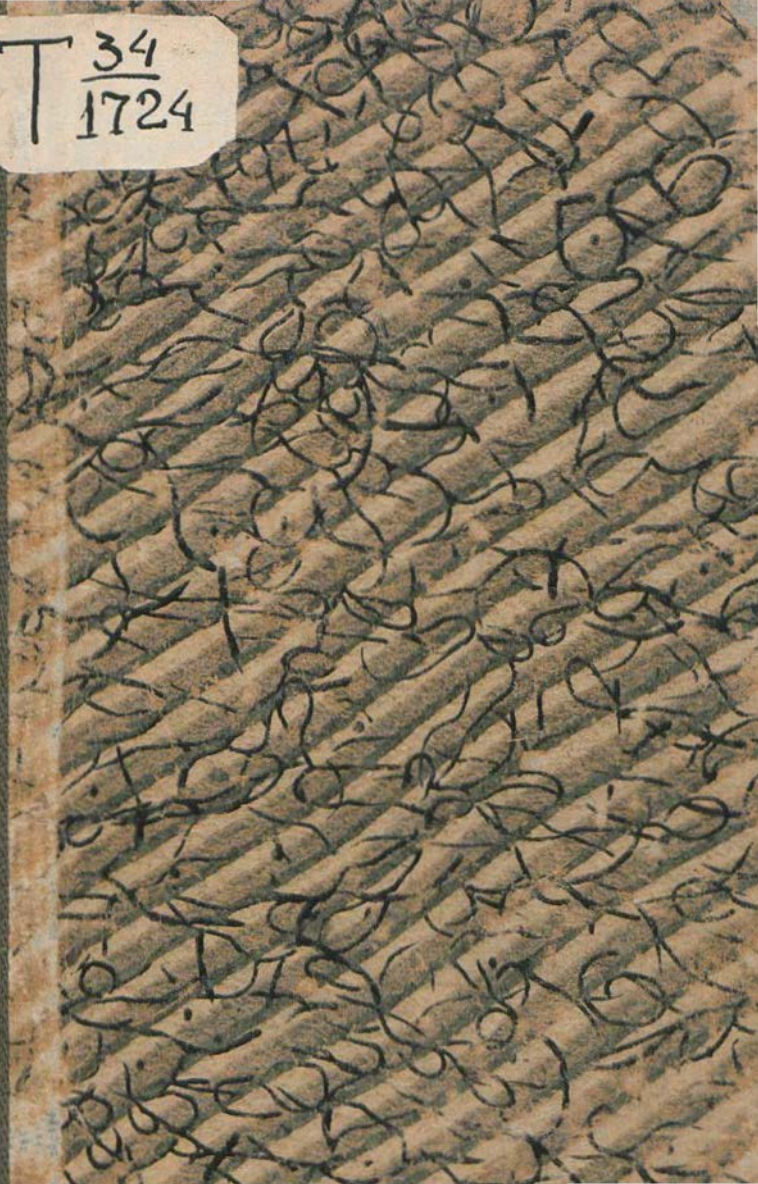
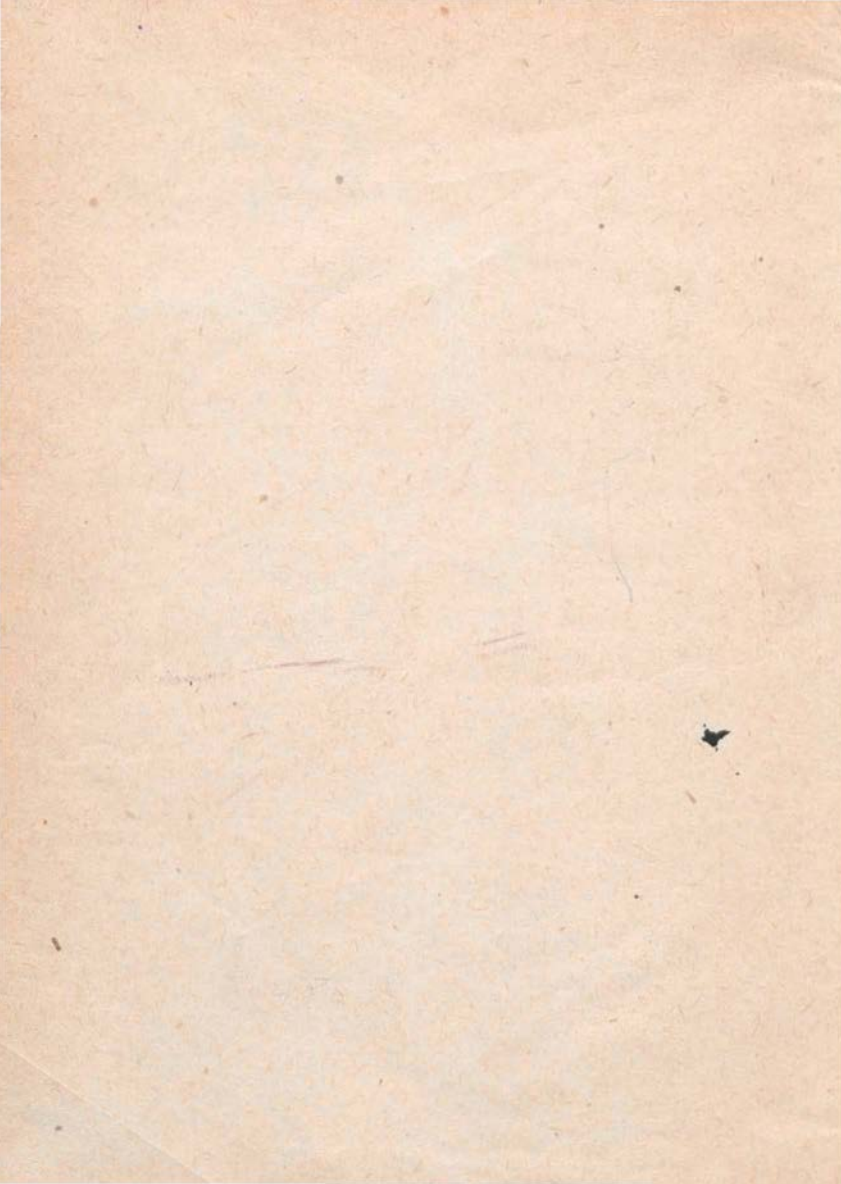


T $\frac{34}{1724}$



J³⁴
1724

8-126



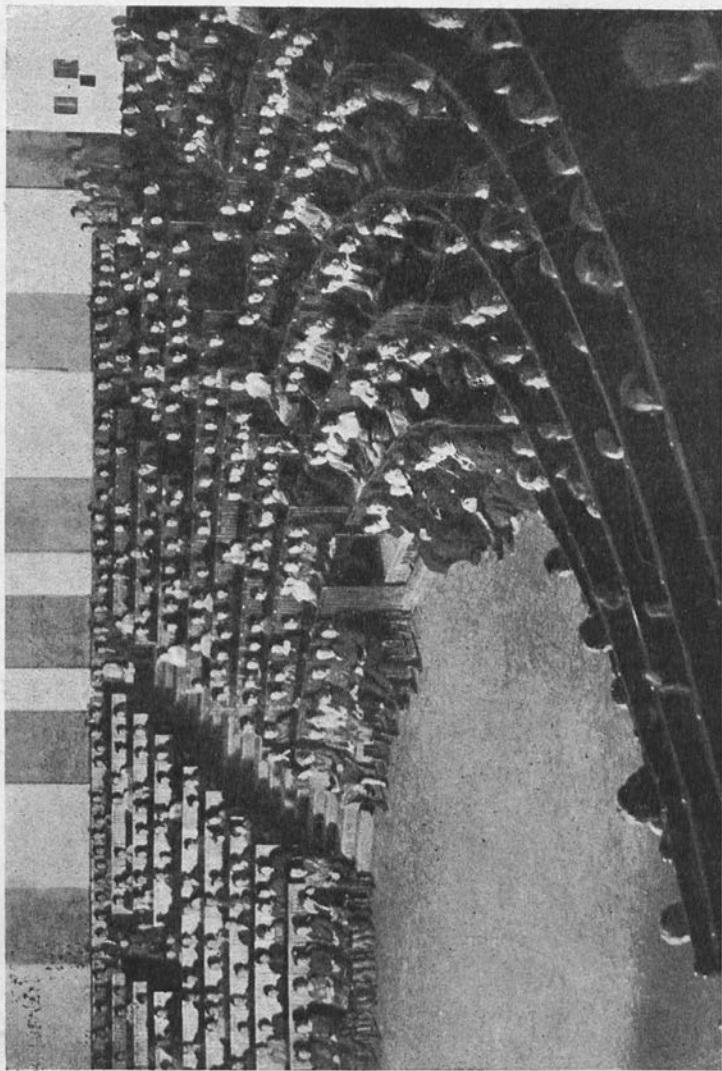
Т 34
1724

ТЕАТР
ЮНЫХ
ЗРИТЕЛЕЙ

«ACADEMIA»







Общий вид зрительного зала

534
1724

8 2186 dv

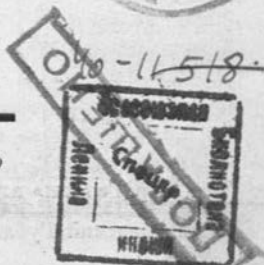
ТЕАТР ЮНЫХ ЗРИТЕЛЕЙ

1922 — 1927

ОПЫТ РАБОТЫ ТЕАТРА
ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА



«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1927



Настоящая книга выпущена под общей литературной редакцией А. И. ПИОТРОВСКОГО, и под художественной редакцией В. И. БЕЙЕРА

Все фотографии, помещенные в сборнике, исполнены И. И. ТРЕЙГИСОМ, чертежи сцены исполнены А. Е. ГОФМАНОМ

Обложка работы
П. П. Снопкова



2007113450

Тип. «Кр. Газеты» им. Володарского, Ленинград, Фонтанка, 57.
Ленинградский Гублит № 32358. Заказ № 134. Тираж 2100.

П Я Т Ь Л Е Т

Пять лет жизни отдельного театрального организма срок, быть может, и не достаточно убедительный для того, чтобы делать те или иные окончательные выводы; но, учитывая особенности эпохи, вызвавшей к жизни Театр Юных Зрителей, необходимо внимательно отнестись к его пятилетнему опыту, тем более, что причины, повлекшие за собою организацию этого молодежного театра, были осознаны его учредителями задолго до его фактического открытия. Думаю, что эти же причины вызвали к жизни ряд театров для детей и в других городах СССР, причем большинство этих молодежных театров выказало такую же жизнеспособность, как и наш ленинградский Театр Юных Зрителей, между тем как много новых театров для обычного зрителя, среди которых были бесспорно талантливые и интересные начинания (Новая Драма, Народная Комедия), принуждены были закрыться, несмотря на героическую борьбу за свое художественное бытие.

В чем же секрет живучести театров для детей вообще и Театра Юных Зрителей в частности?

Здесь необходимо оглянуться на годы, предшествовавшие открытию Театра Юных Зрителей. Не-

обходимо вспомнить то время, когда будущие сооснователи Театра Юных Зрителей, еще не зная друг друга, каждый порознь вели художественную работу среди детей, шаг за шагом приближаясь к поворотному моменту, знаменующему начало сознательной подготовки к организации специального театра для детей.

Непосредственные занятия с детьми наглядно выявили нам наличие у них особо заостренного драматического инстинкта, а экскурсии с детьми на спектакли обычных театров окончательно убедили нас в полной непригодности этих спектаклей для зрителя-ребенка. Мы и раньше знали, что не всякий спектакль целиком доходит до всякого зрителя. Теперь мы еще раз наглядно убедились в том, что зритель должен соответствовать спектаклю, вернее, что спектакль должен соответствовать зрителю. Ведь основное условие жизнеспособности всякого театра — наличие зрителей, которым именно этот театр нужен, т. е. которые ходят в этот театр не случайно, а потому что им необходимо в него ходить, потому что без посещения именно этого театра они ощущают театральный голод, голод, который не может быть в достаточной мере удовлетворен посещениями других театров. В каждом зрителе каждого театра должна быть театроустремленность к данному театру. Выражаясь языком старого быта, он должен ощущать себя «прихожанином» своего театрального «прихода». Здесь мы определенно подходим к тому, что зрительская масса каждого театра должна быть в своей основной части однородна, должна волноваться однородными художественными запросами, должна обладать одинаковыми «восприимчивыми» возможностями. Только при этих условиях может быть уточнена целевая установка театра и тем понижен до

минимума процент художественных недолетов и перелетов.

С момента открытия театра начались педагогические наблюдения над особенностями восприятия спектаклей нашими юными зрителями, что значительно облегчило дальнейшую работу; но пока, для того, чтобы подготовить нашу первую постановку, нам необходимо было угадать своего будущего зрителя еще до открытия театра. Вот здесь то и пришло нам на пользу то обстоятельство, что все сооснователи Театра Юных Зрителей были органически связаны со своими будущими зрителями конкретной педагогической работой, и это уберегло нас от многих досадных ошибок. Недаром в нашем производственном плане мы утверждали тогда, что в организации театра для детей «должны объединиться художники, умеющие мыслить, как педагоги, с педагогами, способными чувствовать, как художники».

Необходимо отметить, что большинство организаторов Театра Юных Зрителей удовлетворяли обоим условиям, так как объединяли в себе и педагогов и художников ¹⁾.

Предварительные наблюдения над нашим будущим зрителем, как в процессе восприятия им произведений театрального искусства, так и в процессе активной драматической работы, прежде всего выявили нам значение для юного зрителя четких динамически

¹⁾ Организаторами ТЮЗ являются: А. А. Брянцев (режиссер и педагог), Е. Н. Пашкова-Горлова (актриса и педагог), П. П. Горлов (актер и автор детских пьес), В. И. Бейер (художник и педагог), П. А. Петров-Бояринов (композитор и муз. педагог), Н. Н. Бахтин (педагог, организатор курсов по руководству детскими праздниками). Много внимания вопросу организации ТЮЗ уделила бывш. завед. Лен. Губсоцвосом З. И. Лилина, просвещенному содействию которой Театр Юных Зрителей обязан своим фактическим возникновением.

насыщенных ритмов. Мы поняли, что игра для детей — это отнюдь не «сокращенная» игра для взрослых, отнюдь не снисходительная подача «более понятных» для ребенка кусков, отрезанных от недоступного его пониманию «настоящего» театра. Наоборот, театр для детей — это расширенный театр для взрослых, более заостренный, усиленный до той степени своего воздействия, чтобы быть привлекательным не только для обычного взрослого зрителя, но и для зрителя более требовательного, зрителя-ребенка, не подчиненного обывательской привычке обязывать себя к приятию того, что уже принято другими.

Эта непосредственность восприятия, являющаяся одной из главных особенностей нашего юного зрителя, была нами крепко осознана равно, как и другая его особенность — подвижность, неустойчивость его внимания, мешающая ему сосредоточиться на том, что уже потеряло для него остроту непосредственного интереса, и все время побуждающая его искать новые объекты для своего внимания и находить их часто вне того художественного произведения, которое ему предъявляется. Для того, чтобы всецело завладеть вниманием такого зрителя, актер должен все время опережать его потребность в смене впечатлений, должен вести зрителя за собой, а не догонять его. Но тут назревает обратная опасность, опасность, которой так чреват кинематограф, а именно — слишком быстрая, механическая смена впечатлений, развращающая внимание зрителя поверхностным восприятием предлагаемых его вниманию явлений.

Актер театра для детей должен быть крайне чуток и тактичен, он должен ритмически планомерно развивать узор своей игры, властно задерживая внима-

ние зрителя на каждой детали, поскольку это необходимо для углубления восприятия, но не дольше, чтобы инициатива устремления к новой детали всегда оставалась за ним, актером.

Понятно, что такая игра требует от актера особо четкой динамики, требует непрерывной убедительности в продолжение всего процесса его «игры со зрителем».

Опыт всей пятилетней работы доказал, что именно такой, а не иной должна быть игра актера в театре для детей, но, увы, тот же опыт показал нам, как трудно этого добиться от актера, даже искренно к тому стремящегося.

По своему первичному составу труппу можно было разбить на три части: пришедшие сознательно в театр для детей (общественно-идейные работники), пришедшие сознательно для работы с определенным руководителем (художественно-идейные работники) и, наконец, просто искавшие точек приложения своих сил (узко-профессиональные работники).

Идеологически самую желательную была первая группа; художественный фундамент положила вторая группа, которая в процессе работы тесно спаялась с первой группой. Что же касается третьей группы, то ее представители или постепенно вливались во вторую или отмирали и выбывали, открывая место новым людям, приходившим в театр все с более и более осознанным к нему отношением.

И все же оказалось, что создать достаточно квалифицированный актерский коллектив для молодежного театра много труднее, чем для театра обычного типа. Актеров-специалистов по игре для детей тогда еще не было. Были актеры, стремившиеся стать таковыми специалистами, но и им пришлось проделать большую работу, прежде чем вплотную подойти к раз-

решению поставленной ими перед собой задачи. Пришлось сразу же заняться переподготовкой актерского персонала путем систематических студийных занятий, сохранившихся в обиходе работы Театра Юных Зрителей и до дня его пятилетия. Последовательно в различных сочетаниях актеры Театра Юных Зрителей тренировались, а частично и до сих пор тренируются под руководством специалистов по различным элементам актерской игры¹⁾.

Начались эти занятия с хорового пения, 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 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,

¹⁾ Основы актерского мастерства (рук. Е. В. Елагина), техника речи (рук. М. Н. Соломон), хоровое пение (рук. И. В. Немцев), сольное пение (рук. Н. Ю. Чукардина), ритмика (рук. А. М. Невинская), пластика (рук. Е. Н. Пашкова-Горлова), танец (рук. П. М. Бакланов), физкультура (рук. Г. Г. Мачехин), фехтование (рук. В. Я. Андреев), акробатика (рук. А. С. Серж).

в которой каждая отдельная группа вела свой ритмический рисунок, контрапунктически пересекавшийся рисунками других групп.

Здесь не приходится останавливаться подробнее на деталях нашей первой работы. Интересующихся отсылаю к специальной статье, посвященной постановкам. Укажу только, что как эта, так и другие наши очередные работы почти всегда требовали переподготовки и повышения квалификации актерского состава, и, в свою очередь, те или иные дости-



Петр Алексеевич Петров-Бояринов (ум. 6 июня 1921 г.). Композитор и музыкальный педагог, сооснователь Государственного Театра Юных Зрителей, автор музыки к сказке «Конек-Горбунок».

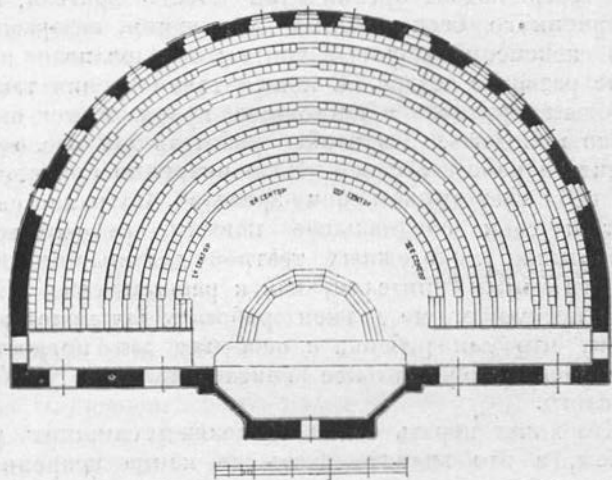
жения в отдельных областях актерского мастерства побуждали режиссуру ставить себе новые композиционные задачи, разрешение которых обуславливалось наличием новых неиспользованных возможностей. Так на основе роста актерского мастерства усложнялись и художественно крепили формы наших спектаклей, всегда обусловленные четкой целевой установкой на восприятие определенных возрастных групп. Считаю необходимым отметить, что хотя в на-

чале мы предполагали вести работу в двух планах: спектакли для юношества и спектакли для среднего школьного возраста, но опыт выдвинул еще и третью возрастную группу — дошкольников, упорно добивавшихся права посещения театра. Поэтому в настоящее время работа ведется уже в трех планах: спектакли для дошкольников (Театр Петрушки), спектакли для школьников I-й ступени, спектакли для юношества (преимущественно классики). Не буду останавливаться здесь на вопросах репертуара, так как этому посвящена отдельная статья, и перейду к вопросу о сценической площадке и о театральном здании вообще.

