детей, с. 131. [↑](#footnote-ref-63)
63. «Предатель» в Ленинградском Тюзе. — «Красная газета», веч. вып., 1924, 7 ноября. [↑](#footnote-ref-64)
64. С. Д. Зельцер. А. А. Брянцев, с. 191. [↑](#footnote-ref-65)
65. Б. Зон. «Гражданин Дарней». — «Рабочий и театр», 1925, № 41, с. 15. [↑](#footnote-ref-66)
66. А. Бруштейн. Амплуа, рожденное заново. — «Театр», 1961, № 3, с. 4. [↑](#footnote-ref-67)
67. Г. Заварухин. «Тимошкин рудник». — «Смена», 1925, 8 декабря. [↑](#footnote-ref-68)
68. С. Мокульский. «Хижина дяди Тома» в Тюзе. — «Жизнь искусства», 1927, № 43, с. 9. [↑](#footnote-ref-69)
69. Г. Н. Бояджиев. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М., 1969, с. 197. [↑](#footnote-ref-70)
70. Там же. [↑](#footnote-ref-71)
71. П. Марков. «Разбойники». — «Современный театр», 1929, № 38, с. 509. [↑](#footnote-ref-72)
72. Н. Равич. Еще раз о классике. — «Современный театр», 1929, № 38, с. 507. [↑](#footnote-ref-73)
73. Цит. по кн.: Театр юных зрителей. Л., 1932, с. 44. [↑](#footnote-ref-74)
74. А. Бруштейн. «Так было» в Тюзе. — «Рабочий и театр», 1929, № 4, с. 15. [↑](#footnote-ref-75)
75. С. Мокульский. «Так было» в Ленинградском Тюзе. — «Жизнь искусства», 1929, № 4, с. 11. [↑](#footnote-ref-76)
76. С. Р[омм]. Делегатское собрание неправильно оценило пьесу. — «Ленинские искры», 1929, 26 июня. [↑](#footnote-ref-77)
77. С. М[окульский]. «На перевальной тропе» в Тюзе. — «Жизнь искусства», 1929, № 20, с. 9. [↑](#footnote-ref-78)
78. Д. Попов «На перевальной тропе». — «Современный театр», 1929, № 21, с. 333. [↑](#footnote-ref-79)
79. Там же. [↑](#footnote-ref-80)
80. См.: И. Верховский. Передвижные спектакли Тюза. — «Красная газета», веч. вып., 1929, 27 ноября. [↑](#footnote-ref-81)
81. См.: А. Брянцев. Каким должно быть здание театра для детей. — «Искусство и дети», 1931, № 3, с. 20 – 23. [↑](#footnote-ref-82)
82. С. Цимбал. С чем они идут в жизнь. — «Вечерняя Красная газета», 1934, № 31, 7 февраля. [↑](#footnote-ref-83)
83. В кн.: Мы знали Евгения Шварца. Л.‑М., 1966, с. 198. [↑](#footnote-ref-84)
84. Мы знали Евгения Шварца, с. 199. [↑](#footnote-ref-85)
85. См.: Р. С. «Ундервуд». — «Смена», 1929, 25 сентября; М. М. «Ундервуд». — «Ленинские искры», 1929, 25 сентября. [↑](#footnote-ref-86)
86. О. Адамович. Травить нельзя и зубоскалить тоже. — «Смена», 1929, 19 октября. [↑](#footnote-ref-87)
87. О. Адамович. Ответ «Ленинским искрам». — «Смена», 1929, 25 декабря. [↑](#footnote-ref-88)
88. Десять лет Тюза. — «Ленинские искры», 1932, 20 марта. [↑](#footnote-ref-89)
89. Н. Тихонов. Тюз нашел клад. — «Литературный Ленинград», 1933, 15 октября. [↑](#footnote-ref-90)
90. ЛГАЛИ, ф. 9498, оп. 1, ед. хр. 1. [↑](#footnote-ref-91)
91. См.: ЛГАЛИ, ф. 9498 / ЛенТюз, оп. 1, ед. хр. 10. Протоколы заседаний правления Тюза, 1925 – 1930 гг. [↑](#footnote-ref-92)
92. Театр юных зрителей. — «Рабочий и театр», 1928, № 18, с. 18. [↑](#footnote-ref-93)
93. ЛГАЛИ, ф. 9498, оп. 1, ед. хр. 1. [↑](#footnote-ref-94)
94. В. Смирнов. К Всероссийской конференции работников театров для детей. — «Искусство в. школе», 1930, № 2 – 3. [↑](#footnote-ref-95)
95. Там же. [↑](#footnote-ref-96)
96. Пионерский Трам. — «Рабочий и театр», 1930, № 34, с. 12. [↑](#footnote-ref-97)
97. Там же. [↑](#footnote-ref-98)
98. Л. Шпет. Советский театр для детей, с. 183 – 184. [↑](#footnote-ref-99)
99. Директивы и документы по вопросам пионерского движения. М., 1959, с. 48, 54. [↑](#footnote-ref-100)
100. Н. К. Крупская. Избранные педагогические произведения. М., 1955, с. 521. [↑](#footnote-ref-101)