Установка режиссерской композиции на особо острую и четкую динамичность спектаклей неизбежно требовала и соответствующих декоративных установок, позволявших актерам делать широкие движения, побуждавших их преодолевать наивозможно удлиненные куски пространства. Самой длинной линией, по которой может совершаться поступательное движение, несомненно, является окружность, так как по ней движение может беспрепятственно продолжаться до бесконечности. Такова арена цирка. Такова орхестра античного театра. Лучшей формы для осуществления продолжительного поступательного движения, при том движении, все время доступного восприятию всех зрителей, мы не знаем. Ясно, что нам надлежало остановиться именно на этой форме и постараться подыскать соответствующее ей театральное здание. На наше счастье, именно в Ленинграде имелся концертный зал, в основу которого положены формы античных амфитеатра и орхестры, в которой был размещен обычный партер¹⁾. Помещения, более под-

¹⁾ Аудитория б. Тенишевского Училища.

ходящего для наших заданий нельзя было желать. Мы разобрали партер и получилась орхестра с диаметром около 15 метров, окруженная амфитеатром на 500 зрителей. Строгие архитектурные формы этого зала, как нельзя больше, отвечали нашему представлению о театральном здании для молодежного театра, в котором не должно быть места раздражающей мимической красоты обычных театральных помещений.



План зрительного зала и сцены

Мы убежденно стремились создать для нашего юного зрителя обстановку простую, но уютную, которая не развлекала бы его, а, наоборот, всячески располагала к восприятию спектакля. Мы понимали, что внешний уклад театрального обихода не может быть случайным, так как от него порой зависит отношение зри-

телей к самому спектаклю. Поэтому то мы и считали необходимым создать для нашего юного зрителя совершенно новый уклад жизни зрительного зала. Ведь нам, как и всем прочим работникам молодежных театров, выпадала на долю большая честь — воспитать кадры будущих зрителей для нового театра.

И теперь, как и пять лет тому назад, мы утверждаем, что строить надо с основания. Начинать новый театр надо с организации нового зрителя, неиспорченного беспочвенным эстетизмом, незараженного скепсисом. Здоровый зритель обуславливает здоровое развитие театра. С нашей точки зрения таким здоровым зрителем в настоящее время может быть только молодежь. Но чтобы работать для нее, надо научиться работать с ней. Надо искренно почувствовать себя сверстником своих зрителей. Сохранив свой опыт и свои специальные навыки, 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 омерзительнее снисходительной улыбки взрослого.

Кто хочет играть с детьми, должен сам стать ребенком, а это значит — быть до конца искренним перед самим собой. Остальное приложится.

ПУТИ ТЕАТРА ЮНЫХ ЗРИТЕЛЕЙ

I

Десяток постоянных театров для детей, работающих в нашей стране, — хорошее, хотя далеко еще не полное отражение порожденного Революцией заботливого внимания к детскому зрителю, любви и нежности к славной нашей детворе. Новое задание — построить спектакль, ориентированный на своеобразную и цельную аудиторию ребят, уже само по себе требовало напряженных поисков в области репертуара и сценической формы. Но театры для детей не могли остаться в стороне от общего революционного движения, охватившего советский театр. История театра для детей есть поэтому часть общей истории Советского театра: она полна и очевидных побед и неизбежных срывов. Ленинградский Театр Юных Зрителей, один из старейших среди наших детских театров, уже успел занять большое и серьезное место в этой истории.

«Театр для детей прежде всего должен быть настоящим театром, а его спектакли — подлинным произведением актерского мастерства» — так определили лицо Театра Юных Зрителей перед самым основанием его руководители. Молодой театр решительно отмежевывался этим от подделок под театр, от актерства второго сорта, от сладковатого любительства, тяготившего над традиционными спектаклями для детей.

Но Театр сделал больше, чем обещал; он повел борьбу не только с «подделкой под драматический театр», но и с самой формой драматического спектакля, как он сложился за XIX и начало XX века, т. е. с формой иллюзионистского, разговорного, психологического спектакля, разыгрывающегося в коробке сцены. Этот традиционный театр был правильно отвергнут, как не «детский», как чуждый восприятию детворы. Чтобы проследить сценические корни этой борьбы, необходимо вспомнить и о молодых годах Передвижного Театра, в котором основатель Театра Юных Зрителей Брянцев занимал некогда крайнее новаторское крыло, стремившееся к театральному схематизму и своеобразной условной реальности. Необходимо припомнить и атмосферу напряженных театральных теоретических исканий в годы, предшествующие образованию Театра Юных Зрителей (1919 — 1921), исканий, с необычайной остротой выдвигавших вопрос о роли зрителя в театре, об активизации аудитории и, как следствие из этого, о «театральном действе», о театре — «игре», о разрушении физической и психологической рампы между актером и зрителем. Эти увлечения, совершенно понятные в обстановке потрясающих бытовых переворотов тех лет, породили и «спектакли-митинги» Мейерхольда и «массовые действия» самодеятельного театра и всевозможные попытки «обрядового спектакля» в Ленинграде и Москве. Они породили и детские игровые праздники в школах и детских домах. 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 хора. Вот одним из таких полутеатральных полупедагогических опытов и была игра в «Золотую рыбку»,

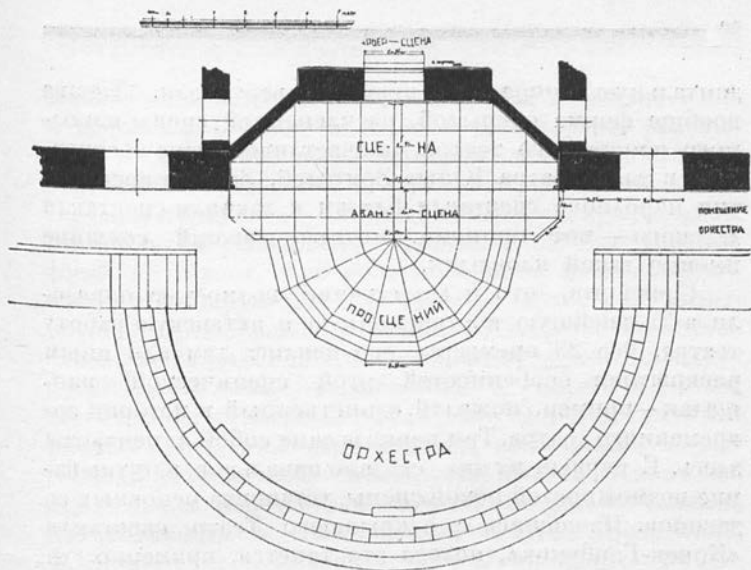
разученная педагогом Б р я н ц е в ы м с детворой одного из ленинградских интернатов. На открытой площадке комнаты, в расплетающихся и заплетающихся хоровах дети изображали и рыбака, и море, и сети, и рыбку, и самое разбитое корыто. От этой незатейливой игры и следует по прямой линии вести художественный путь Театра Юных Зрителей. Обыгрыванье «открытой площадки», «игра-хоровод» действительно стали основными принципами будущего театра уже не детей, а взрослых для детей. К ним присоединились в дальнейшем своеобразные методы трактовки репертуара и педагогическая работа с детьми зрителями. На 4-х устоях этих с большой последовательностью рос Театр Юных Зрителей.

II

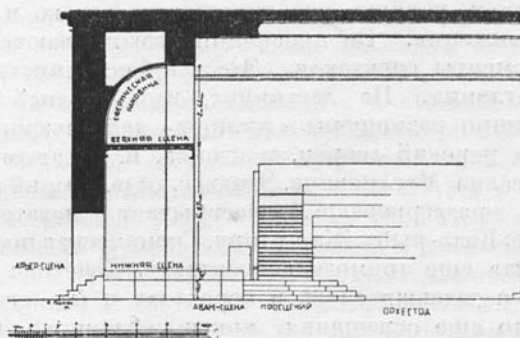
Принцип игры на открытой площадке, так резко выдвинутый в 1919 и 1920 году и практически осуществленный в любительских играх детей и в кружках клубной молодежи, в профессиональной театральной практике наталкивается обычно на неодолимое почти препятствие в самом устройстве наших театров, в коробочной сцене. Устарелость этой сцены, ее историческая обусловленность принципами придворно-аристократического спектакля, ясно создается и притом не одними лишь деятелями театрального новаторства. Но архитектура театрального здания делает свое жесткое дело. На практике приходится либо с большими трудностями встраивать в сценическую коробку различного рода платформы и площадки, т. е. искусственно создавать подобие открытых подмостков внутри и под потолком сцены-коробки (так поступает Мейерхольд, по рукам связанный коробкой своего Театра на Триумфальной Садовой), либо надо, опять таки искусственно, сочетать конструктивную

декорацию с техникой и осветительными средствами традиционной сцены, либо остается, вступив на путь компромисса, искать освежения и обновления возможностей, предоставляемых этой самой, полностью устаревшей, сценой-коробкой.

Театр Юных Зрителей в этом смысле в исключительно счастливом положении. Зал (помещение б. Тенишевского училища), выбранный им после долгих поисков, неожиданно, но в полном соответствии с намеченной линией театра, не предназначался первоначально для театральных представлений. Вместо ярусов лож и четырехугольника партера, здесь выстроен полукруглый амфитеатр скамей, сбегающих к самому уровню пола. Радиус амфитеатра, а следовательно и оптические оси зрительного зала, сходятся у середины противоположной стены, являющейся, таким образом, фокусом всей сцены. Сама же сцена составлена из 3-х элементов: 1) полукруглая площадка, диаметром в 21 аршин, находящаяся у уровня пола и непосредственно соприкасающаяся с 1-м рядом скамей, 2) семигранный просцений, как бы вписанный в полукруг площадки и возвышающийся над полом ее на аршин, 3) задняя сцена. Глубина ее совершенно ничтожна, да вдобавок и пользоваться ею из за резко различных оптических условий, предоставляемых различными точками амфитеатра, очень затруднительно. Недостаток глубины возмещен поэтому в высоту. Вдоль задней стены, по вертикали, размещены лестницы, образующие как бы второй и третий ярус сцены. Получается площадка совершенно своеобразного устройства. Строители ее охотно уподобляют ее античной орхестре, помноженной на шекспировские подмостки. Но такая историческая таблица умножения здесь вовсе не нужна. И Афинский и Елизаветинский театры, одинаково сочетали гори-



План сцены



Разрез сцены

горизонтальную площадку с игрой на вертикали. Такова вообще форма открытой, расчлененной сцены народного площадного театра, по счастливой удаче воскресшая в зале Театра Юных Зрителей. Законы восприятия народного спектакля близки к законам спектакля детского — вот принцип, мотивировавший создание именно такой площадки.

Сцена эта, что и естественно, полностью определила дальнейшую постановочную и актерскую работу театра. Все 23 премьеры его явились тем или иным раскрытием особенностей этой сценической площадки — пример, пожалуй, единственный в истории современного театра. Три периода сами собой намечаются здесь. С первым из них связано начальное нащупывание возможностей новой сцены, установка основных ее законов. Начавшись с открывшего Театр спектакля «Конек-Горбунок», полоса эта тянется, примерно, до конца сезона 1923—24 года.

Уже «Конек» во многих отношениях обозначил будущую постановочную систему театра. Полукруглая «орхестра» использована здесь под «базар», под «пробеги Конька» и, вообще, под эпизоды массового или бурного движения. На просцении разыгрываются узловые моменты спектакля. Здесь происходит «испытание котлами». На лестницах, вдоль задней стены, схематично размещены «жилища» действующих лиц: здесь и царский дворец, и стойла, и, в самом верху, дом Месяца Месяцовича. Занавес, отделяющий заднюю сцену, раздвигаясь, раскрывает незатейливую феерию: Кита-рыбу, Жар-птицу. Сценическая постройка «Конька» еще тормозила спектакль. Действие спотыкалось и задерживалось в переходах и на лестницах. Не было еще освещения, приспособленного к условиям открытой площадки. Но общий эффект был отчетлив и очевиден. Родившись в пору обостренной

борьбы за новый театр, Театр Юных Зрителей четко и ясно сказал свое слово «за» театральную революцию, и сказал его перед детворой, перед ближайшим поколением создателей и судий нашего театра.

Следующие спектакли детализовали схему «Конька». В спектакле «Соловей» (апрель 1922 г.) верхняя сцена не играет, зато роль просцения и взаимоотношения его сокружающей площадкой-«орхестрой» разработаны разнообразно и точно. То это «дворец бохдыхана», высящийся над площадкой, отданной народу — «черни», то «мыс», выдавшийся в «море», и рыбак, свесив ноги с «берега», удит рыбу в море. Стали намечаться постановочные приемы, естественно выдвигаемые устройством сцены. На глазах у зрителей приходилось передвигать театральную утварь: выросла необходимость в своеобразных «слугах просцения», «китайчатах», «обезьянах», но обычно просто «детях», подыгрывающих действию и в дальнейшем ставших почти обязательными в спектаклях Театра Юных Зрителей. Тесное соприкосновение со зрителями, сидящими рядом, манило к переключке с аудиторией, к импровизации, к чисто «игровому» нарушению иллюзии, начатому в «Соловье» поисками пропавшей птички. Наметились обусловленные площадкой схемы общего расположения мизансцен: в «Коньке» — круг, в «Соловье» — как бы многоугольник, вписанный в круг. Принцип «игрового» действия торжествовал.

Еще полнее обозначился он в «Золушке» и «Гусях-Лебедях» (январь 1923 и февраль 1924 г.). Праздничные шествия и процессии детских и школьных игр были перенесены в спектакле «Золушка» в обстановку профессионального театра и развернулись в зрелище цветистое и нарядное. Место действия здесь совершенно условно. Оно меняет свое обозначение по ходу спектакля, по мере того, как Золушка томится

дома (на просцении), или в сказочной карете (по кругу «орхестры») едет на бал, или бежит, теряя туфельку, по переходам королевского дворца (вся сцена). И уж совсем «игра», на глазах у зрителя возникающая из ребяческой «считалки», — спектакль «Гуси-Лебеди», несложное преобразование любимой детской игры. Еле маскированные «Гуси» бегут здесь через площадку, взлетают на верхние лестницы, кружатся по кругу, лишь слегка стилизуя вольный рисунок детской игры. Спектаклем, внутренне зamyкающим этот «хороводный» «игровой» период, был «Похититель огня». Эта старая американская легенда, дает драматический материал несравненно более сложный, чем предшествующие сказки. Но полукруглая арена, семигранный просцений, верхние постройки в точности сохранены и здесь, обусловленные ими круговые и хороводные движения попрежнему полностью определяют мизансцену спектакля. И это «игра», «хоровод».

Ход развития Театра Юных Зрителей, поведший его от игровых затей первых революционных лет, естественно ушел в бок от наметившейся большой дороги новаторского театра, как раз в те годы делавшего резкую ставку на американизованный, динамический, подчеркнуто зрелищный спектакль. В этом было преимущество молодого театра, избавившегося от соблазнов невяжущегося с его задачами урбанизма и эксцентризма, достаточно вредно отразившихся на ряде других современных театров для детей. Но была и опасность художественного изолирования.

Второй период в жизни Театра Юных Зрителей, начавшийся, приблизительно, с конца сезона 1924 г. и длившийся около двух лет, знаменует собою некоторый отход от схемы игрового, хороводного театра и от жесткой формы описанной выше трехсоставной

сценической площадки. Делаются попытки варьировать и видоизменять эту сцену; при чем изменения эти в основе своей направлены на сближение с техникой современного новаторского, динамического и зрелищного театра. Началом этого второго периода можно считать постановку «Проделок Скапена» в мае 1924 г. Оно связано внешне с появлением в Театре Юных Зрителей, рядом с основным художником его Бейером, нового декоратора Левина. Площадка Театра Юных Зрителей сильно изменена в «Скапене». Вписанный в круг просцений покрыт здесь как бы футляром спиралеобразной формы. Замкнуто-круговая схема мизансцен этим в корне подорвана. Действие отнесено по преимуществу к задней стене, где, во имя торжествующей зрелищной динамики, выстроена замыкающая спираль, винтообразная башня, образующая сценический центр спектакля. Хороводное движение заменено стремительным восходящим темпом буфонной комедии. За мольеровским спектаклем последовала серия постановок, так или иначе ломающих основные принципы сцены Театра Юных Зрителей. Влияние находок современного левого театра ясно сказывается на этих постановках. То стройка задней декорации становится под углом к амфитеатру, и просцений, наперекор основной схеме, поворачивается боком к оркестре («Гражданин Дарнэй»). То на месте просцения строятся подвижные платформы, близкие движущейся динамизированной сцене Мейерхольда («Близнецы», февраль 1926 г.). То просцений Театра Юных Зрителей дробится на условные кубы, в приемах примененной для детей «Турандот», на глазах у зрителей меняя свои очертания («Том Сойер», декабрь 1924 г.). То используется индустриальная декорация «производственных спектаклей» («Тимошкин рудник», 1925 г.). Значение исканий этого периода,

отмеченного, между прочим, началом работ молодых выросших в театре режиссеров Зона и Гаккеля, бесспорно велико. Они не только освежили и как бы разворошили казавшуюся уже застывшей сценическую площадку Театра Юных Зрителей и не только сомкнули театр с общей театральной реформой; они были необходимы и потому, что усложнившийся репертуар (о котором дальше) предъявлял к театру требования, выходившие далеко за пределы элементарно-хороводных приемов первого периода.

Все же было бы досадно, если бы в ходе этих изменений действительно ликвидировалась такая замечательная особенность Театра Юных Зрителей, как его 3-х ярусная сцена, если бы был поставлен под сомнение сам, превосходный и глубоко отвечающий законам детского восприятия, принцип игры на «открытой площадке». Этого не случилось. С весны 1926 г. наметилось своеобразное восстановление основных принципов Театра Юных Зрителей, но уже в более осложненной форме. Для этого третьего периода, характеризованного спектаклями «Тиль Уленспигель», «Еремка-Лодырь», «Дон-Кихот», существенно использование всей сцены и всего зала театра для богатого и разнообразного зрелища, сочетающего замкнуто-круговую схему хороводного театра с динамическими эффектами современного спектакля. Декорация «Уленспигеля», путем десятка быстрых превращений, позволяющая развернуть на 3-х составной сцене Театра Юных Зрителей стремительно развивающийся массовый спектакль, показ целой исторической эпохи, «Дон-Кихот», пестроцветное буфонное зрелище, широко раскинувшееся в зале театра, в его переходах и галереях, — вот образцы этих новых путей Театра Юных Зрителей, явившиеся как бы сочетанием достижений двух первых его периодов. Театр

показал себя в них, как большой и самобытный, цельный и органически растущий, новаторский театр.

III

Эти же спектакли раскрыли актерское лицо театра. Это лицо, говоря вкратце, лицо синтетического спектакля. Соединение искусства диалога с пением и пляской — вот отчетливо обозначившаяся цель Театра Юных Зрителей. Понятно, как отвечает такое разнообразно-выразительное и волнующее синтетическое мастерство требованиям детской аудитории, никогда не удовлетворяющейся сухой разговорной драмой, этим унылым порождением буржуазно-мещанского XIX века. К танцевально-песенному спектаклю шел Театр Юных Зрителей с первых же дней своих, с премьеры «Конька», но шел постепенно и медленно. Действительно, техника профессиональных драматических актеров (а именно из них образовалось первоначальное ядро труппы театра), была чрезвычайно далека от подобных требований. Надлежало выработать в актерах умение играть не плоско, в привычной сценической коробке, а рельефно, на открытой сцене, видимой с трех сторон. Надлежало объединить их духом игрового хороводного спектакля. Огромную роль сыграла здесь музыка. Музыка, хоровое пение было тем звеном, за которое руководители Театра Юных Зрителей подняли свой театр из низин традиционного драматизма. Целиком на музыке, сказочной и песенной, был построен «Конек». Хоровое пение в массовых сценах перемежалось здесь со своеобразным, но тоже хоровым голосоведением в таких эпизодах, как «базар», создающих цветной и пестрый гул сказочной толпы. И уж полностью

из песни, из «запевки» родился спектакли-«игры», подобные «Гусям-Лебедям». И если роль музыки, как элемента, образующего спектакль, несколько уменьшилась во второй период работы театра, с его упором на жест и динамическое зрелище, то спектакли 26 года снова полностью возвращают театр в стихию песни. В «Дон-Кихоте» хоровое и индивидуальное пение, куплеты, серенады, шуточные припевы насквозь пронизывают словесную ткань пьесы, превращая постановку в подобие буфонной оперы.

Музыка рождает танец. К танцу труппа Театра Юных Зрителей подошла несколькими путями. В спектакли вводились и пластические движения («Похититель огня»), которыми, может быть, свыше меры увлекался одно время театр, и элемент акробатики («Прodelки Скапена»), и сложные вариации характерного танца. Пляска накрепко вошла в постановочный багаж Театра Юных Зрителей. Самая площадка — оркестра и вся хороводная установка театра требовали этого. Укрепился обычай общих танцевальных уходов в концах актов, вдвое необходимых при отсутствии занавеса. Танцы расцвечивались огнями, фонарями, факелами, игрой рудокопных лампочек, вырастали в пестрый и веселый маскарадный карнавал. Появился танец индивидуальный и пантомимический. Обычно счастливо избегая и салонности опереточного театра и тяжеловесной стилизации, танцы Театра Юных Зрителей не мало способствовали выработке того стиля площадного народного праздничного спектакля, к которому упорно стремится театр.

И все же в основе своей актеры Театра Юных Зрителей были актерами психологической школы. В репертуаре театра случались спектакли (такими были, например, постановки Островского), полностью

отвечающие такой манере игры. Но основной репертуар и общий постановочный стиль все же требовали иного, более броского и зрелищно выразительного подхода. На ряде постановок это несоответствие чувствовалось довольно отчетливо и тягостно, и внешний акробатизм спектаклей типа «Проделок Скапена» не приносит художественного разрешения и остается механическим придатком. На помощь актеру приходит тут бутафория, обычно щедрая и изобретательная в Театре Юных Зрителей. Игрушечные кони, птицы, звери всяких пород и мастей, ветряные мельницы, карусели, трещотки, вербные свистульки, воздушные шары, шпаги, мечи, факелы — целый ворох разнообразных и пестрых игрушек наполняет сцену Театра Юных Зрителей, вертится в руках у актера, невольно вызывая их на занимательную пантомиму, на более смелую буфонно-комедийную или подчеркнуто драматическую игру. Не забыть ни «юному» ни самому искушенному зрителю златогривых коней в «Коньке», или карету Золушки, или Россинанта, забавно посаженного на велосипедные колеса, или пресловутую «дохлую кошку» в веселом «Томе Сойере». Яркая бутафория не только разнообразила игру актеров, она расцвечивала и декорации театра, которые, пожалуй, сами по себе могли бы вызвать упрек в некоторой однотонности и мелкоте рисунка. Да и что может быть нужнее театральных вещей, этих подлинных «игрушек» в спектаклях для детей? Недаром Театр Юных Зрителей так любовно и охотно прибегает и к оживленным игрушкам — сценическим куклам. В двух спектаклях («Проделки Скапена», «Еремка-Лодырь») кукольное и петрушечное представление перемежается с игрой живых актеров, зрелищно обогащая ее. Спектакли целиком кукольные и спектакли «Пе-

труппки» также органически вошли в работу театра. Впрочем, времена, когда вещи владели актером, как будто уже проходят для Театра Юных Зрителей. Его актеры освоились со своеобразной техникой театра. К ядру труппы прибавилась молодежь, воспитанная уже в теоретических и практических приемах новой театральной школы (пополнение шло из Института Сценических Искусств и из родственной театру детской Художественной Студии имени Лилиной). Пожалуй, не в одном из больших современных театров молодежь так не преобладает, нигде она так не заполняет спектаклей смехом и задорным звоном юных голосов, перекликающихся с говором и смехом совсем уж юной аудитории. Этой молодежи своей обязан Театр Юных Зрителей тем, что, играя детей, актеры его не впадают в отвратительную слащавость больших для маленьких и нашли крепкий верный тон задорных мальчуганов и славных девочек, тон Сойера, Бекки и мужественного Тимошки. Так сложился образ «веселых ребят», один из удачнейших среди актерских достижений Театра Юных Зрителей. Сочетанье хороводной игры и драматических мотивировок как будто уже намечается. Сторонясь и эксцентризма и унылой, недоходящей до детей реалистической манеры, актеры Театра Юных Зрителей как будто находят уже общий игровой стиль. И стиль этот, повторяем, стиль народного синтетического спектакля. Так и по этой существеннейшей линии, не всегда с одинаковой удачей, но упорно, ведет театр перед детской своей аудиторией борьбу с обветшалой системой традиционного искусства.

IV

Третья и существеннейшая линия борьбы — репертуар. Здесь не место касаться общего вопроса о пьесе

для детей. (См. соответствующую статью в настоящем сборнике). Важно лишь установить, что если отсутствие репертуара и было общей болезнью советского театра, то для театра детского это отсутствие было катастрофическим и полным. Театр Юных Зрителей должен был сам взяться за изготовление своего репертуара. Понятно, что репертуар этот должен был отвечать и педагогическим заданиям и условиям своеобразной сцены театра. Это предъявляло определенные требования к композиции пьес. Они могли и должны были состоять из небольших эпизодов, легко разворачивающихся на многократно расчлененной сценической площадке. Эпизодическое строение пьесы, как известно, — один из боевых лозунгов драматургии последних лет, но, как и принцип «открытой площадки», лозунг этот наталкивается на тяжеловесное, не терпящее частых перемен декоративное устройство наших театров. Для Театра Юных Зрителей эпизодическое строение пьес было совершенно органическим. Оно легко придавало динамичность и занимательное разнообразие его пьесам. Оно же в высшей степени облегчало драматизацию эпических вещей. И, действительно, слегка лишь театрализованной обработкой повествовательных произведений, сказок и явились первые пьесы Театра Юных Зрителей. Характерен «Конек», целиком сохранивший текст Ершовской сказки, лишь разбитой на эпизоды. Сказка стала основной репертуарной линией первого периода театра: это вполне вязалось и с преобладающей установкой на игру, на хоровод, свойственной театру в то время. Попадались сказки несколько манерные и слащавые («Золушка») или же искусственные и тяжеловесные («Догоним солнце»), но в основе своей этот сказочный цикл создал крепкую ось репертуара Театра Юных Зрителей и сразу и быстро

привлек к нему сердца молодых его зрителей. Для школьников делались попытки классических постановок (Мольер, Островский). Но спектакли эти, независимо от их удачи или неуспеха, все же не могли стать специфической работой театра. Слишком своеобразно было формальное лицо театра, чтобы можно было отказаться от создания собственного своего репертуара. Но какого? Пропагандируя сказку, театр вместе с тем никоим образом не мог уйти от поисков современного, и, в условиях детского понимания, социально значимого содержания. Но это значило создать «советскую сказку», быть может, «бытовой детский спектакль» или же «театр приключений и героики». К созданию советской сказки Театр Юных Зрителей еще не приступил. Эта в высшей степени значительная и, вероятно, осуществимая, хоть и трудная задача еще стоит перед ним. От работы над спектаклем чисто бытовым театр отказался и в силу присущей ему тенденции к праздничному игровому зрелищу и руководимый правильным художественным чутьем. Действительно, если современный бытовой репертуар театров для взрослых при всех вполне обоснованных укорах в мелочности и дешевой злободневности все же имеет бесспорное право на существование, в качестве хотя бы установщика бытовых и моральных проблем, то бытовой театр для детей ничем не может быть оправдан. Напрасно и нелепо подменять радость и восторг детей — праздничное зрелище будничной повседневностью, которую ребенок в театре воспринять не может, или морализованием, в котором он не нуждается. Вполне оправдано поэтому стремление Театра Юных Зрителей восполнить сказку романтико-героическим или буфонно-комедийным спектаклем. Небольшая группа драматургов, выросших в самом театре или около

него, — вслед за автором «Конька» — Горловым — Бруштейн, Гаккель, Зон, Макарьев, пришли в этом на помощь. Большая часть из них были режиссерами и актерами Театра Юных Зрителей, — это облегчало построение пьес в принципиальных линиях театра и вообще может служить примером вполне органического роста драматургии из самых недр театрального коллектива. Таким образом в этом отношении, отойдя, в силу необходимости, от обычая пользоваться чужеродной театру литературной пьесой, Театр Юных Зрителей пошел в ногу с преодолевающим литературную движением новаторского театра.

Усилиями этой драматургической группы возникли, по линии буфонной комедии — «Близнецы», пьеса, наиболее отразившая общие тенденции современного ей эксцентрического театра, но тем самым несколько чуждая заданьям Театра Юных Зрителей. Так возник «Том Сойер», одна из удачнейших пьес в репертуаре Театра Юных Зрителей; тема «Сойера» в различных инсценировках обошла, кажется, сцены всех наших детских театров. И это, конечно, не случайно. Есть в этой теме необходимое для детей очарование романтической жизнерадостности. Советский «Том Сойер», будь он создан Театром Юных Зрителей, стал бы, верно, надежнейшим ключом к его репертуару. Некоторым приближением к такому жанру явился «Тимошкин рудник» — эпизод из гражданской войны на юге. Мальчишеская комедийность перемежается здесь, и довольно удачно, с моментами героическими и пафосными. Это — своего рода театральные «Красные Дьяволята». Романтический спектакль, рассчитанный на средний возраст детей, стал основным жанром Театра Юных Зрителей. «Гражданин Дарнэй», «Предатель», «Гаврош», «Тиль Уленспигель» — вот его образцы. Целый ряд этих пьес перешел от Театра Юных Зри-

телей на сцены других детских театров — это доказательство современности их, как жанра. Темы их почерпнуты из эпох великих мировых революций. И это не случайно. Революционная история, конечно же, дает благодарнейший и ценнейший материал для приподнятого и романтического детского спектакля. Создание целой сокровищницы революционных легенд и героических хроник — вот одна из важнейших обязанностей театра для детей перед героическим поколением нашей детворы. Увлекательно-яркая советская сказка — другая задача. Крайне ценным мог бы явиться и феерический спектакль, раскрывающий перед молодой аудиторией фантастические победы новейшей техники — своего рода радио- и электрифицированный «Жюль Верн». Романтика далеких путешествий, открытий и экспедиций, так волнующих теперь нашу страну и ее молодежь, могла бы также стать хорошим материалом для хорошего спектакля. Но каждый из этих спектаклей прежде всего должен быть и остаться верным взятому Театром Юных Зрителей пути к народному, увлекательно-яркому синтетическому зрелищу, пути, на котором молодой театр уже нашел себе столько друзей и среди детворы и среди взрослых зрителей. Одним из них и является автор этой небольшой статьи.

ПОСТАНОВКИ

В этом сжатом и беглом обзоре работ театра мы попытаемся охарактеризовать все его постановки с точки зрения тех художественных замыслов и педагогических критериев, которые были положены в основу создания того или иного спектакля. Оценка спектаклей со стороны их качественного осуществления не входит в задачи настоящего обзора. Это дело зрителя и театральной критики.

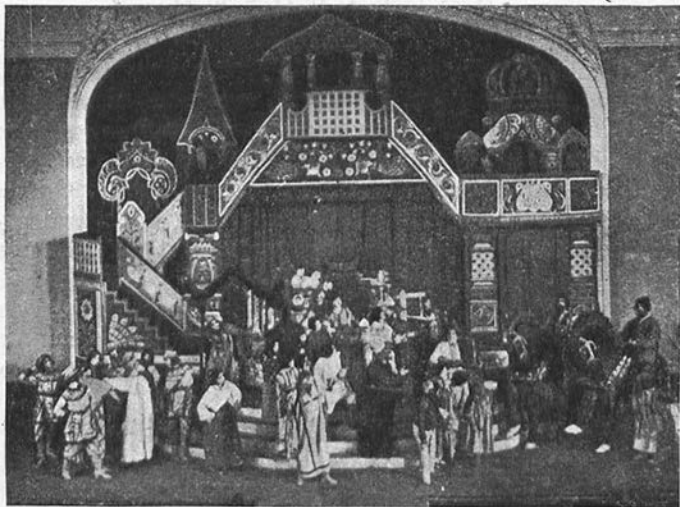
Наша цель — дать по возможности деловую и объективную характеристику внутреннего художественного пути, пользуясь конкретным материалом пятилетнего опыта.

«КОНЕК - ГОРБУНОК»

русская сказка П. П. Ершова, в 3-х частях; текст обработан для игры П. П. Горловым; постановка А. А. Брянцева; декоративное оформление художника В. И. Бейера; музыка П. А. Петрова-Бояринова; танцы поставлены С. Т. Александровым; хоры — И. В. Немцевым и И. А. Смолиным.

Выбор именно этой сказки для первой работы театра объясняется сознательным стремлением дать детям театральное представление не в форме «традиционного спектакля», построенного по обычной драматургической схеме, а в форме театрализованного «эпического сказа», обильно прослоенного действенной сценической игрой.

Несмотря на эпическую форму «Конька-Горбунка», сказка полна движения и увлекательных событий. Ее язык прост и динамичен. По своему внутреннему построению она настолько драматургична, что могла быть сыграна почти без всяких сколько-нибудь значительных изменений. В работе над «Коньком-Гор-



«Конек-Горбунок»

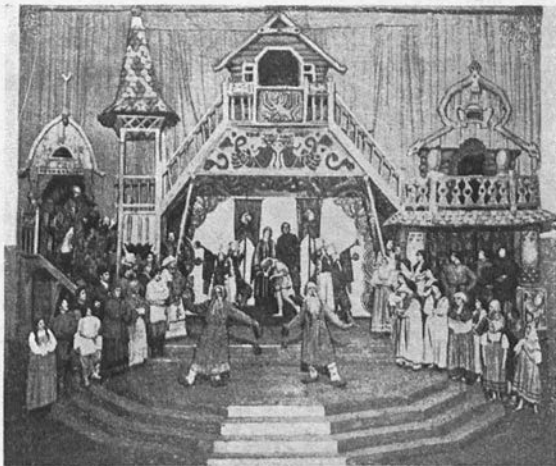
І д. — «Базар» (1-я редакция)

бунком» прежде всего была поставлена задача — сохранить в неприкосновенности весь ершовский текст. Это задание стремились выполнить по возможности точно. Совсем незначительные «выброски» из текста едва ли в какой либо степени отразились на целостности этой сказки.

Отсутствие в «Коньке-Горбунке» внешней драматургической формы и устройство сценической пло-

щадки театра в значительной мере предопределили самую форму спектакля.

Сценическая игра актеров сопровождалась все время повествовательными репликами и монологами «дедов-сказителей» (исп. Горлов и Васильев). Эти повествовательные речи «сказителей» утрачивали свое



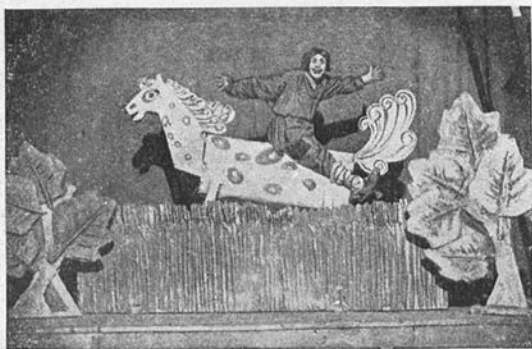
«Конек-Горбунок» III д. Финал (2-я редакция)

эпическое спокойствие и приобретали острый динамический характер, благодаря тому, что эти «реплики» никогда не предшествовали действию (игре актеров), а всегда следовали за ним, как бы констатируя событие и выявляя личное отношение «сказителей» к происходящему на их глазах.

На ряду с «дедами-сказителями», которые являлись своеобразными «корифеями», повествовательный элемент сказки был передан также «хору», певшему свои

«присказки» и заключающему спектакль финальной торжественной «славой».

Постановка «Конька-Горбунка», изобилующего фантастическими явлениями, стремилась к трактовке всей фантастики, как игрушечных образов. Это определило и стиль спектакля в отношении его внешней формы. Ожившая игрушка кустарного типа, игра игрушек — игра вещей, игра в игрушки — игра с вещами — вот



«Конек-Горбунок» I д. Иван на Кобылице

этот стиль. Игра театральной бутафории занимала большое место в спектакле (кони, лодка, шатер, перо жар-птицы, кит, кобылица и т. п.).

Стремительное нарастание сказочных происшествий дано в разверстке сцен на разных высотах и участках вертикального и горизонтального плана площадки, а множественность событий и «мест действия» — в условно-театральном обозначении с помощью откровенного выбрасывания на сцену той или иной условной детали (лестница, шатер) или условных многократных (ритмических) пробегов по одному

и тому же участку сцены. Таковы пробеги Иванушки-дурака и Конька-Горбунка.

Большое место в спектакле занимала ритмическая проработка массовых сцен, причем сценическая жизнь толпы строилась на принципе индивидуальной ритмической и словесной проработки каждого отдельного образа, входящего в состав толпы. Жесткий ритм объединял весь спектакль. Это вызывалось и стихотворным языком сказки и соответствующим его размеру музыкальным оформлением спектакля.

В виду особенностей открытой сценической площадки театра, уже в этой первой работе появились «слуги просцениума» (они же «посыльные дворяне» — исп. Старк, Ландис, Горюнова, Ростанова, Маркелова, Судакова), которым суждено было впоследствии стать довольно обычными театральными персонажами в спектаклях театра.

В трактовке актерских образов, при единстве игрового стиля, наметились две линии: условно-реалистическая (Конек — Зандберг, Пугачева; Иванушка — Развеев, Пушкин, Васильчук, Чирков) и резко буффонная (царь — Преображенский, Адрианов; спальник — Зон, Мокшанов; городничий — Рябинин, Оранский, Ткачев, Герага).

В смысле внешнего оформления сцена была построена из ряда горизонтальных и вертикальных площадок, соединенных переходами, побуждающими актеров к усиленной динамике.

«Конек Горбун» пережил две постановочных редакции, различие которых касается только внешнего оформления. В первой постановке в оформлении частично принимал участие художник Е. Э. Якобсон. Вторая принадлежит всецело В. И. Бейеру.

В текущем сезоне «Конек-Горбун» был переработан для выездных спектаклей театра в рабочих районах.

«СОЛОВЕЙ»

сказка А н д е р с е н а, переработанная в трехактную пьесу М. А. Кузминым; постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление В. И. Бейера, музыка М. А. Кузмина, танцы и шествия поставлены С. Т. Александровым.

Вслед за русской сказкой с ее своеобразным старинно-бытовым окружением, как оно стилизационно дано было в «Коньке-Горбунке», театру казалось



«Соловей» II д. — Праздник в честь Японского Соловья

увлекательным перенести детей-зрителей в иной сказочный мир, столь же своеобразный, но не менее близкий детям. Китайская сказка Андерсена в переработке М. А. Кузмина позволяла быть свободным в сценической трактовке сюжета и не стремиться к «настоящему Китаю».

Поэтому весь спектакль по режиссерскому плану должен был представлять собою не что иное, как актерскую игру в «китайцев». Этим определялись и многие «условности» (ритмическое движение толпы, церемонии придворных, ужение рыбы) и трактовка актерских образов (судомоечка — Мунт, Зандберг, часовщик — Адрианов, доктор — Кисиц).

В своем общем построении этот спектакль явился развитием приемов предыдущей постановки, при чем все действие концентрировалось на нижней площадке и направлено было к всестороннему ее «обыгрыванию». Впервые в этом спектакле был сделан опыт вовлечения детей-зрителей в «игру с актерами» (разговор актеров с зрительным залом).

«ДОГОНИМ СОЛНЦЕ»

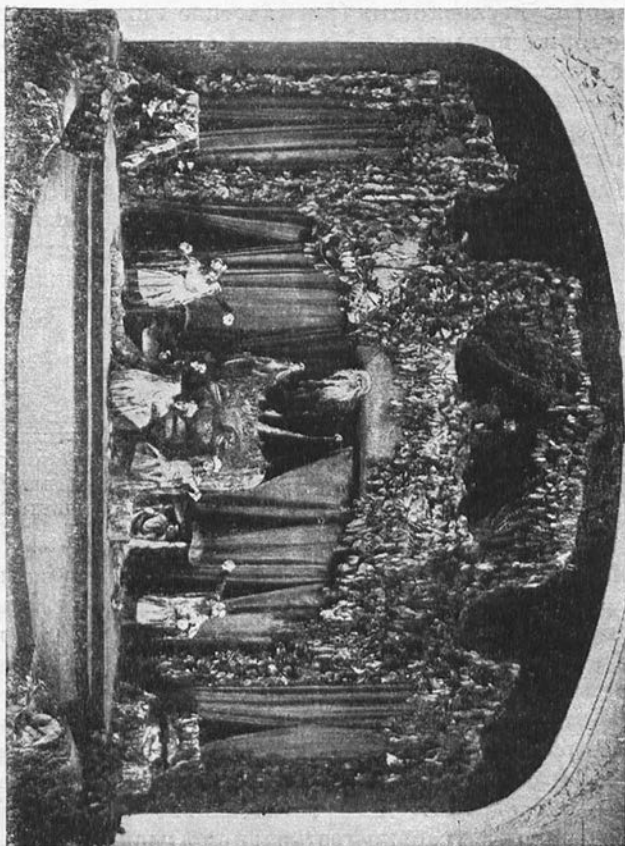
драматическая сказка Шмелева в 4-х действиях, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление В. И. Бейера, музыка Бормотина, постановка танцев Е. Н. Пашковой-Горловой, хоры поставлены И. В. Немцевым и И. А. Смолиным.