101. М. Горький. Собр. соч. в 30‑ти т., т. 25 М., 1953, с. 172, 174. [↑](#footnote-ref-102)
102. С. Радлов. К пятилетию государственных театров в Петрограде. — «Жизнь искусства», 1923, № 8, с. 8 – 9. [↑](#footnote-ref-103)
103. А. А. Брянцев. Театр юного зрителя. — «Жизнь искусства», 1921, 13 сентября. [↑](#footnote-ref-104)
104. П. В. Образы детского театра. — «Советское искусство», 1934, 17 апреля. [↑](#footnote-ref-105)
105. Л. Шпет. О чем мы спорим, — «Театр и драматургия», 1934, № 7, с. 5. [↑](#footnote-ref-106)
106. М. Горький. Собр. соч., т. 27, с. 105. [↑](#footnote-ref-107)
107. См.: С. Маршак. О детской литературе. Первый Всесоюзный съезд писателей, 1934, стенографический отчет. М., 1934, с. 28. [↑](#footnote-ref-108)
108. Адр. Пиотровский. Детский театр в Ленинграде. — «Современный театр», 1936, № 7, с. 18. [↑](#footnote-ref-109)
109. А. Гвоздев. Бесстрастный «Ревизор». — «Советское искусство», 1936, 5 июня. [↑](#footnote-ref-110)
110. А. Крон. «Специфика» (Заметки о театре для детей). — «Литературная газета», 1939, 15 декабря. [↑](#footnote-ref-111)
111. Театр для детей. — «Советское искусство», 1940, 8 декабря. [↑](#footnote-ref-112)
112. П. Вейсбрем. Замыслы. — «Искусство и жизнь», 1940, № 9, с. 39. [↑](#footnote-ref-113)
113. П. Вейсбрем. «Кот в сапогах». — «Искусство и жизнь», 1940, № 3, с. 46. [↑](#footnote-ref-114)
114. Б. Бродянский. В детском театре. — «Искусство и жизнь», 1940, № 9, с. 14. [↑](#footnote-ref-115)
115. П. Вейсбрем. Замыслы. — «Искусство и жизнь», 1940, № 9, с. 39. [↑](#footnote-ref-116)
116. С. Мокульский. «Тартюф». — В кн.: С. Мокульский. О театре М., 1963, с. 435. [↑](#footnote-ref-117)
117. См.: С. Д. Зельцер. А. А. Брянцев, с. 160. [↑](#footnote-ref-118)
118. Л. Шпет. Советский театр для детей, с. 247. [↑](#footnote-ref-119)
119. Л. Ф. Макарьев. Театр юных зрителей. — В кн.: Ленинградские театры в годы Великой Отечественной войны. Л.‑М., 1948, с. 319. В состав актерской бригады под руководством заслуженного деятеля искусств Л. Ф. Макарьева входили: П. М. Денисова, О. М. Оборина, В. А. Зандберг, Н. Д. Солянинова, Е. К. Лепковская, С. И. Андрианов, А. З. Гаврилов, А. А. Григорьев, С. А. Дилин, Н. Л. Карамышев, В. П. Костенецкий, засл. арт. РСФСР М. Б. Шифман, В. М. Гурин, А. Г. Герман, засл. арт. РСФСР Ф. А. Чагин. В бригаду, руководимую О. М. Черкасовой, входили М. Н. Кроткова, З. И. Савицкая, Г. В. Эрасмус, Э. Я. Егги. [↑](#footnote-ref-120)
120. Цит. по рукописи А. А. Брянцева (сына), хранящейся у автора. [↑](#footnote-ref-121)
121. Л. Ф. Макарьев. Театр юных зрителей. — В кн.: Ленинградские театры в годы Великой Отечественной войны, с. 334 – 335. [↑](#footnote-ref-122)
122. Наш любимый театр. — «Березниковский рабочий», 1944, 24 июля. [↑](#footnote-ref-123)
123. Звание народного артиста РСФСР А. А. Брянцеву было присвоено И марта 1939 года. Семью годами раньше, в 1932 году А. А. Брянцев получил звание заслуженного деятеля искусств. 9 сентября 1956 года. А. А. Брянцеву было присвоено звание народного артиста Советского Союза. А. А. Брянцев был также награжден тремя орденами Трудового Красного Знамени (в 1939, 1946 и 1953 годах), орденом Знак Почета (в 1957 году) и медалями. [↑](#footnote-ref-124)
124. А. С. Макаренко. Собр. соч., т. 6. М., 1952, с. 423 – 424. [↑](#footnote-ref-125)
125. Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1956, с. 46. [↑](#footnote-ref-126)
126. Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, с. 60. [↑](#footnote-ref-127)
127. Б. Львов. Поэзия и правда юности. — «Театр», 1950, № 10, с. 30. [↑](#footnote-ref-128)