Постановка этой пьесы должна рассматриваться, как попытка дать представление на тему о сезонных явлениях в природе (осенний отлет журавлей в теплые страны) и выявить символику сказки Шмелева (стремление к солнцу, свету, счастью).

В зависимости от содержания пьесы, спектакль стремится разрешить следующие задания: 1) передать зрителям поэтическое ощущение природы (I—IV акты). Для этого картины из растительного и животного мира даны в условно-театральном плане, что дает возможность актеру выявить свою человеческую лирику в сценическом образе, внешне характеризуемом только одной какой-нибудь деталью (журавли в рус-

ских рубашках, но с крыльями на руках и с клювами на головах) и 2) противопоставить дикой природе так

«Дорогим Солнце» I д. — Дедушка, Лесовик, Старый Цепь
и Боготные Огни



называемый мир домашних животных, в среду которых попадает вольнолюбивый журавль. Для этого

второй и третий акты поставлены в более реалистических тонах.

В текущем сезоне спектакль «Догоним солнце» был включен в план выездного репертуара и, в целях большей портативности и применимости к клубным театральным площадкам, был режиссерски переработан Евг. Гаккелем, при чем переработка постановки коснулась преимущественно внешнего оформления (художница А. Васильева), основные же задания спектакля остаются те же самые.

Спектакль рассчитан на средний и младший возраст.

«КОЗЕЛ», «ПЕТРУШКА», «КОШКИН ДОМ»

Эти спектакли стоят несколько особняком в развитии репертуара театра. Постановка этих пьес должна рассматриваться, как попытка ввести в репертуарный план театра цикл спектаклей для младшего (дошкольного) возраста. Эта попытка была сделана в 1922 г. К этому времени относится знакомство театра с руководителями Краснодарского театра для детей С. Я. Маршаком и Е. И. Васильевой, которые с этого момента близко подошли к работе Театра Юных Зрителей, а С. Я. Маршак с этих пор вошел в состав репертуарного совещания при театре. Маршак и Васильева являются и авторами названных пьес.

Несмотря на большую популярность среди детей сказок, которые были положены в основу пьес, названные спектакли не дали тех результатов, которые ожидалось. «Козел» и «Петрушка» продержались не более одного сезона, а «Кошкин Дом», спустя год, был поставлен еще только два раза. На этом опыте обслуживания детей младшего возраста на большой площадке театра был прекращен.

Отказаться от дальнейших постановок спектаклей этого типа пришлось потому, что наивно-реалистическому характеру восприятия у детей этого возраста мало отвечает условность и сложность театральной формы. Повидимому, театр живого актера труден и недоступен для понимания малышей. В «Козле» дети громко плакали, когда плакали «дед» и «баба», потерявшие «козла»; они сильно пугались, когда появлялись «волки» и разрывали «козла» на части. Благополучное разрешение событий и радость детей по поводу «воскресения» «козла» не оправдывали того нервного потрясения, которое им предшествовало.

Большим успехом у маленькой аудитории пользовался «Кошкин Дом». Этот спектакль из всех трех оказался наиболее динамичным. В нем был применен более откровенно и широко принцип «втягивания в театральную игру зрительного зала». Этот прием вовлекал значительную часть детей в активное действие на сцене, что особенно содействовало возникновению положительных реакций в зрительном зале. Большими группами, в пожарных касках, вооруженные пожарными приборами, дети под руководством актеров тушили пожар. Быть может этим и объясняется, что «Кошкин Дом» был наиболее удачным спектаклем из всех трех.

Отказаться от обслуживания младшей возрастной группы на большой своей площадке театр смог тем легче, что представилась возможность с 1923 г. организовать при театре особые спектакли «театра марионеток», а впоследствии, после прекращения этих спектаклей, театра «Петрушки».

Кукла, как игрушка, как бесспорная реальность, доступнее, ближе детям младшего возраста и тогда, когда она становится для них явлением театрального порядка. (О кукольных спектаклях см. дальше).

«ЗОЛОТОЕ КОЛЕСО»

театральная игра в 3 действиях Е. И. Васильевой и С. Я. Маршака, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление художника В. И. Бейера, музыка М. Н. Стрельникова, танцы и шествия поставлены С. Т. Александровым.

Приуроченная к новогодним праздникам 1923 г., эта постановка явилась своеобразным репертуарно-театральным «обозрением» Театра Юных Зрителей. Текст пьесы, написанный авторами по заданию театра, представлял собою оригинальную литературную и драматургическую обработку фантастического сюжета, созданного на основе пьес, имевшихся в репертуаре театра. В основу положено было похождение Иванушки-дурака по разным странам в поисках «золотого колеса» (солнце, по народной мифологической символике), при чем в действии участвовали главные персонажи почти всех пьес, шедших в театре. Это должно было сделать спектакль близким и интересным для всей детской и школьной массы зрителей, которая постоянно посещала театр.

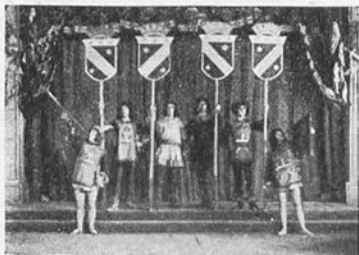
Постановочная задача сводилась к тому, чтобы дать широко развернутую театральную игру. Часть сцен шла в местах для зрителей, где, например, «Петрушка» с колокольчиком и «Медведь» с завязанными глазами разыгрывали целое представление, а детвора-зрители, вооруженная колокольчиками, сидя на своих местах, принимала активное участие в игре.

В виду специального назначения, спектакль и в смысле внешнего убранства был построен соответственно времени года. В основу декоративного оформления был положен принцип «елки с висящими на ней игрушками» (персонажи представления).

«ЗОЛУШКА»

сказка в 3 действиях, приспособлена для сцены Н. С. Пятницкой, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление художника В. И. Бейера, музыка Н. М. Стрельникова, танцы поставлены С. Т. Александровым.

Известная сказка Перро, одна из наиболее популярных и любимых в детской среде, уже неоднократно в былое время была использована для «детских спектаклей» в профессиональном театре. Существовавшие



драматургические обработки этой сказки выдвигали на первый план или «пышность королевского двора» или «доброту и ласку короля и королевы». Богатая и пышная обстановка обыкновенно поглощала то идейное зерно сказки, которое может придать ей и относительный пе-

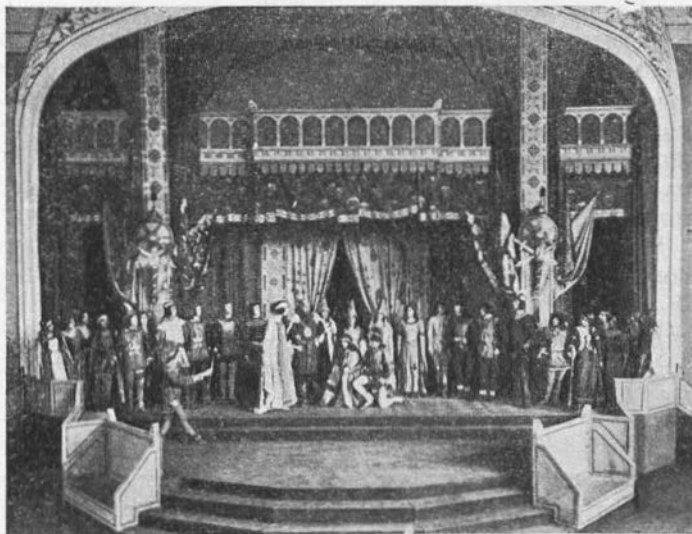
«Золушка» I д. — Герольды

дагогический смысл и художественную ценность. Тяготение детской аудитории к сказке и, с другой стороны, отсутствие более подходящего в тот момент сказочного материала, послужили основными толчками для постановки этой пьесы, написанной автором по заданию театра.

Выявление положительного начала в образе Золушки (исп. Зандберг, Уварова) и противопоставление его грубо-напыщенному быту королевского двора было основным режиссерским замыслом в постановке.

На ряду с этим и чисто сценические задачи, которые театр перед собою ставил, во многом повлияли на характер постановки.

Это был только второй год существования театра, когда еще не были изведены все возможности, даваемые его сценической площадкой, и, таким образом, целый ряд приемов, то отменявшихся в процессе работы, то примененных в этой постановке, открывал



«Золушка»

III д. — Финал

новые сценические возможности и предопределял дальнейшее развитие сценической площадки театра.

В этом спектакле был широко использован прием условно-схематического обозначения «места действия» (напр., дом Золушки). Перемена места действия совершалась путем локализации света, что давало возможность центральной части сцены быть последова-

тельно и «домом Золушки» (откуда, напр., начиналось свадебное шествие) и «дворцом» (куда оно приходило), при чем самое «шествие» совершалось на глазах зрителей через всю сцену по окружности оркестры. Верхняя площадка сцены была использована частично для оркестра.

Большое место в спектакле было отведено ритмическому движению (танцы и шествия), рисунок которого режиссерски строился по основным линиям сценической площадки. Актерская игра в значительной степени обусловлена была музыкой, так что некоторые актерские образы строились не столько на их словесном материале, сколько на движении (церемониймейстер — Гаккель).

Спектакль обслуживал детей младшего и среднего возрастов.

«БЕДНОСТЬ НЕ ПОРОК»

пьеса А. Н. Островского, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление художника В. И. Бейера, танцы поставлены С. Т. Александровым, хоры — И. А. С мо л и н ы м.

Это первый спектакль из цикла «классического репертуара» для юношества. В этой постановке театр попытался отказаться от «бытовой» традиции в подходе к Островскому и поставил перед собой задачу выявить «лирическую» сущность пьесы. В связи с этим в спектакле большое значение приобрело «песенное» начало.

Открытой сценической площадке театра пришлось впервые встретиться с пьесой, в драматургическом отношении обусловленной традиционной коробочной сценой. Это противоречие режиссура попыталась разрешить путем частичного «компромисса», который, однако, не нарушил целостности и органичности

площадки театра и в то же время помог еще более выявить те моменты пьесы, которые на открытой



«Бедность не порок». I д. — Гордей Карпыч, Митя, Гуслин, Разлюбяв



«Бедность не порок». I д. — Любушка и Митя

площадке приобрели, вопреки традиции, наибольшую театральную остроту (в первом акте сцены Любушки и Мити — Васильева, Горюнова, Васильев, Масель-

ский; во втором акте — танцы; в третьем акте — сцена Г. Торцова, Коршунова, Л. Торцова — Оранский, Горлов, Гаккель, Преображенский, Нарский).

Реалистическая трактовка пьесы режиссером сказалась и в реалистической манере актерской игры (Анна Ивановна — Черкасова; Пелагея Егоровна — Андреева, Кандат; няня — Иванова, Немирова).



«Бедность не порок». П. д. — Коршунов Гордей Карпыч, Любушка, Пелагея Егоровна и др.

В смысле внешнего оформления в этой постановке соединены открытый просцениум и театральный «павильон» (с занавесом). Это помогло строить режиссерский план спектакля, по мере его развертывания, в направлении постепенного выдвигания мизансцен из глубины сцены (павильона) на открытую площадку. Таким образом в процессе динамического нарастания действия происходит как бы непрерывное «завоевание» актером просцениума и обратный «отход» его к финалу спектакля в глубину «павильона».

«ТАИР И ЗОРЭ»

драматическая легенда Е. И. Васильевой и С. Я. Маршака, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление художника М. А. Григорьева, музыка Н. М. Стрельникова и Н. Золотарева, пляски поставлены С. Т. Александровым.

В основу пьесы положена крымская легенда. Написанная авторами для Краснодарского театра для детей и шедшая там в течении ряда лет с большим успехом, эта пьеса, приуроченная к иным сценическим условиям, оказалась мало пригодной для сценических условий Театра Юных Зрителей. Она оказалась в большей степени «психологической», чем это допускает открытая сценическая площадка театра. Громоздкое декоративное оформление также отяжелило постановку. Спектакль шел не более трех раз.

«КОМИК XVII СТОЛЕТИЯ»

пьеса А. Н. Островского, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление В. И. Бейера.

Юбилейная дата в истории русского театра (250 лет) служила театру оправданием для выбора этой пьесы, которая могла дать юношеству некоторое представление о проникновении в русский быт идей и форм западно-европейского театра.

На открытой площадке, перед условным порталом, исполненным под древне-русский орнамент (в духе русского Ренессанса) было развернуто все сценическое действие пьесы. Центральным моментом спектакля явилась «интермедия», поставленная в приемах нарочитого подражания (условного) иноземным комедиантам того времени. «Интермедия», условно данная,

как «театр в театре» была построена на принципе актерской игры, контрастирующей со стилем всего спектакля (реалистически-бытовым). Принцип балаганно-площадного представления, использованный



«Комик XVII столетия» II д. — Proludium «Цыган и Лекарь»

в «интермедии» (лекарь — Макарьев, его слуга — Адрианов, цыган — Масельский) и оправдавший динамические возможности сценической площадки театра, послужил в дальнейшем исходной точкой в работе над «Прodelками Сканена» Мольера.

«ПОХИТИТЕЛЬ ОГНЯ»

пьеса в 3-х действиях П. Горлова, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление художника В. И. Бейера, музыка Н. М. Стрельникова, ритмическая проработка движений, интермедий и финального танца А. М. Невинской и Е. Н. Пашковой-Горловой.

«Похититель огня» явился первой оригинальной пьесой, написанной специально для театра и в расчете на испытанные уже возможности и особенности его площадки.

Легендарно - героический сюжет, изображающий борьбу первобытного человека с силами природы и победу над ними, с центральными героическими фигурами Райго (исп. Кисиц), старика Шугу (исп.

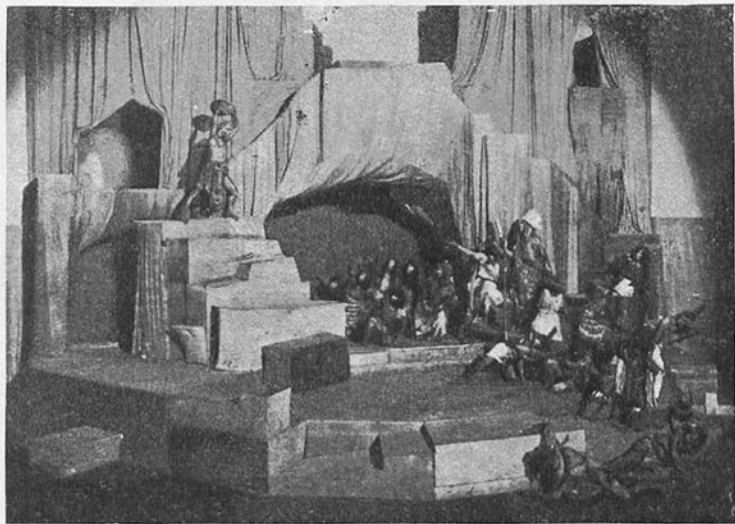


«Похититель Огня» Слуги просцениума (обезьяны)

Горлов) и юноши Ноту (исп. Аренс), развернут автором по схеме прямолинейного и динамически нарастающего драматургического движения. Примитивные, но рельефные характеры и стремительность событий были рассчитаны автором на непосредственность детского восприятия.

В режиссерском отношении спектакль должен был выявить динамику массового движения, организован-

ного на основе коллективного ритма; вскрыть перед зрителями своеобразие и примитивность первобытной психики и захватить величием героической борьбы с силами природы. Это потребовало больших и смелых форм сценического движения, для чего площадка театра оказалась исключительно благоприятной.



«Похититель Огня»

Г д. — У Пещеры Тунгуинов

Вместе с тем, несмотря на отдаленность эпохи в постановочный замысел входило сделать пьесу созвучной современности путем вскрытия в ней идеи «борьбы за существование». Все это позволяло трактовать пьесу, как современную героическую тему и прибегнуть в постановке к условно-театральным приемам.

Синие тона декоративного холста, спадающего разнообразными складками вдоль вертикальной сцены; трехмерные станки, обтянутые таким же холстом и имеющие условное подобие скал и камней; свободное перемещение их во время действия на глазах у зрителей «слугами просцениума» для видоизменения сценического рельефа и перемены «места действия»; планировка мизансцен на всех имеющихся высотах, — вот главнейшие из приемов, которыми пользовалась режиссура при постановке спектакля.

Следует отметить также, что для всех перестановок и декоративных трансформаций сценической площадки в спектакль были введены режиссером «музыкальные интермедии», во время которых «слуги просцениума» в образе «обезьян» (Ткачев, Макарьев, Некрасова, А. Васильева, Уварова и Гаккель), разыгрывали ритмо-акробатические пантомимы, в которых перестановка станков оправдывалась содержанием.

Начинался спектакль музыкальным «прологом», во время которого «обезьяны» исполняли ритмический танец. Они же условно символизировали «скалы» на сцене и во время действия.

Наращение динамики в спектакле завершалось финальной «пляской с огнем» (зажженные факелы).

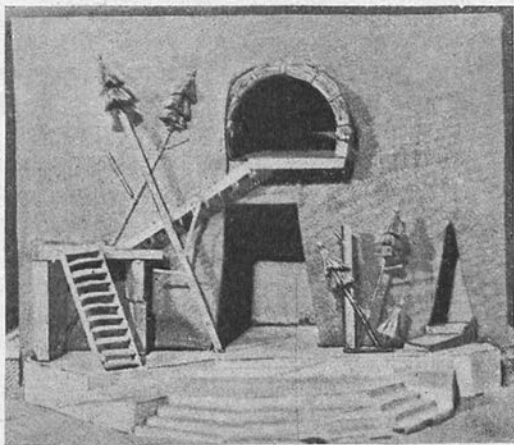
«ГУСИ-ЛЕБЕДИ»

хоровая игра в двух действиях, текст С. Я. Маршак по сценарию Н. С. Пятницкой; постановка А. А. Брянцева и Е. Н. Пашковой-Горловой; музыка Н. М. Стрельникова, декоративное оформление художника В. И. Бейера, финальный танец поставлен П. М. Баклановым.

Небольшой по объему текст «сказки» послужил основой для широко развернутой музыкально-хоровой театральной игры. Постановка «Гусей-Лебедей», в виду

примененных в ней некоторых приемов и принципов, позволяет считать эту работу театра наибольшим приближением к тому типу «синтетического спектакля», который отвечает основным художественным стремлениям Театра Юных Зрителей.

Режиссерский замысел сводился к тому, чтобы дать реалистическое оправдание той фантастике, ко-



«Гуси-Лебеди»

Общий вид установки

торая в сказке имеется, и построить весь спектакль в плане условно-театральной актерской игры. Это наметило целый ряд приемов, положенных в осуществление замысла постановки: 1) «считалки» актеров в образе деревенских парней и девушек, как «пролог» к игре, 2) введение «хоровых образов» — группы актеров и актрис, исполняющих «гусей», «яблоню», «речку», «печку», что дало возможность заменить феерическую фантастику фантастикой театральной и

привлечь внимание зрительного зала к самому процессу игры и коллективного действия; 3) ритмизирование слова и движения (коллективного и инди-



«Гуси-Лебеди»

«Слет Гусей»

видуального), что должно было всему спектаклю придать строго закономерный характер, обусловленный музыкой Н. М. Стрельникова, вследствие чего спектакль приобрел характер своеобразной оперы для детей.

Вся «игра» в «гусей-лебедей» разрешалась общей пляской, дающей выход накопленной за время игры динамике.

Декоративное оформление сцены, использованной во всех своих планах, явилось условно-театральным развитием темы «деревенского сеновала» с приставленными к нему лестницами, на которых разворачивались отдельные моменты «игры».

«ПРОДЕЛКИ СКАПЕНА»

комедия в 3-х действиях Мольера; постановка А. А. Брянцева; декоративное оформление М. Левина, музыка Н. М. Стрельникова; танцы поставлены С. Т. Александровым, кукольные интермедии поставлены В. Ф. Оршедт, монтировка А. Е. Гофмана.

Особенности сценической площадки театра заставили отказаться от обычной «мольеровской» tradi-



«Прделки Скапена» III д. — Скапен, «сам себя несущий»

ции и, путем переключения «ритмов Мольера» на условия современной динамики, а также путем вольной переработки самого текста (с сохранением всего драматургического и смыслового содержания), дать представление комедийно-буффонного типа. В этом спектакле получили дальнейшее развитие те приемы актерской игры, которые были в основе намечены в «интермедии» «Комика XVII столетия». Приемы буффонной комедии (Аргант — Адрианов, Жеронт — Горлов), доходящие до цирковой эксцентрики (Сильвестр — Ткачев, Скапен — Гаккель, Пушкин); акробатизм, логически обоснованный рельефом площадки и мотивировкой движения, а также тематическое противопоставление «молодых» и «стариков», — определили собою весь стиль актерской игры.

Этому немало содействовало устройство и декоративное оформление сцены. Открытая сценическая площадка была конструктивно разработана в виде винтообразного станка — башни со спиралеобразным трэком вокруг нее, соединяющим «низ» площадки с верхним ярусом сцены. Такая площадка-станок, требующая больших движений и широких жестов, помогла в нахождении стиля игры.

В этом спектакле впервые был применен прием чередования игры живых актеров и «кукол» («ма-



«Проделки Скапена»
II д. — Скапен, Октав,
Леандр

рионеток» и «петрушек»). Для этого часть сцен велась «куклами» в специально построенном «кукольном городке» (марионетки), а часть сцен, испол-



«Прodelки Скапена» II д. — Аргант,
Сильвестр, Скапен

няемых живыми актерами, сопровождалась игрой «петрушек».

Спектакль предназначен для юношества, но, как показал опыт, оказался вполне доступным и для детей среднего возраста.

«ПРЕДАТЕЛЬ»

пьеса в 3-х действиях Б. Житкова, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление художника В. И. Бейера, монтировка А. Г. Гофмана.

Первая попытка театра дать русскую революционную пьесу, близкую нашей современности. Сюжет пьесы революционно - приключенческий из эпохи 1905 года. Помимо общественно-идеологической сто-

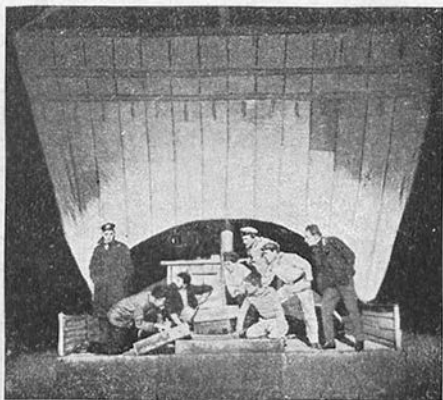


«Предатель»

И д. — «На улице»

роны, постановка этой пьесы была интересна для театра в смысле разрешения целого ряда сценических задач. Большая разбросанность событий, их эпизодичность и отсутствие в пьесе «единства места» предъявляли к театру очень сложные задания монтажного характера. Постепенная смена картин, происходящих то в «кабаке», то на палубе «парус-

ной шхуны», то на «маяке» требовала почти моментальной трансформации сценической площадки на глазах у зрителей. Эти трудности были разрешены путем применения системы «ширмовых» щитов; позволивших до известной степени схематизировать декоративное оформление, а условность планировки действия и емкость сценической площадки позволили



«Предатель»

II д. — «На шхуне»

вести сцены одновременно в разных участках и плоскостях площадки.

В задачи актерской игры входило дать бытовые провинциальные типы (либерал Лишин — Мокшанов, его сестра — Мунт, грек — Макарьев, матрос Минка — Преображенский, гимназисты — Леонтьев, Аренс, Ростанова).

В этом спектакле в финале была сделана попытка вовлечения зрительного зала в политическую манифестацию — пение интернационала в зрительном зале, неожиданно перебрасывающее присутствующих из 1905 года в современность.

«ПОХОЖДЕНИЯ ТОМА СОЙЕРА»

представление в 3-х действиях и 14 ти картинах, композиция текста (по М. Твену) и постановка Бориса Зона, декоративное оформление художника М. А. Григорьева, музыка Н. М. Стрельникова.

Этот спектакль имеет несколько своеобразную историю. Он зародился в классных работах Ленинградской Детской Художественной Студии им. З. И. Ли-



«Похождения Тома Сойера». — I д. — «Школа мистера Доббинса»

иной, где первоначально Б. Зоном в учебном плане с подростками прорабатывались «детские сцены» из «Тома Сойера». Когда эта повесть была включена в репертуарный план театра, представилось интересным использовать сработанные в студии «сцены» для профессионального спектакля.

В основу режиссерского замысла был положен принцип «детской игры». Отсюда возникло и оформление сценической площадки.

Все 14 картин строятся из одноцветных кубиков всевозможных объемов, многообразные сочетания которых дают разные комбинации, соответствующие тем или иным «местам действия». Для сценических перестановок в спектакль введены «интермедии», во время которых те же «дети», которые участвуют



«Похождения Тома Сойера»

П л. — «На кладбище»

в пьесе, как индивидуальные персонажи, исполняют роль «слуг просцениума» и обставляют сцену под музыку детского «джаз-банда». Прimitивный мотив этой музыки проходит через весь спектакль.

В трактовке актерских образов в этом спектакле сделана попытка провести две линии. Одна — линия «детей», реалистическая, бодрая, современная (Том — Волкова, Гекк Финн — Пугачева, Бекки — Ваккерова). Другая — линия буффонного комизма (пастор — Ва-

сильев; шериф — Ткачев, Черкасов; прокурор — Гаккель, Шифман; судья — Горлов; миссис Роджерс — Толмачева).

«НЕ БЫЛО НИ ГРОША, ДА ВДРУГ АЛТЫН»

пьеса А. Н. Островского, в 5-ти действиях, постановка А. А. Брянцева.

Спектакль этот явился результатом работы театра в плане «студийных актерских занятий» и поэтому



«Не было ни гроша, да вдруг алтын»

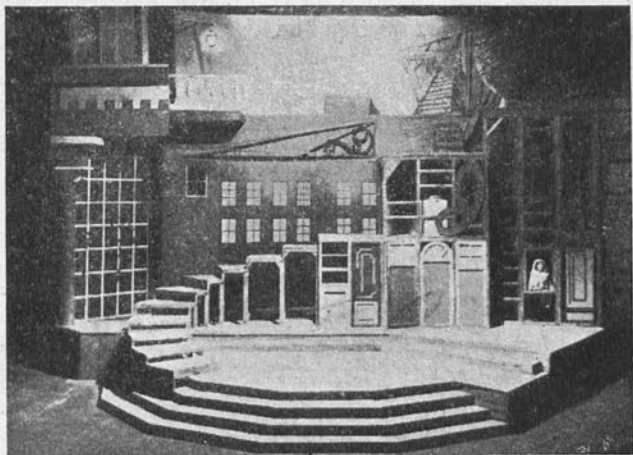
Финал

имеет больше внутреннее значение в жизни театра. Он был вынесен на большую сцену по случаю XXV-летия сценической деятельности артистки театра Е. М. Мунт. В репертуарном плане спектакль не стоит и был показан всего несколько раз для юншества.

«ГАВРОШ»

пьеса в 3-х действиях А. Я. Бруштейн; постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление М. Левина, музыка С. Н. Митина.

В основу пьесы положен эпизод из романа В. Гюго «Отверженные». Этот спектакль был предназначен для среднего возраста и входил в цикл революцион-



«Гаврош»

Общий вид установки

ных спектаклей театра. Героические похождения мальчика Гавроша (исп. Арнс) в постановке являлись как бы поводом для показа эпизодов революционного характера и жизни революционной толпы. Оформление сцены представляло собою условно-конструктивную установку, вокруг которой и на которой происходили центральные моменты пьесы, выявляю-

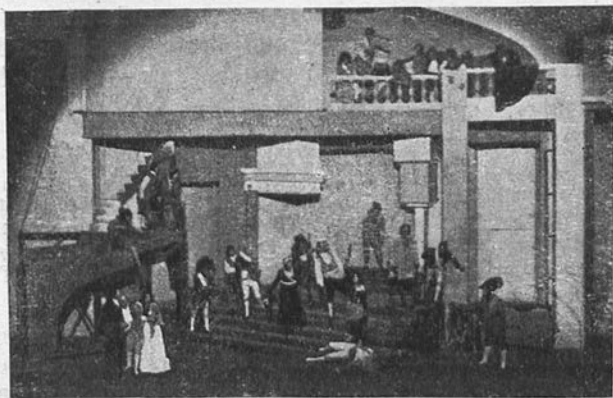
шие жизнь сценической толпы (разбор декораций и стройка баррикады из ее отдельных частей).

Интересно отметить, что печальный конец (расстрел Гавроша), вызывая сочувствие детей к героическому подвигу Гавроша, подымал настроение зрительного зала и ни в какой степени не содействовал возникновению упадочных и грустных реакций.

«ГРАЖДАНИН ДАРНЭЙ»

пьеса в 3-х действиях и 8 картинах Л. МАКАРЬЕВА, постановка Б. ЗОНА, музыка С. М. МИТИНА, декоративное оформление М. ЛЕВИНА, монтировка А. Е. ГОФМАН

Пьеса представляет собою вольную переработку романа Диккенса «Повесть о двух городах» и напи-



«Гражданин Дарнэй» III д. — «Революционный Трибунал»

сана в приемах мелодрамы. Постановкой этой пьесы театр попытался дать на своей площадке театральную

картину из эпохи Великой Французской Революции. Спектакль предназначался для юношества, что дало возможность смелее заострить форму и не бояться непонимания аудитории. Основной целью постановки было дать пафос революции (прачка Барбье — Артамонова, Толмачева; Люси — Зандберг; Дарнэй — Михайлов; Дефарж — Оранский; крестьянин — Гипси).

В смысле сценического оформления, был применен принцип «контрастности» (мирная Англия и революционная Франция), локализации отдельных картин на разных участках вертикальной ярусной сцены и игры теневых фигур на светящемся экране-окне, что давало возможность одновременного ведения сцен (напр., диалогическая словесная сцена шла одновременно с пантомимной, связанной с ней по смыслу).

В отношении трактовки актерских образов пытались не отходить от мелодраматической линии (доктор Маннет — Преображенский, Васильев; шпион Барсад — Горлов, Адрианов; г-жа Дефарж — Мунт, Маркиз — Гаккель, Лавровский).

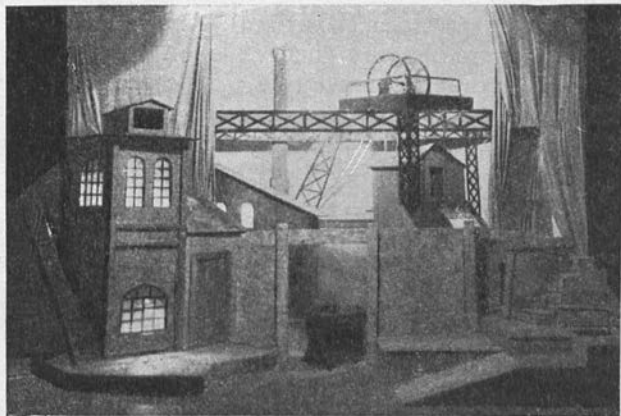
«ТИМОШКИН РУДНИК»

пьеса в 3-х д. и 9-ти карт. Л. Макарьева, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление художника В. И. Бейера, танцы поставлены С. Т. Александровым, хоры — И. А. Смолиным, монтировка А. Е. Гофмана.

«Тимошкин Рудник» явился первой производственно-бытовой современной пьесой. Она написана была автором специально для сценической площадки театра. Спектакль потребовал от театра больших исканий в области нахождения такого сценического устройства, которое было бы удобно для чередования различных по месту действия картин. В то же время стремление провести в оформлении производственную



«Тимошкин Рудник» I д. — Тимошка, Аниутка,
Алейка и собака Бяскра



«Тимошкин Рудник»

II д. — «Рудник Ночью»

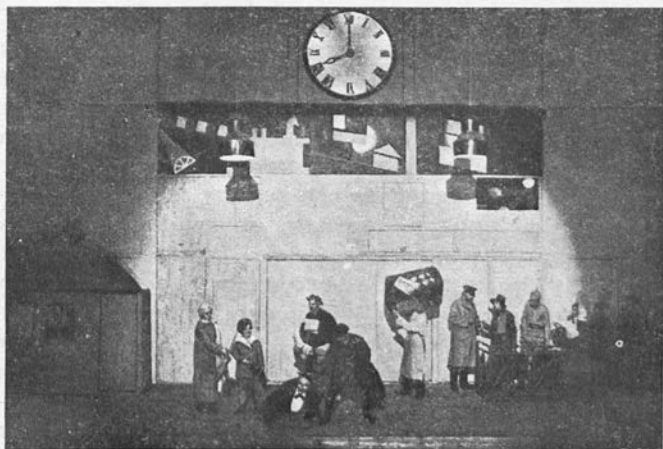
тому заставило режиссера и художника создать реалистически - условное декоративно - конструктивное оформление, по изобразительной четкости и смысловой ясности доступное восприятию детей среднего возраста. Реалистический сюжет требовал и реалистического оформления спектакля. Требованиями сценического реализма определился и план режиссерского замысла постановки. Основными заданиями режиссера были: выявление динамики в нарастании действия (переброска действия с одного участка площадки на другой); сценическое оформление провинциального быта (вечеринка, частушки, танцы, великорусский оркестр); схематический показ рудничного производства (шахта, спускание и подъем клетки), причем это задание было разрешено единственно только при помощи «игры огней» в полной темноте; наконец, в плане актерской игры, выявление героизма в образе Тимошки (исп. Пугачева) и бытовых детских типов в образах ребят-откатчиков (Ландис, Ростанова, Маркелова, Охитина), Анютки (исп. Уварова) и пастуха Алейки (исп. Аренс).

В этой постановке впервые был сделан опыт введения в спектакль дрессированной собаки, играющей самостоятельную роль в действии.

«БЛИЗНЕЦЫ»

комическое представление в 3-х действиях Е. Тарвин и Б. Зона, постановка Б. Зона, декоративное оформление и костюмы худ. М. А. Григорьева, музыка Н. М. Стрельникова, монтировка А. Е. Гофмана.

Постановка этой пьесы должна была ответить стремлению театра найти современную бытовую комедию для детей и в этом отношении может рассматриваться, как опыт.



«Близнецы»

I д. — «Вокзал»



«Близнецы» III д. — Общий финальный отъезд на движущихся тротуарах

В основу пьесы положена старинная тема о братьях-близнецах, развитая на фоне современных нам условий. Спектакль построен на внешней занимательности и обилии комических положений. Несмотря на большой успех у юной аудитории, он стоит особняком в жизни театра и не оказал значительного влияния на дальнейшую его работу, а в репертуарном плане не вполне ответил поставленным заданиям.

В постановочном отношении спектакль трактовался как водевиль (без пения и танцев), чем обуславливался и характер мизансцен и актерских образов. В этой области главным стремлением было дать ряд бытовых современных шаржей (Близнецы — Михайлов, Кисиц; барон — Ткачев; обывательница — Фаусек; парикмахер — Адрианов; курьер — Масельский).

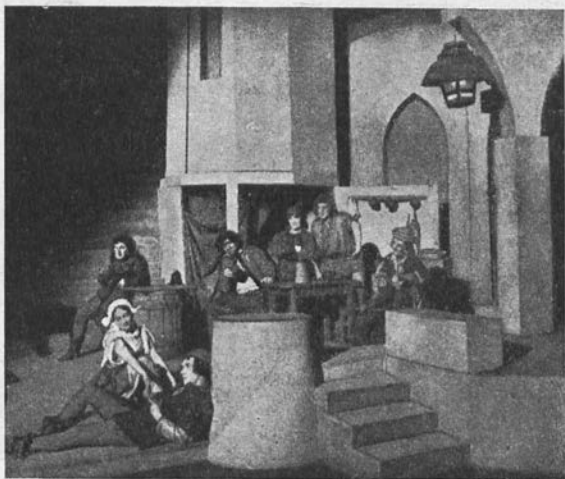
Со стороны оформления должны быть отмечены впервые примененные движущиеся (механически) декорации, они же «подвижные тротуары» — по пьесе.

«ТИЛЬ УЛЕНСПИГЕЛЬ»

историческая пьеса в 3 действиях и 12-ти карт. Е. Гаккеля, постановка Е. Гаккеля, декоративное оформление художника В. И. Бейера, костюмы художника М. А. Григорьева, музыка Н. М. Стрельникова, монтировка А. Е. Гофмана, хоры поставлены И. А. Смолиным, сцены сражений — В. Я. Андреевым.

Пьеса представляет собою вольную переработку известного бельгийского романа Ш. де-Костера, с целью дать увлекательный драматический сюжет на фоне больших исторических событий в Западной Европе XVI века. Испанский империализм, «святейшая инквизиция», феодальное дворянство и фламандский народ — главные общественно-исторические линии пьесы, связываемые драматическим сюжетом,

главным действующим лицом которого является легендарный народный герой Тиль Уленспигель. Выбор и построение сюжетной линии оправдывались, по мнению театра, сценичностью драматических положений и образов, данных в романе; развитием событий и движением масс, как нельзя более соответ-

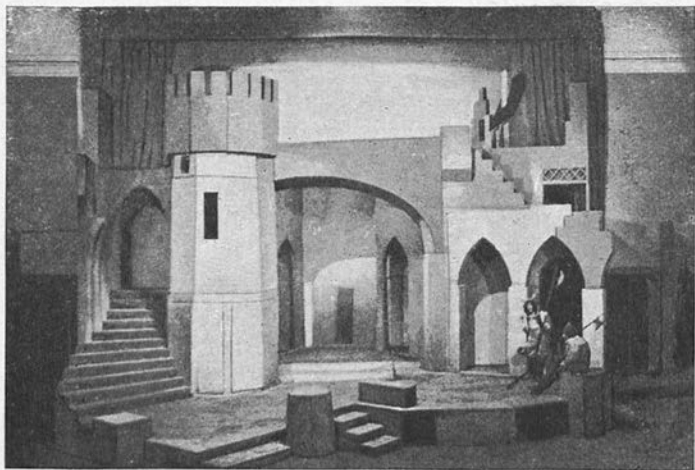


«Тиль Уленспигель» I д. — «Кабачек Катлины»

ствующих динамическому характеру сценической площадки театра. Этими основными заданиями театра обусловлена и драматургическая канва пьесы.

В драматургическом строе пьесы намечены три основных линии: лирическая (Тиль и Неле), социальная (Филипп II, Альба, дворянство и народ) и театральная (Горшок и Растяпа, как «слуги просцениума» в интермедиях и как комические персонажи).

Выявить эти три линии сюжета и дать представление в духе большой театрализованной исторической эпопеи было основной задачей режиссуры. Этим объясняется значительное место, отведенное жизни толпы на сцене, отсюда и трактовка образа Тия, как народного вождя революционера и поэта восста-



«Тиль Уленспигель»

П д. — «У дворца Бредероде»

ния (исп. Чирков) и образа Неле (исп. Уварова), как лирического начала в пьесе. Для обострения театральной сущности спектакля некоторые образы даны в плане мелодрамы (Эгмонт — Зон, мать Неле — Мунт, Алба — Ткачев, Филипп II — Мокшанов) или в плане откровенной буффонады (Растяпа — Масельский, Горшок — Любашевский).

Сложность и разнообразие сценических положений, а также значительность и широта содержания

потребовали от постановки такого сценического оформления, которое при технической простоте и изобразительной ясности давало бы простор для массового движения и не подавляло бы индивидуальных сцен. Кроме того от оформления требовалось соответствие основному революционно-героическому характеру спектакля. В виду этого была построена площадка в условно-театральном плане, но на основе архитектурного принципа (башня, мост, лестница). Это освобождало от необходимости менять декорации и позволяло играть, при весьма незначительных, почти моментальных переменах, весь спектакль на фоне одной и той же установки.

Музыка, занимающая в спектакле значительное место, написана на основе фламандской песни XVI века.

Спектакль рассчитан на юношеский возраст.

«ЕРЕМКА-ЛОДЫРЬ»

не был и не сказка в 3 действиях и 5-ти карт. с прологом и интермедиями Л. Макарьева, постановка А. А. Брянцева, декорации и костюмы художника В. И. Бейера, музыка А. Ф. Пащенко, хоры поставлены Н. А. Смирным, монтаж А. Е. Гофмана.

«Еремка-Лодырь» представляет собою попытку дать спектакль в духе народно-балаганного представления со включением в него мотива народной песни. Сюжет построен на столкновении безземельного бобыля-Еремки с «богатеем-купцом» и с закабаленным крестьянским миром.

Первоначальный режиссерский замысел постановки строился на принципе «карусели», которая должна была охватить собою всю сценическую площадку и путем откидных ширм давать возможность многообразных видоизменений сцены. Карусель должна

была превращаться то в «петрушечный балаган», то в «купцовы хоромы», то в «бобылкину избу». Но конструктивный принцип постановки, в виду больших



«Еремка-Лодырь»

Пролог

материальных затрат, которых он требовал, пришлось заменить принципом декоративным. Отсюда — «портал», написанный в стиле старинных русских народных картинок; вынесенные на верхнюю площадку «петрушечные интермедии», и «карусель», но уже не

как конструктивный принцип, а как декоративная, но участвующая в действии деталь.