128. Ю. Грачевский. Пусть же спор продолжается — «Театр» 1954 № 3, с. 74. [↑](#footnote-ref-129)
129. Л. Макарьев. Выступление на обсуждении спектакля Ленинградского Тюза «Гроза» в Ленинградском Дворце работников искусств. Стенограмма, 1954. Архив кабинета советского театра для детей. ВТО. [↑](#footnote-ref-130)
130. А. Гозенпуд. Театры для детей. — В кн.: Очерки русского советского драматического театра в 3‑х т., т. 3. М., 1961, с. 485. [↑](#footnote-ref-131)
131. Н. Иванова. Замыслы. — «Искусство и жизнь», 1940, № 9, с. 39. [↑](#footnote-ref-132)
132. Текст песен В. Азеля. [↑](#footnote-ref-133)
133. Е. Клепикова. Не торопитесь смеяться. — «Семья и школа», 1966, № 8, с. 43. [↑](#footnote-ref-134)
134. Е. Клепикова. Не торопитесь смеяться, — «Семья и школа», 1966, № 8, с. 43. [↑](#footnote-ref-135)
135. И. Мягкова. Театр начинается с Тюза. — «Театр», 1969, № 11, с. 41. [↑](#footnote-ref-136)
136. Р. Кречетова. Путь, который труднее. — «Труд», 1969, 23 мая. [↑](#footnote-ref-137)
137. Г. Лапкина, Н. Зайцев. Настойчивость поисков. — «Театр», 1967, № 12, с. 15. [↑](#footnote-ref-138)
138. К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 2, с. 318 – 319. [↑](#footnote-ref-139)
139. … И классика. Что думают о спектакле «Хозяин». — «Смена», 1969, 20 мая. [↑](#footnote-ref-140)
140. Р. Кречетова. Путь, который труднее — «Труд», 1969, 23 мая. [↑](#footnote-ref-141)
141. Н. Рабинянц. И снова «Гамлет». — «Вечерний Ленинград», 1971, 9 ноября. [↑](#footnote-ref-142)
142. Там же. [↑](#footnote-ref-143)
143. См.: М. Мелкумян. На пути к Шекспиру. — «Театр», 1972, № 3, с. 24 – 33. [↑](#footnote-ref-144)
144. А. Смелянский. И фарс, и лирика. — «Советская культура», 1973, 15 июня. [↑](#footnote-ref-145)
145. С. Дружинина. Добрая сила любви. — «Смена», 1973, 18 апреля. [↑](#footnote-ref-146)
146. З. Корогодский. Театр детства. — «Ленинградская правда», 1971, 8 сентября. [↑](#footnote-ref-147)
147. Т. Творогова. И большим и детям. — «Смена», 1970, 16 января. [↑](#footnote-ref-148)
148. См. Стенограмму заседания художественного совета 23 января 1970 г. [↑](#footnote-ref-149)
149. М. Блок. Дело детской радости. — «Ленинградская правда», 1971, 21 марта. [↑](#footnote-ref-150)
150. А. Брянцев. Окружить вниманием театр юных зрителей. Архив А. А. Брянцева, п. 73, ед. хр. 3. [↑](#footnote-ref-151)
151. Б. Зон. Путь нашего театра. — «Ленинградская правда». 1940, 8 мая. [↑](#footnote-ref-152)
152. Л. Стеклянникова. Музыка на драматической сцене. — «Смена», 1971, 28 января. [↑](#footnote-ref-153)
153. К. Ирд. Театр всегда беспокойство. — «Советская культура», 1972, 4 января. [↑](#footnote-ref-154)
154. С. Михалков. Закон совести. — «Советская культура», 1972, 9 мая. [↑](#footnote-ref-155)
155. Д. Осипов [Д. Заславский]. Дядя Тюз. — «Правда», 1936, 26 июня, № 174, с. 2. [↑](#footnote-ref-156)
156. Цит. по ст.: Б. Полевой. Не останавливаться на достигнутом. — «Пролетарская правда», 1940, 24 ноября. [↑](#footnote-ref-157)
157. В списке не учтены спектакли кукольных театров, существовавших при Тюзе в 1920 – 1930‑е и в 1942 – 1944 гг., юбилейные вечера, концертные программы и спектакли Драматической студии, не вошедшие в основной репертуар театра.

     Принятые сокращения: инсц. — инсценировка; драм. обр. — драматическая обработка; пост. — постановка; реж. — режиссер; асс. реж. — ассистент режиссера; худ. — художник; комп. — композитор; балетм. — балетмейстер; хорм. — хормейстер; концертм. — концертмейстер; фехтм. — фехтмейстер. [↑](#footnote-ref-158)