Трактовка актерских образов проведена в двух направлениях: в плане лубка (купец — Ткачев, купчиха — Кандат, Агашка — Фаусек, урядник — Нарский) и в плане условно-реалистическом (Еремка — Пушкин; Фроська — Аренс; Бабаниха — Немирова, Артамонова; Пахом — Масельский, Чагин; Маша — Васильева; Михайло — Алексеев).

Для обострения «народно-лубочного» стиля в спектакль введены сцены и интермедии петрушечного типа. При этом «петрушка» применен в двух планах: как самостоятельная сцена петрушечного представления (петрушечник — Адрианов, шарманщик — Лавровский) и как петрушечный принцип игры в исполнении интермедий живыми актерами (движение актеров, как стилизация движения кукол).

Спектакль рассчитан на средний возраст.

«ДОН-КИХОТ»

комедия в 3 действиях А. Бруштейн и Б. Зона, постановка Бориса Зона, декоративное оформление и костюмы художника М. Левина, музыка Н. М. Стрельникова, танцы поставлены П. М. Баклановым, хоры — И. А. Смолиным, ритмическая проработка движений А. М. Невинской.

В этой постановке особенно сильно сказалось стремление театра к созданию спектакля синтетического типа. Равновесие драматических, музыкальных и вокальных элементов, связанных единством постановочного плана и органически сливающихся в театральное представление, которое ближе всего может подойти к типу комической оперы-буфф для детей — такова была режиссерская задача в этой работе театра.

Воспользовавшись для этой цели материалом знаменитого романа Сервантеса, авторы поставили перед собою задачу — отрешиться в трактовке основного образа от господствовавшей историко-литературной традиции, типичной для XIX века, и построить пьесу



«Дон-Кихот»

Финал

согласно с основным буффонно-сатирическим ее смыслом, за пределы которого роман не выводился и самими современниками Сервантеса. В основных моментах сюжетная линия пьесы построена по роману, в деталях же она представляет вольную переработку имеющегося в романе материала.

В отношении постановочных деталей необходимо отметить следующие приемы: образы Дон-Кихота

(исп. Черкасов) и Санчо-Пансо (исп. Чирков) трактуются, как комедийные персонажи; большое место в спектакле занимает «игра вещей» и игра с «вещами», а также «игра в публице» с вовлечением детей в игру актеров. В спектакль введены «интермедии», исполняемые «четверкой» ребят (актеров), которые являются



«Дон-Кихот» Дон-Кихот на Россинанте и Санчо на осле

в то же время и активными персонажами пьесы. Это служит дальнейшим и сценически более развитым приемом использования «слуг просцениума», во многих постановках театра сделавшихся «законным» явлением («Конек-Горбунок», «Похититель Огня», «Том Сойер»).

Декоративное оформление и в смысле красок и в смысле театральной бутафории должно было соответствовать буффонному стилю представления.

Весь спектакль развернут на нижней сценической площадке и оркестре и, при отсутствии сцен, ведущихся в глубине и в верхней части сцены, приобретает характер широко развернутой театральной игры, происходящей почти все время в центре зрительного зала.

Отсутствие резких изломов и конструктивных сооружений, характерное для «Дон-Кихота» и наметившееся уже в предыдущей постановке, делает сценическую площадку театра в этом спектакле очень близкой первым работам театра, возвращая ее, таким образом, к ее основному виду (семиграннику).

СПЕКТАКЛИ «ТЕАТРА МАРИОНЕТОК»

С 1923 г. в производственный план Театра Юных Зрителей были включены спектакли «кукольного театра марионеток» для обслуживания детей младшего возраста.

Включение этих спектаклей в план работ театра, как уже указывалось выше, вызывалось тем, что опыт постановок «Козла», «Петрушки» и «Кошкина Дома» на большой сцене не дал положительных результатов. (Подробно о значении кукольного театра для детей см. в специальном сборнике, посвященном третьей годовщине «Театра Петрушки»). Спектакли «марионеток» происходили в нижнем помещении театра.

За время с 11-го апреля 1923 г. по конец сезона 1924 г. были сделаны следующие постановки:

«Сказка про Емелю», Е. Данько, постановка К. К. Тверского.

«Красная Шапочка», Е. Данько, постановка Л. В. Яковлевой-Шапориной, музыка Шапорина.

«Цирк», Е. Васильевой и С. Маршака, постановка К. К. Тверского и Л. В. Яковлевой-Шапориной, музыка Н. М. Стрельникова.

«Золотой Петушок», Н. Пятницкой, постановка Л. В. Яковлевой-Шапориной, музыка Н. М. Стрельникова.

«Пряничный Домик», Е. Данько, постановка П. П. Сазонова, музыка С. Н. Митина.

«Жар-Птица», Е. Васильевой и С. Маршака, постановка Л. В. Яковлевой-Шапориной, музыка Шапорина.

Из всех спектаклей «театра марионеток» наибольшим успехом у детей пользовался «Цирк». Повидимому, это объяснялось тем, что в спектакле преобладало «движение» куклы за счет «слов» и «сюжета». В этом спектакле текст занимал минимальное место. Он весь состоял из нескольких диалогов двух «клоунов» и почти импровизируемого на спектакле концерта «директора цирка Арчибалда Фокса» (в исполнении артиста Е. Гаккеля). Весь спектакль был построен на «движении» кукол, пародирующих акробатические движения цирковых артистов.

«Цирк» дал театру наиболее богатый материал для того, чтобы, путем сравнительного анализа спектаклей «марионеток» и их восприятия детьми, сделать необходимые выводы по вопросу о целесообразности для детей младшего возраста кукольных представлений. Спектакли с психологическим сюжетом меньше «доходили» до детей, чем спектакли, построенные на «движении» и фантастических происшествиях.

К сожалению, сокращение сметы театра не дало возможности продолжать опыты спектаклей этого типа в следующем сезоне. Вынужденный перерыв «кукольных» спектаклей для дошкольников в течение целой зимы лишний раз доказал, что они нужны детям, и поэтому, начиная с сезона 1925 г., театр возобновил кукольные спектакли, но уже в ином плане, воспользовавшись возникшем тогда в Ленинграде «театром Петрушки».

СПЕКТАКЛИ «ТЕАТРА ПЕТРУШКИ»

Эти спектакли, как уже было сказано, стали даваться для школьников, начиная с 1925 г. и входят в репертуарный план Театра Юных Зрителей до

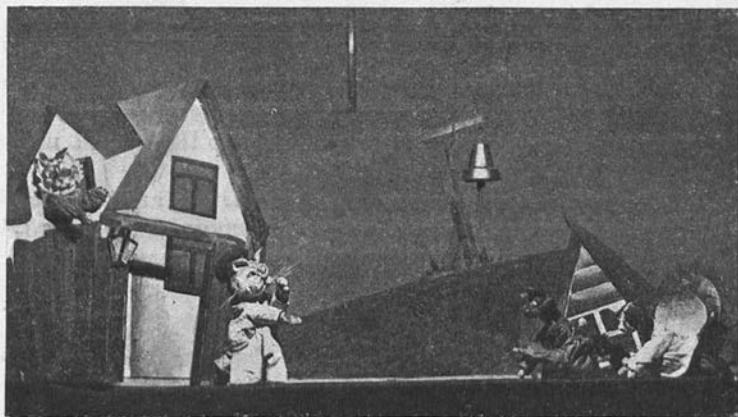


1. Е. С. Деммени - руководитель и режиссер.
2. Ю. А. Гауш - помощник режиссера и драматург.

Кукловоды и чтецы за ширмой театра «Петрушки».

В. К. Смирнов, Р. П. Немвродов, Н. Д. Солянинова, В. М. Вах-
нина, Ф. И. Иванов и Н. П. Эберт.

настоящего времени. Более обстоятельно с основными задачами и художественными приемами петрушечных спектаклей, а также с тем, почему «Петрушка» был признан более целесообразным театральным персона-



Кошкин дом



Макс и Мориз

жем для маленьких детей, читатель может познакомиться в «Сборнике статей», посвященных третьей годовщине «Театра Петрушки» («Театр Петрушки при Т. Ю. З.»). Ленинград. 1927 г.).

Спектакли этого театра включили в свой состав и пьесы «Козел», «Петрушка», «Кошкин Дом», которые в свое время, как уже говорилось, шли на боль-



Степка Растрепка

шой площадке в Театре Юных Зрителей в исполнении живых актеров.

Репертуар «Театра Петрушки» состоит из следующих спектаклей:

«Козел»,	}	Е. Васильевой и С. Маршака, музыка Н. Золотарева.
«Петрушка»		
«Кошкин Дом»		

«Петрушка - В о ж а к» — О. Артамоновой, музыка С. Митина.

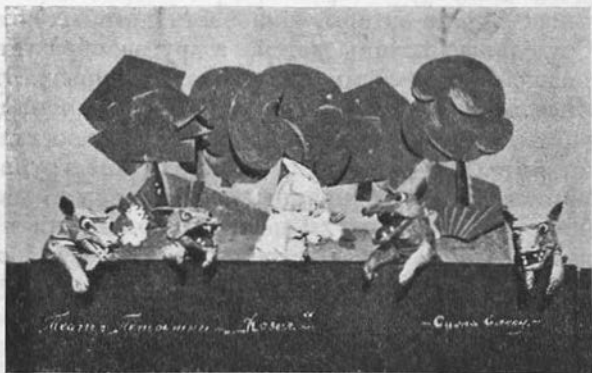
«Макс и Мориц» — (по Бушу) Ю. Гауша, музыка С. Митина.

«Негритенок Том» — Б. Павловского и Ю. Гауша, музыка С. Митина.

«Степка-Растрепка» — Ю. Гауша, музыка С. Митина.

«Егорка-Пастух» — О. Артамоновой, музыка С. Митина.

«Голодный Богдыхан» — Ю. Гауша, музыка С. Митина.



Козел

Все спектакли поставлены руководителем «Театра Петрушки» Е. С. Деммени.

Куклы исполнялись скульптором Н. Рыболовлевым и худ. Ф. Силаевым, которому принадлежит и декоративное оформление спектаклей. Монтровка спектаклей В. Смирнова.

«1905 ГОД»

театрализованная игра, текст, сценарий и постановка А. А. Бардовского.

В 1925 году, в дни воспоминаний о русской революции 1905 года, театром была сделана попытка про-

вести театрализованную игру с детьми на тему о революционных событиях, имевших место в Петербурге 9 января 1905 года.

Игра была рассчитана на детей среднего возраста. Основным принципом театрализованной массовой игры является превращение всего зрительного зала в главного героя игрового действия, который переживает и завязку, и перелом, и развязку. Направляют игру игральщики-актеры, одна часть которых объединяет отдельные группы детей, а другая образует тех персонажей, с которыми зал вступает в борьбу. Этими персонажами в игре были священник Гапон, царь, жандармы, городовые, фабриканты. Вся остальная масса зрителей, разделенная на большие группы — фабрично-заводские районы, представляла собою петербургских рабочих. Главными моментами игры-действия были: расстрел рабочих у Зимнего Дворца, образование Совета Рабочих Депутатов и его арест.

В репертуаре театра игра не стоит и должна рассматриваться, как эпизодический опыт.

П Ь Е С А

I

Вопрос о праве ребенка на настоящее, большое искусство выдвинут художественной педагогикой совсем недавно.

«Морализирующая тенденция» или «безобидный смех» были главными линиями, определяющими содержание того «искусства», в атмосфере которого воспитывался ребенок.

Форма же почти никогда не занимала большого места в этом искусстве, за исключением редких явлений, когда к детям подходили талантливые художники, настоящие мастера, которые всегда делали одинаково хорошо, будь то для взрослых или для детей.

Драматургия для детей, как самостоятельная отрасль творчества, почти отсутствовала. В этой области не было почти ничего, кроме случайных «пьес для детей». Приспособленные для сцены популярные сказки, инсценированные большие романы Жюль Верна, знаменитая «Хижина дяди Тома» и целый ряд других «пьес», по содержанию не выходящих из круга «семейных интересов» детей, — все это ни больше ни меньше, как наспех состряпанная, театральная, «литература» с установкой на «маловзыскательную детскую публику».

Эти «пьесы для детей», в зависимости от того, кем и из какого материала они делались,

были или лучше или хуже, но все они строились по однотипному драматургическому трафарету, выросшему и возникшему в условиях сцены-коробки профессионального («взрослого») театра, где профессиональные актеры иногда играли всем известные «детские театральные утренники».

Как и на Западе, традиционно культивирующем богато обставленные театральные феерии и уличные «празднества» и «шествия» с участием детей, в России уже давно возник обычай специальных профессиональных спектаклей для детей, репертуар которых включал в себя наряду с оперно-балетными феериями и пьесы драматического типа.

Но неорганизованность и случайность подобных постановок, полное отсутствие ясных художественно-педагогических принципов и сознательных исканий, а также «неукоснительно бдительное попечение» старших об ограждении детей от «тлетворного» влияния жизни загоняли «драматургию для детей» в тот тупик, где не могло родиться ничего иного, кроме драматургического шаблона и «сюжетной» ограниченности.

Вот почему, когда «театр для детей» за последнее десятилетие приобрел значение одного из важнейших вопросов художественного воспитания, перед нами встала трудная задача — создание своей, новой, отвечающей всем специфическим требованиям детства драматургии.

Опыт всех театров для детей, возникших у нас за последнее время, показывает, что вопросы репертуара являются наиболее боевыми для них. Каждый театр ищет своих пьес, своих драматургов, своих драматургических форм.

Изъятие «сказки», как сюжета, не могло не отразиться до известной степени и на самых приемах

писания пьес для детей. Это заставило подвергнуть некоторому пересмотру старый драматургический канон и поставить вопрос о выработке новых приемов, в связи с теми заданиями, которые были предъявлены, с одной стороны, художественной педагогикой и, с другой стороны, требованиями с точки зрения законов театрального искусства.

Этот двойкий подход к пьесе для детей является одним из серьезнейших достижений нашей современности, о чем дореволюционная эпоха не могла и думать, так как художественная педагогика почти не включала в круг своих интересов вопроса о театре для детей, а искусство театра только в последнее время пытается осознать свои теоретические основы. Объединение педагогической и театральной мысли в области театра для детей неизбежно, в виду основного требования, которому такой театр должен удовлетворять: театр для детей должен строиться на основе изучения своего зрителя и вместе с тем он должен быть не «подыгрывающимся под детскость» второсортным искусством, а настоящим, большим искусством, право на которое ребенок имеет в той же мере, как и взрослый.

Этим условием определяются и те критерии, на основе которых возможны стали и пересмотр старого драматургического канона и попытки создания новых приемов построения пьесы в театре для детей.

II

Главными моментами, определяющими новую форму драматургии для детей, по нашему мнению, служат устройство сценической площадки и характер реакций юного зрителя на те

или иные приемы сценического воздействия.

И устройство сценической площадки, и приемы сценического воздействия ближе всего, конечно, обуславливают форму спектакля. Но, поскольку всякая пьеса уже несет в себе некую скрытую форму спектакля, она должна строиться в зависимости от данной сценической площадки и в расчете на определенные средства сценического воздействия на зрителя.

Из двух противостоящих друг другу типов устройства сцены (сцена-коробка и сцена-арена) каждому соответствуют и свои драматургические приемы.

Какой из этих двух типов «сцены» нужен театру для детей?

Мы утверждаем, что нужна открытая сценическая площадка. Оправдать это можно, хотя бы исходя из анализа тех драматургических форм, которые ей соответствуют, и которые вызывают наиболее положительные реакции в восприятии детской аудитории.

Площадка-арена, осложненная просцениумом и вертикальной ярусной сценой (как это имеет место в Театре Юных Зрителей), более динамична, чем сцена-коробка; она вливается непосредственно в зрительный зал; насыщенное действием близкое зрителю сценическое пространство способствует в большей степени тому синтезу восприятия, который рождает коллективную реакцию в детской аудитории; наконец, открытая сценическая площадка требует как раз тех приемов театрального воздействия, которые особенно близки и доступны детям.

Этим, главным образом, и объясняется то, что Театр Юных Зрителей стремится строить каждый свой спектакль, как такую широко и динамично развернутую театральную игру, в которой реальная

правда в большей степени, чем на сцене-коробке может быть дана, как правда условно-театральная.

В связи с этим и вопрос о приемах сценического воздействия приобретает весьма существенное значение при выяснении драматургических задач театра для детей.

Под средствами сценического воздействия мы разумеем: 1) приемы постановки, диктуемые данной формой сценической площадки, данным зрителем и адекватным ему режиссерским замыслом, и 2) приемы сценической игры (мастерства), вырабатываемые на основе строгой координации законов актерского творчества, данного характера сцены и состава зрительного зала.

Приемы сценического воздействия, объединенные целевой установкой и типичные для данного момента в развитии того или иного театра, характеризуют «систему» данного театра, которая предъявляет свои требования и к драматургии.

Драматургия — одна из существенных сторон в театральной «системе» того или иного типа.

Вот почему пьеса не может «звучать» на любой сценической площадке; вот почему не всякая, даже хорошая пьеса может подойти к тому или иному актерскому коллективу (как бы ни был он качественно высок); вот почему и театр для детей, характеризующийся данной «системой», даже независимо от педагогических условий, требует особых приемов построения пьесы.

III

Если «условия», в которых рождается тот или иной спектакль определяют драматургическую форму пьесы, то они в такой же мере влияют и на ее содержание.

Обычно вопрос о содержании пьес для детей рассматривается в плоскости педагогической оценки тех или иных литературных типов. В этой области наиболее характерными типами являются пьеса-сказка, пьеса историческая, пьеса современная революционно-героическая и современная бытовая (или производственно-бытовая).

Долгое время в педагогической мысли обсуждался вопрос о том, «быть или не быть» сказке. Этот вопрос еще до сих пор является предметом принципиальных споров, и едва ли можно надеяться на скорое их окончание. Повидимому, «соглашения» не предвидится, так как сторонников сказки немало, и своих позиций они не сдают довольно упорно.

Огульное отрицание «сказки», как «фантастического вымысла, вредно влияющего на развитие детской психологии», грешит, на наш взгляд, одним очень существенным противоречием. Ведь, если «фантастика» вредна для детей, то почему же не вредно вообще искусство, одним из основных художественных «приемов» которого всегда была, есть и будет эта самая «фантастика?» Очевидно, дело не столько в «фантастике», сколько в содержании, оформляемом с помощью данного «приема». «Фантастика», оперирующая доступными детям, близкими и легко вскрываемыми художественными символами, не может нести ничего вредного, если за ними не скрыто ложных понятий, явно противоречащих строю современного мировоззрения.

Не следует забывать также, что сказочная фантастика в театре не натуралистическом, а условном, приобретает совсем иной смысл. Она не страшна уже потому, что условность постановки подчеркивает реальность сценических, а не ка-

ких либо иных вещей и явлений и, придавая сказке характер чисто сценического вымысла, превращает ее в увлекательную театральную игру. Это в особенности ясно проверяется на открытой сценической площадке, которая по основному своему характеру не натуралистична, а условна, в чем ее и преимущество перед сценой-коробкой (во всяком случае в театре для детей). Достаточно, например, вспомнить постановку сказки «Конька-Горбунка» в Театре Юных Зрителей. Этот спектакль, несмотря на всю свою «фантастику», воспринимается зрительным залом, как «нарочная», «театральная» игра, увлекающая не правдоподобием вымысла, а яркостью, неожиданностью и разнообразием чисто театральных моментов.

Нам кажется, что строгий отбор, произведенный на основе художественно-педагогической оценки и идеологической установки, должен помочь разрешению вопроса о «сказке», потому что лишь это может внести в него ту объективную ясность, которой сейчас, повидимому, нет.

Что касается остальных указанных выше типов пьес, то, насколько известно, относительно них существует единодушно-сочувственное мнение. Основными требованиями в этой области являются для пьес исторических — созвучность современности, а для современных бытовых пьес — их общественно-идеологическая ценность.

И все же необходимо подвести кое какие итоги и сделать некоторые выводы, несмотря на кажущуюся ясность вопроса и бесспорность так называемых «современных пьес с четкой общественно-идеологической установкой».

Общественно-идеологическая установка необходима. И в этом отношении «предложение», быть

может, даже превышает «спрос», потому что пьес для «детского», «пионерского» и «юношеского» театра за последнее время появилось достаточно.

Острее дело обстоит с «темами» и с их «сюжетной» разработкой.

Из всего большого количества «современных» пьес большинство — с «агит-уклоном». Резко выпирающая «агит-тенденция» часто убивает в пьесе все то ценное, что в ней имеется. Театр по природе своей величайший и самый страстный агитатор. Он агитирует посредством присущих ему формально-психологических свойств, заражая зрителя то лирикой, то смехом, то патетической героикой. Эти законные и сами себя оправдывающие в театре моменты достаточно сильны, чтобы не нуждаться в надуманных, часто неловких и почти всегда мало художественных агитационных приемах.

В «современной» пьесе для детей прежде всего должна быть большая искренность по отношению к детям и большая тактичность.

Актуальная и близкая тема, простой и ясный, но увлекательный сюжет, должны вскрывать какие то очень близкие детям явления и отношения. Они должны быть даны в свете той бодрой и захватывающей романтики, которая способна пробудить их героические порывы и заразить большим и оптимистическим чувством жизни.

Современная пьеса для детей должна быть «сценическим рассказом» о простых всем знакомых вещах и людях, в котором дети должны увидеть «самое главное». И не нарочитой агитационностью, а чисто театральными приемами и средствами театр скажет детям то, что он должен в данный момент им нести.

IV

В вопросе о содержании пьесы в театре для детей нам хочется вспомнить еще об одном оценочном критерии чисто театрального порядка.

Мы имеем в виду целый ряд тех постоянных и общих «сценических условий», которыми в данном театре определяется форма спектакля, и которые не могут не влиять на характер пьесы.

Подходит или не подходит содержание пьесы для данного театра для детей — это в каждом отдельном случае может быть разрешено только с точки зрения той «системы», которая характеризует данный театр. В этом отношении нельзя выставить никаких общих положений, а можно только, основываясь на частном опыте, указать на те или иные характерные явления.

Говорить об этих явлениях в настоящей статье можно только очень эскизно, так как подробное их описание и выяснение можно сделать только в специальной работе, посвященной «драматургии в театре для детей».

Опыт театров различных «систем» убеждает, что одна и та же пьеса, драматургически сделанная для одного из них, не может идти в другом без соответствующих «драматургических приспособлений» к иным сценическим «условиям».

Так, например, две пьесы, написанные одна — для Театра Юных Зрителей, а другая — для 1-го Московского Государственного Театра для детей ¹⁾, и одновременно идущие в Харьковском 1-м Государственном Театре для детей, потребовали, очевидно, такого «при-

¹⁾ «Тимошкин Рудник» Л. Макарьева написан для Театра Юных Зрителей. «Колька Ступин» С. Ауслендера написан для Московского театра для детей.

способления» к «условиям» типичным для этого театра, что, по словам руководителя театра, «в постановке сильно отличаются от их литературных текстов»¹⁾.

Аналогичному же «драматургическому приспособлению» к «условиям» Театра Юных Зрителей подверглись пьеса Райниса «Золотой Конь» (в переработке Р. Ландис) и пьеса Шмелева «Догоним Солнце» (частичное «приспособление» режиссера спектакля). И только потому, что большинство пьес Театра Юных Зрителей писалось специально для этого театра, случаев «приспособлений» так немного. Вообще же подобные «драматургические приспособления» вполне законное явление.

Каждая сценическая площадка требует соответствующего себе характера действия, развитие которого определяется ее динамическими свойствами.

Поэтому, например, на открытой площадке Театра Юных Зрителей, требующей непрерывности и широты движения, сцены психологического статического характера не «живут».

Множественность событий по разным «местам» действия на той же сценической площадке допустимо в весьма ограниченных пределах. В связи с этим возникает «задание» для драматурга — по возможности, конденсировать события и локализовать действие по принципу «единства места». Это требование, объясняемое чисто техническими причинами, однако, ни в какой степени не может отразиться на пьесе в смысле «обеднения» сюжета. Напротив, трехъярусный вертикальный план сцены и радиальный план просцениума дают возмож-

¹⁾ См. статью С. Я. Городисской в сборнике «Театр для детей». Опыт работы 1-го Гос. Театра для детей в Харькове. Стр. 11.

ность многообразных планировок и переброски сцен, а также одновременного их ведения.

Отсутствие традиционного «занавеса» в театре для детей с открытой сценической площадкой также расширяет драматургические возможности пьесы. Развертывание событий и сцен может быть дано в непрерывной последовательности, и всякого рода переходы и перенесение действия в другие «места» могут происходить на глазах зрителей, приобретая в динамическом развитии событий весьма важное поступательное значение.

Все это позволяет и заставляет драматурга делать более емкой самую фабулу пьесы, но в то же время ведет к необходимости в постановочной области применять в большинстве спектаклей «условно-театральный» принцип. (См. выше о постановках «Конька-Горбунка», «Похитителя Огня», отчасти «Тимошкин рудник» и мн. др.).

«Действенная» структура пьесы, не прячущаяся за иллюзионистскими натуралистическими декорациями, помогает концентрировать внимание зрителя на самом театральном действии, сценическом движении, игре актеров.

Такая формально-сюжетная разработка фабулы пьесы требуется в театре для детей не только его сценическими «условиями», но и оправдывается психологическими особенностями детского театрального восприятия, активность которого (как показывают педагогические наблюдения) возбуждается живым потоком событий, данных в непрерывном нарастании сценического действия.

Отсюда новое «задание» для драматурга — давать, по возможности, больше материала для «показа» и избегать длительных «рассказов», рассуждений и объясняющих монологов.

Сценическая реплика и диалог должны быть действенными, словесно скупы, выразительны и ярки.

Психологическая мотивировка поступков действующих лиц должна быть раскрыта путем сопоставлений персонажей в событиях, в положениях, путем даваемой автором возможности «игры» и другими актуальными моментами.

Особое значение в пьесе «театра для детей» с открытой площадкой (без занавеса) приобретают так называемые «концы» картин и актов.

То, что в традиционных «коробочных» пьесах обычно хорошо и сценично, когда какая-нибудь заключительная реплика или острое положение даются автором «под занавес», невозможно на открытой сценической площадке. Здесь «занавес» обычно заменяется «темнотой». Если технически условное применение «темноты» и вполне заменяет «занавес», то психологически эти разные приемы «концов» очень различны.

В театре со сценой-коробкой в конце спектакля, или акта, или картины с закрытием «занавеса» сценическая площадка «перестает жить» в восприятии зрителей. Открытая же площадка, при отсутствии занавеса, продолжает еще жить. Темнота, окутывающая ее на несколько мгновений, не скрывает ее навсегда. Открытая сценическая площадка, еще так недавно наполненная самыми разнообразными и шумными событиями, в восприятии зрителей продолжает оставаться еще живой. Ее динамическая природа требует, чтобы и последняя точка спектакля была динамичной. Статическая «сцена», психологическая «точка» не «звучат». В большинстве случаев такими необходимыми динамическими точками будут или общая пляска, или заключительный «уход» действующих лиц, которые могут быть даны в самой пьесе.

но тогда они должны быть и драматургически оправданы.

Значение так называемых «концов» весьма существенно в театре для детей.

Каково ни было бы «сквозное действие» пьесы — драматическое или комедийное, ведет ли оно к гибели или торжеству основного героя, — «конец» всегда должен быть «мажорным». Только при помощи такого «конца» в зрительном зале рождается то подъемное настроение, которое необходимо детям, а с педагогической точки зрения является в спектакле, быть может, даже наиболее ценным.

Все то, о чем мы до сих пор говорили, касалось, главным образом, общих принципов построения пьес для детей, и все это характеризует до известной степени только основные, исходные положения и далеко не исчерпывает всех возможных приемов.

Итак, емкость фабулы и действенная ее разработка — основные требования, которые должен учитывать драматург в театре для детей.

На ряду с этим есть в пьесе и некоторые «драматургические детали», о которых также необходимо сказать.

Так, например, в пьесе большое место занимает разработка так называемых «ролей», которые являются основой для создания «актерских сценических образов».

Каждый персонаж в пьесе должен быть завершенным в своем «действенном круге».

Он должен быть четко и ясно обрисован и понятен детям. Он должен иметь свой «язык», свои «привычки», свое «отношение к окружающим событиям и лицам». Одним словом, он должен быть «живым» и активным, чтобы «дойти» до зрителя.

Дети не могут «додумывать», когда поток событий несет их по кругу нарастающего действия.

Если методы разработки индивидуальных «ролей-образов» в значительной мере общи как для театра с коробочной сценой, так и для театра с открытой площадкой (быть может, здесь вопрос в большей степени может идти о педагогическом соответствии), то к разработке так называемых «массовых сцен», «толпы» сцена-арена предъявляет совершенно особые требования.

Толпа должна быть дана автором не как статическая и декоративная масса, какой она в большинстве случаев бывает на сцене-коробке, а как живущий человеческий коллектив.

«Толпа», «хор», «все» — это особая «роль», даваемая автором для создания на сцене коллективного образа, у которого должен быть с о й завершенный «круг сценической жизни».

«Толпа» должна состоять из живых отдельных персонажей, по отношению к которым порознь должно быть учтено в соответствующей мере все то, что является существенным во всякой «роли».

Значение «массовых сцен» в театре для детей особенно велико. Эти сцены дают возможность широких сценических движений («Похититель огня»), хоровых и танцевальных прослоек спектакля («Конек-Горбунок», «Дон-Кихот»). Дети очень любят «массовые сцены», в которых у них появляются «любимые персонажи». Наконец, участие в представлении «толпы» и в режиссерском отношении расширяет постановочные возможности, давая, при наличии в театре музыки, больше материала для построения того типа спектакля, который можно было бы назвать «синтетическим».

Следует упомянуть еще об одном театральном приеме, который должен быть учтен автором пьесы для детей. Мы имеем в виду прием «игры в пубlike»,

или «игры с публикой». Открытая сценическая площадка, не знающая преграды между «сценическим действием» и жизнью зрительного зала, дает возможность широкого применения этого приема. (См. «Соловей», «Золотое колесо», «Дон-Кихот»).

Детская аудитория особенно отзывчива на вовлечение ее в театральную игру. И в этом отношении драматургу надо быть в достаточной мере изобретательным и столь же чутким к детям.

Наконец, театр с открытой сценической площадкой в большей степени, чем «коробочный», любит самостоятельную роль театральной бутафории. «Игра вещей», «игра с вещами», этот старый театральный «прием», особенно ценен в театре для детей, и это также необходимо учесть драматургу.

В игре театральной бутафории важно то, что «бутафорская вещь» есть ничто иное, как близкая детям «игрушка», делающая сценическое действие еще более ярким, оправданным и впечатляющим.

В Театре Юных Зрителей на принципе «игры вещей» и «игры с вещами» в значительной степени построены такие спектакли, как «Конек-Горбунок», отчасти «Соловей», «Еремка-Лодырь» (куклы) и, наконец, «Дон-Кихот», где этот прием применен особенно широко.

Перечислять все возможные принципы и приемы драматургии для детей — не значит ли это стремиться изложить и без того всем хорошо известные общие законы и правила драматургии вообще? Конечно, это так.

Но ведь и нельзя и не нужно создавать какую-то специальную «драматургию для детей».

Настоящее, большое искусство для детей это то же искусство, что и для взрослых. Разница только в содержании да в некоторых частных приемах и средствах.

Но несомненно одно.

Если искусство для детей должно быть настолько же высоко квалифицированным, как и искусство для взрослых, то требование формальной четкости, структурности, ясности, закономерной целесообразности и убедительности в искусстве для детей особенно важно.

И если, говоря о пьесе в театре для детей, мы не сказали ничего нового о ее драматургической сущности, то мы считаем, что лишний раз подтвердить, может быть, всем известные истины и описать некоторые явления в этой области, на основании живого опыта, не так уж ненужно, хотя бы с точки зрения некоторого оправдания своего театрального пути.

МУЗЫКА

Проблема участия музыканта в строении драматического спектакля — участия наряду с актером, режиссером и художником, конечно, не нова. В частности, вопрос о музыке в театре освещался не раз и в литературе, по преимуществу, правда, периодической. Но было бы близоруким не видеть, что постановка этой проблемы во весь рост обязана целиком театральной культуре последних лет после революционного строительства.

Не место, разумеется, в этих беглых строках заниматься исследованием причин этого явления. Если же предлагаемый в этих строках обзор музыкального оформления спектаклей Театра Юных Зрителей за истекшее пятилетие его существования начат с констатирования этого факта, то только потому, что Театр Юных Зрителей, сам рожденный в эти годы, быть может, более последовательно и настойчиво, чем какой бы то ни было из драматических театров Ленинграда, осуществил на практике своего художественного опыта попытку разрешить тот вид театрального спектакля, который за последнее время чаще всего характеризуется, как спектакль синтетического типа.

Этот «синтетизм» в данном случае был продиктован в значительной мере учетом особенных свойств, присущих восприятию основного зрителя Театра Юных Зрителей — юного зрителя.

Пред организаторами детского спектакля сразу встала задача разрешения вопроса: какой по формальному строению и по существу должна быть театральная музыка для юной аудитории.

Прежде всего даже для неискушенного работника театра для детей должно было бы быть ясным основное требование юного слушателя: музыка на потребу детского спектакля должна быть ясной по своему строению, четкой по своим звуковым образам, возможно доступной по свойствам своего мелоса, несложной по гармонии и простой по разработке.

Пожалуй, еще одно требование могло бы быть выдвинуто в качестве конечного пожелания: юный слушатель должен унести из театра какуюнибудь наиболее яркую мелодию, напев какойнибудь наиболее запоминающейся песенки, отрывок из какойлибо омузыкаленной сцены.

Шутка сказать: требования не простые! Требование, о которое разобьется 99% всей современной музыки!

Но вопрос сам по себе проще, чем он может быть диалектически формулирован.

Дело лишь за настойчивостью в установлении контакта с детской аудиторией и временем работы.

Пять лет практической работы над реализацией музыкальных заданий театра — хотя путь большой и чреватый выводами, но подведению окончательных итогов нашей работы еще не пришло надлежащее время.

Прежде всего — самый элементарный тип участия музыки в спектакле.

Музыка, как начало, «украшающее» спектакль, орнаментирующее его оформление во времени, согласно кинетической своей природе. Конечно, это низший вид участия музыки в драматическом спек-

такле, захватывающий лишь его внешнюю поверхность. Такой музыке Театр Юных Зрителей отдал дань меньшую, чем многие из ленинградских его собратьев.

К типу такого рода спектаклей следует отнести из репертуара Театра Юных Зрителей за истекшие пять лет целиком, пожалуй, одну лишь пьесу Н. Пятнидкой «Золушка», для которой пишущим эти строки была приспособлена и оркестрована музыка французских и итальянских композиторов XVI—XVII стол. Первые постановки театра «Конек-Горбунок» по Ершову и «Соловей» по Андерсену, постановки совершенно различные по типу и формальному строению — уже дали иное место написанной к ним музыке. Музыка П. Петрова-Бояринова к первой из них — сочная в своем примитивизме без изломов, часто иссушивающих стилизационные попытки примитивизации — уже с первых месяцев существования Театра Юных Зрителей подняла музыку на уровень начала оформляющего спектакль. Так, марш городничего и марш царя (на русскую тему), конечно, предопределил темп и развитие прекрасной сцены ярмарки, послужив стимулом к ее динамической выразительности и яркой пестряди, а галоп Конька охватил тесным кольцом весь спектакль, придав ему единство и формальную завершенность.

Музыка М. Кузмина к переработанной им же сказке Андерсена «Соловей» временами очень тонко по замыслу иллюстрировала те моменты и эпизоды пьесы, в которых участие музыки диктовалось ходом действия. Аудитории запомнились и песни Соловья, и шествия богдыхана, в которых было проявлено много вкуса, художественного такта и очарования «воображаемого» Китая. В целом же музыка к «Соловью» все же теснее, чем музыка к «Коньку», примыкала к типу «орнаментирующей» пьесу музыки.

Следующая по времени постановка Театра Юных Зрителей — пьеса Шмелева «Догоним Солнце», в сущности, не порвала той же украшательской тенденции в отношении музыки. Правда, основной причиной, обусловившей это явление, оказалась здесь некоторая преизбыточность бездейственного лиризма, окутавшая всю пьесу далекой беспредметной мечтательностью. К сожалению, музыка С. Бормотина, чрезвычайно мелодичная и привлекательная по своим незатейливым гармоничным оборотам, променяла этот лиризм на довольно явственный уклон в салонность звукописи, придавшую всей постановке значительную односторонность, мало вязавшуюся с актуальностью отношения детской аудитории к злоключениям пернатого героя пьесы — Журлика. Однако, прекрасно звучащий хор прощания с Солнцем искупал многое своею «подъемностью» и прекрасно схваченным движением.

Минуя неудержавшуюся (впрочем, и неприspoбленную для продолжительного «пользования») пьесу-обозрение «Золотое колесо», для которой автором этих строк были написаны слишком громоздкие и потому не впечатлявшие в достаточной мере хор и пролог с финалом, следует отметить далее группу пьес, музыкальное оформление которых послужило безусловным этапом в деле накопления опыта практического разрешения проблемы музыки в детском драматическом спектакле.

Эти пьесы относятся по работе к 1923 и 1924 гг. — «Похититель огня», «Прodelки Скапена» и «Гуси-Лебеди». Каждая из них в отношении музыкальной проработки, как кажется автору этих строк, явила собою крупные шаги по пути к работе театра по музыкальному строительству его спектакля. Последняя из указанных постановок была построена на после-



Оркестр

1. Н. М. Стрельников, композитор, заведывающий музыкальной частью. 2. С. Н. Митин, композитор, помощн. заведыв. музыкальной частью. Оркестранты (по алфавиту)—А. В. Березин (кларнет), С. Т. Брюхов (тромбон), Ф. В. Винч (ударные), П. И. Гальнбек (скрипка). А. Е. Гейльперин (виолончель), Н. Л. Гофман (рояль), М. В. Кравченко (к—бас), В. А. Лагунов (виолончель), И. Л. Левитин (альт), И. П. Левман (фагот), П. П. Наталенко (труба), Е. В. Павлов (валторна), Л. Ф. Соколова (рояль), А. Н. Соловьев (флейта), Э. П. Фельдт (концертмейстер), И. М. Чапкевич (скрипка).

довательно проведенном хороводном начале, и все действие, как в основном своем течении, так и в частных своих эпизодах было подчинено току непрерывавшейся ни на минуту спектакля музыки. Самое слово подавалось актерами не только в виде вокализированных фраз, но и в виде ритмизованной звуко-речи (как отдельными персонажами, так и группами участников). Весь спектакль в целом, несмотря на некоторую трудность его восприятия, обусловленную чисто-музыкальной структурой постановки, удержался на следующий сезон после его постановки, что указывает на то, что в основном своем содержании спектакль дошел до своей аудитории.

Интересную попытку музыкального разрешения спектакля представила собою и постановка пьесы П. Горлова «Похититель огня». В пьесе были введены широко развитые пластические интермедии, при чем участниками их, цель которых была служить перестановке сценических предметов в роли своеобразных слуг просцениума, была проделана большая работа по согласованию своих целевых движений с резко ритмизованной, написанной в четких несколько архаизованных очертаниях музыки. На том же начале обусловленности целевого движения музыкой построена была и заключительная пляска перед огнем, весьма единодушно горячо принимавшаяся юным зрителем.

В спектакле «Прodelки Скапена», исходя из общего буфонного стиля постановки в духе современной цирково-театральной эксцентрики, автор музыки — пишущий эти строки (он же автор музыки и прочих пьес, здесь обозреваемых, рядом с которыми не представлено имя композитора), должен был категорически отбросить принцип пользования «подлинной» музыки современной автору пьесы эпохи.

Этот принцип, — принцип, в основе которого стремление к «реставрационному» спектаклю строгого стиля — нередко приводит к чрезмерной сухости и жизненной неубедительности действия. Опыт с музыкой к «Прodelкам Скапена» довольно явственно подтвердил это положение. Не покидая в некоторых сценических эпизодах почвы стилизационного «музоформления» введением пьес в форме менуэта, гавота и т. д., спектакль резко противопоставил этой стороне плоскость ярко выраженного эксцентризма, заставлял менуэт смениться шимми, а гавот — подобием современного фокстротного танца.

Эксцентрическое музыкальное построение получило и сопровождение к пьесе Е. Тарвид и Б. Зона «Близнецы», естественно-неизбежное здесь при самой трактовке сюжета режиссурой спектакля.

В постановках пьес А. Бруштейн «Гаврош» и Л. Макарьева «Гражданин Дарнэй» (музыка С. Митина) задача композитора, наоборот, была совсем иная. «Историчность» сюжета и основы его трактовки в пьесе потребовали сильной драматической насыщенности, резко маркированной, граничащей с звукомонтажем музыки.

Опыт Театра Юных Зрителей сопоставил с ними еще одну «историческую» постановку, правда очень свободно трактованную — «Тиль Уленспигель» Е. Гаккеля, в которой, не покидая некоторой, хотя и довольно отдаленной связи с нидерландским фольклором, композитор предложил аудитории столь же, как и литературная обработка этой темы, свободно замышленную вокально-инструментальную музыку то напряженно-патетического, то мрачно-трагического характера.

Каталог «музыкальных» пьес репертуара Театра Юных Зрителей знает еще один путь разрешения

проблемы участия музыки в спектакле — путь, избранный для оформления «Тома Сойера». Вся музыка в этой пьесе сводится к одному номеру — «детскому маршику», исполняемому «детским джаз-бандом». Этот маршик обрамляет собою весь спектакль, объединяя в тоже время разрозненность эпизодов, на которые конструктивно распадается пьеса. На долю этого маршика выпал значительный успех, побудивший к его отдельному «карточному» изданию.

Последний год работ Театра Юных Зрителей принес две крупные музыкальные постановки, весьма отличные друг от друга по своим заданиям, плану и характеру: «Еремка-Лодырь» Л. Макарьева и «Дон-Кихот» А. Бруштейн и Б. Зона.

Близость этих спектаклей ко времени написания этих строк и непроверенность их путем достаточно длительного опыта на аудитории затрудняет высказаться о них по существу в плане, интересующем нас в этом кратком обзоре. Но несомненно, что как и музыка А. Пащенко к «Еремке» — сочная и лирически насыщенная своеобразным, исходящим из русского мелоса лиризмом, так и музыка к «Дон-Кихоту», овеянная карнавально-гротескными настроениями и приближающаяся по типу к некоей «детской оперетте» обогатят опыт работников Театра Юных Зрителей новыми наблюдениями и выводами над своей аудиторией, тесную связь с которой они составляют своей основной задачей.

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ РАБОТА

Роль Педагогической части Театра Юных Зрителей сводится к выполнению двух задач: 1) обслуживанию Театра в качестве технической силы — контролеров и билетеров и посредничеству в разного рода сношениях со школами и 2) изучению реакций юных зрителей на постановки Театра Юных Зрителей.

1. В отношении к первой задаче, Педагогическая часть исходит из следующих соображений. Задача эта сравнительно невелика, но приучение к соблюдению порядка в общественном месте, несомненно, является одним из воспитательных моментов, при условии, что правила, установленные для соблюдения порядка, ограничиваются необходимым минимумом, и что они согласованы с возрастными особенностями детей. Несмотря на то, что Педагогической части приходится иметь дело с переменным и чрезвычайно разнообразным составом зрителей, опыт показал, что неуклонная последовательность и требовательность в соблюдении установленных правил достигают поставленной цели без особых затруднений. Многие из детей в своих письмах выражают полное удовлетворение порядком и уютом театра. Само собою разумеется, что от дежурящих по театру педагогов требуется приветливость в обращении и внимание ко всем запросам юных зрителей.



Собрание делегатов от школ Ленинграда

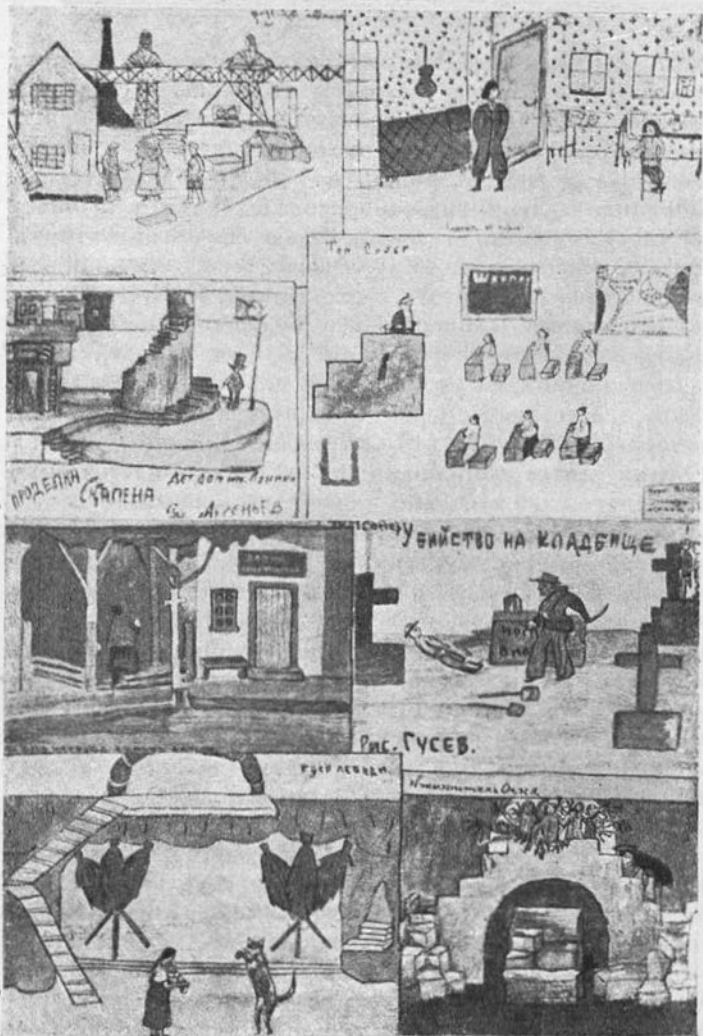
За столом Исполком Собрания и работники Педагогической части театра:
Н. Н. Бахтин (завед.), А. Д. Авдеев, Е. В. Альпер, Н. Л. Дилакторская,
Н. Л. Дилакторский, А. В. Львов, С. А. Масленникова, Е. М. Мясоедова (секретарь),
М. Н. Перхуров, Н. В. Развозжаева, М. Н. Хаймович.

Большим преимуществом Театра Юных Зрителей является организованность его посещения школьниками. Приходя в Театр Юных Зрителей однородными группами, учащиеся имеют возможность делиться друг с другом своими впечатлениями как в театре, так и по возвращении из театра; это делает более глубокими и действительно коллективными выносимые из театра впечатления. Приходится пожалеть лишь о том, что школьные работники сравнительно редко подготавливают учащихся к восприятию спектакля, заранее знакомя их с содержанием пьесы и давая необходимые пояснения; в особенности необходимо это для понимания пьес исторического содержания. Последующая проработка спектакля также производится далеко не всегда.

Так как воспитание в последнее время все более и более сводится к организации жизни учащихся на началах самостоятельности, Педагогическая часть организовала при самом театре, начиная с сезона 1923 — 24 года, делегатские собрания учащихся. С самого начала были намечены две основных задачи этих собраний: сближение работников театра с его юными посетителями и воспитания из последних театрально-грамотных зрителей. С этой последнею целью на делегатских собраниях делаются доклады и вступительные беседы на театральные темы. В последнее время, вместо теоретических бесед, все более и более места отводится диспутам о постановках театра. Начинаясь со вступительного слова постановщика и кончаясь его же заключительным словом по поводу суждений, высказанных во время дискуссии делегатами, эти диспуты, в конце концов, сводятся к театральному воспитанию юных зрителей на конкретных примерах. Темами для бесед служили также и другие вопросы: кино, школьная драмбота, детские театры

Москвы и Харькова, желательный репертуар и т. п. В последнее время делегаты начинают создавать в своих школах, пока еще единичные, объединения друзей Театра Юных Зрителей в «артели» и общества. С другой стороны, по образцу делегатского собрания, в Ленинграде образовался кружок любителей театра из числа студентов ВУЗ'а; его организатором явился бывший председатель делегатского собрания за два первые сезона его существования, Б. Кричевский.

Делегатские собрания все более и более расширяют свою деятельность и стали ныне неотъемлемою частью жизни Театра Юных Зрителей. Помимо стенгазет, делегатское собрание выпустило два печатных номера (№№ 1 и 2—3) журнала «Новый Зритель» и один литографированный. Средства на издание последнего собрало само делегатское собрание путем устройства в стенах Театра Юных Зрителей киносеансов. Устройство киносеансов продолжалось и в сезоне 1926—27 года, в целях собрания средств для приглашения на юбилей Театра Юных Зрителей представителей от делегатских собраний детских театров Москвы, Киева и Харькова. В делегатское собрание II ступени, начиная с сезона 1926—27 года, вошли и школьные работники; оно является живым проводником в школьную среду исканий Театра Юных Зрителей и, с своей стороны, является выразителем общественного мнения тех ученических коллективов, из которых гыделены делегаты. Что касается I ступени, то здесь в последнее время Педагогическая часть остановилась, между прочим, на попытке ввести самостоятельный кукольный театр разных видов в обиход школы, путем демонстрации изготовления кукол и театров на глазах самих зрителей и отчасти их силами, пополняя таким образом существующий пробел в школьной драмработе.



Детские рисунки

Впечатления от постановок

2. В области методики изучения реакций юных зрителей Педагогическая часть за 5 лет прошла ряд этапов. Первоначально единственным методом изучения были свободные письма детей и подростков об их впечатлениях от постановок Театра Юных Зрителей (листки впечатлений). Эти письма, строго говоря, нельзя назвать анкетами, так как никаких вопросов, касающихся спектакля, Педагогическая часть не ставит. В последние годы Педагогическая часть предлагает всем желающим для заполнения бланки, на которых оставлено место для названия пьесы, пола и возраста пишущего, его принадлежности к комсомолу или пионерам, даты спектакля и «Впечатлений» от спектакля. Опыт показывает, что дети и подростки, — особенно те, с которыми Педагогической части удалось более или менее сблизиться, — охотно делятся своими впечатлениями в письменной форме. Из писем получается довольно полное представление о преобладающем характере этих впечатлений и отчасти о разных типах самих зрителей. Одного метода свободных писем для изучения зрителя, конечно, недостаточно; тем не менее, на основании изучения этих писем, ряд выводов напрашивается сам собою.

Первые суждения детей о спектаклях носят, обычно, морализующий характер («Понравился Райго, потому что он храбрый и добрый; не понравился индеец, потому что он злой»). Постепенно дети начинают узнавать в действующих лицах старых знакомцев («Принца в «Золушке» играл Райго»). Таким образом, дети начинают отделять исполнителя от исполняемой им роли; появляются отдельные суждения о пьесе и ее героях и отдельные об исполнителях. Следующею стадиею является оценка постановки («Игра и постановка мне понравились, хотя сама пьеса не понравилась»). Наконец, незначительная

часть зрителей совершенно перестает интересоваться пьесой и ее содержанием и говорит лишь об игре и постановке; это своего рода преждевременные спецы-театкоры или просто эстеты. В виде исключения, встречаются 8—10-летние эстеты и, наоборот, 16—18-летние юноши, остановившиеся на стадии наивного восприятия.

Что касается вкусов юных зрителей, то у значительной части учащихся сказывается склонность к реализму в содержании и постановке (раз пьеса не сказочная) и, с другой стороны, известный консерватизм: новое воспринимается не сразу; отсюда можно сделать вывод, что вкус в значительной степени воспитывается, и перевоспитание сложившегося вкуса может быть лишь постепенным. Можно отметить нередко встречающееся стремление к цельности в постановке: не нравится чередование трагических сцен с комическими. Все названные особенности следует считать лишь часто встречающимися, но отнюдь не общими; юный зритель далеко не представляет из себя однородной массы. Обобщения, в особенности основанные на статистическом подсчете, здесь совершенно невозможны. Пожалуй, определеннее всего сказывается разница между детьми различного пола: у девочек замечается склонность к трогательному и красивому, как у мальчиков — склонность к героическому. Разницы между детьми-участниками детского и юношеского комдвижения, т. е. пионерами и комсомольцами с одной стороны, и детьми, не принадлежащими к этим организациям, с другой, не наблюдалось.

Помимо собирания свободных писем, Педагогическая часть вела и общие наблюдения над зрительным залом, но метод их ведения носил еще, так сказать, кустарный характер.

В сезон 1923 — 24 г. разработка наблюдений над зрителем была поручена театральному педагогу Д. П. Полякову. По его инициативе были введены общие и индивидуальные записи театральных педагогов над реакциями зрителей по типу сплошной записи, рекомендуемой в книге проф. Басова. Эти записи обрабатывались Д. П. Поляковым в виде график. Для каждого спектакля получалась особая форма кривой реакций (преимущественно, разных степеней внимания), характерная именно для данного спектакля; таким образом, это было не столько изучение зрителя, сколько изучение спектакля. В последних своих графиках Д. П. Поляков применил сравнительный метод, вычерчивая для одного спектакля две кривых для детей разного возраста; так, кривая реакций на пьесу «Том Сойер» для 13-летнего мальчика обнаруживает тенденцию к повышению, в то время как кривая для 7-летнего мальчика постепенно понижается, заканчиваясь на рубрике «скука и утомление». Это был уже переход к изучению зрителя, и кривая «Тома Сойера» (кривая 1-го действия этой пьесы приводится в настоящем сборнике) служила наглядным подтверждением необходимости считаться с возрастными нормами при допуске детей на тот или иной спектакль.

В сезон 1925—26 года обработку наблюдений над зрителями взял на себя театральный педагог А. А. Бардовский. Последний ввел, помимо общей записи, хронометраж спектакля, при чем отмечалось, какие реплики актера приходятся на каждую минуту или $1\frac{1}{2}$ минуты, и вычерчиванию график придавал другой характер, изображая основные реакции зрителя условными красками (красною — моменты смеха, синею — моменты напряженного внимания, черною — моменты рассеянности) и оставляя без окраски нейтральное

состояние. Это также было изучением спектакля. Для изучения зрителя А. А. Бардовский использовал свободные письма детей и индивидуальные записи, делая их психологический анализ. Как и следовало ожидать, это давало более полную и более надежную картину, чем анализ одних лишь свободных писем. Индивидуальные записи дают возможность ближе подойти к разным типам реакций на один и тот же стимул или раздражитель. Если девочка, во время борьбы Райго с Сегвоном, трепещет, охваченная страхом за исход борьбы, и облегченно вздыхает, когда вмешательство старухи прекращает эту борьбу, то мальчик в то же самое время испытывает нервный подъем и негодует на старуху, помешавшую узнать исход борьбы. Подчас в речевых реакциях (репликах) наблюдаемого объекта наглядно сказывается его социальное происхождение. Из индивидуальных записей встают перед нами также образы зрителей интро- и экстравертированных (замкнутых и открытых), моралистов и эстетов, развитых и неразвитых, нормальных и дефективных. Что касается детей дошкольного возраста, то в отношении к ним индивидуальные записи являются единственно возможным методом исследования. Можно отметить яркую эмоциональность и экспансивность этого возраста, способность схватывать только частности, но не общее, необычайную склонность к театральной иллюзии (волка на сцене кукольного театра, как марионеточного, так и театра Петрушки, дети принимают за живого, вопреки всякой очевидности и несмотря на объяснения взрослых, что это — кукла). Те же наблюдения показывают, как трудно взрослому автору избежать выражений и ситуаций, недоступных для детей этого возраста. Индивидуальные особенности детей ярко сказываются уже и в этом возрасте.

Начиная с сезона 1926—27 г., ведение наблюдений над зрительным залом взял на себя театральный педагог А. Д. Авдеев. Его работа ведется по методу, выработанному в Театральной лаборатории Государственного Института Истории Искусств. Так как театральные педагоги Театра Юных Зрителей, занятые своими обязанностями, могут выделить для записи не более одного — двух педагогов одновременно, чего в данном случае недостаточно, то А. Д. Авдеев привлек на помощь к ним практикантов из ГИИИ. Особенностью работы А. Д. Авдеева является хронометраж, отмечающий не только в минутах, но и секундах длительность каждой реакции. Метод изучения, принятый в Театральной лаборатории ГИИИ, разработан очень тщательно, но это также не метод изучения зрителя, а метод изучения спектакля; метод театрального, а не психологического исследования. В результате такого исследования получается картина преобладающих в зрительном зале постоянных (т. наз. сквозных) реакций коллективного зрителя на стимулы, идущие от сцены. Режиссер и актеры могут получить на основании такого исследования указание о том, какие из их замыслов дошли до зрителя и какие нет. Поскольку можно судить на основании одного произведенного до сего времени анализа (пьесы «Еремка - Лодырь»), среднее количество реакций на эту пьесу равняется двум на одну минуту, что представляет довольно высокую цифру. Отрицательные реакции вызываются либо лирическими, либо разговорно-эпическими местами пьесы; наоборот, динамические места вызывают положительные реакции.

Дополнением к принятым в Театре Юных Зрителей методам изучения зрителя являются диспуты о постановках театра на собраниях делегатов от учащихся. Для изучения зрителя наиболее важной частью

диспутов являются суждения, высказываемые самими учащимися; здесь перед наблюдателем встают живыми те самые типы зрителей, с которыми можно познакомиться из свободных писем учащихся и из индивидуальных записей театральных педагогов. А так как педагог не может иметь дела со зрителем вообще, а лишь с конкретным воплощением того или иного типа, то чисто психологические методы изучения являются, с точки зрения Педагогической части, основными, театральный же метод (изучение спектакля) дает лишь общий фон для психологического изучения. Наоборот, для режиссера и актеров гораздо больший интерес должен представить театральный метод.

Существенным недочетом работы Педагогической части является большая трудность учесть последующее влияние театра на жизнь и мировоззрение учащихся. Очередною задачею, стоящею перед Педагогической частью, является изыскание способов и приемов такого метода изучения зрителя, который правильно было бы назвать социально-педагогическим или просто социологическим. Для этого необходимо ближайшее участие в исследовательской работе школьных работников. Большую ценность представляет сообщение одного из работающих с морально-дефективными детьми о том, что каждое посещение Театра Юных Зрителей этими детьми надолго вытесняет из их обычных разговоров мелкие и низменные темы антисоциального характера. Такое действие Театра на своих посетителей дает известное основание для признания его, при условии надлежащего подбора репертуара, важным социальным фактором в жизни школы и общества.

Б И Б Л И О Г Р А Ф И Я

Н. БАХТИН

І. ГЛАВНЕЙШАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ВОПРОСУ О ТЕАТРЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ (с 1918 г.)

Центротеатр. О детском театре. В журн. «Вестник театра». (М.), 1919, №№ 44 и 45.

Г. Паскар. О детском театре. Там-же, 1920, № 52.

А. А. Брянцев. Театр юного зрителя. В газ. «Жизнь Искусства» (Пгр.), 1926 г. № от 13 сент.

Диспуты о детском театре. В журн. «Вестник театра» 1926 г., № 83—84.

П. Горлов. Детский театр. В педагогическом сборнике «Просвещение» (Пгр., 1922. Стр. 108—111).

Статьи Б. Лемана «Школа жизни», А. Димитриева «Актер в театре для детей» и А. Юнгера «Художник в театре для детей» — в книге Е. Васильевой и С. Маршака «Театр для детей» (Краснодар. 1922. Стр. 3—7, 221—227 и 231—234).

Н. Сац. О принципах театра для детей. В журн. «Вестник Просвещения» (М.), 1922 г., № 2.

Н. Соболев. Театр Юных Зрителей. В журн. «Педагогическая Мысль» (Лгр.), 1924, № 1 (стр. 48—58).

Проф. А. Белецкий. В поисках репертуара для детских театров. В журн. «Путь Просвещения» (Харьков), 1924, № 1 (стр. 43—57).

С. Городисская. Итоги работы 1-го Гостеатра для детей Наркомпроса УССР. Там-же, № 9 (стр. 191—197).

Н. Бартрам. Детский театр и театр для детей. В книге его «От игрушек к детскому театру» (Лгр. 1924. Стр. 88—103).

Н. Шер. Театр для детей. В книге «Дети и театр» (Лгр. 1925, стр. 59—75).

Н. Бахтин. Театральные экскурсии. В журн. «Информационный Бюллетень Лгр. Губоно» (Лгр.), 1925, №№ 9 и 45.

А. Брянцев. 1) О юном зрителе. В журн. «Жизнь Искусства» 1925 г. № 8. — 2) Октябрь и детский театр. Там же, № 45.

Н. Сац и С. Розанов. Театр для детей. Лгр. 1925. Стр. 140

Театр для детей. Опыт работы 1-го Гос. Театра для Детей в Харькове. Харьков. 1926. Стр. 77.

Театр «Петрушки». Сборник статей. Ленинград. 1927 г. Стр. 84.

II. ГЛАВНЕЙШАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ (с 1918 г.)

Н. Сац. Детские письма о театре. В журн. «Вестник театра» (М.), 1920, № 68 и «Жизнь Искусства» (Пгр.) 1920, № 578/579.

— Сергей Ауслендер. Детский театр. Как дети смотрят. В журн. «Театр и Музыка» (М.) 1922 г. № 8.

Наталья Толстова. Дети на сцене и дети в театре. (Из впечатлений на спектакле для детей). В журн. «Культура и Жизнь» (М.) 1922, № 4 (стр. 52—59)

Проф. А. П. Болтунов. Оценка театральных представлений детьми. В журн. «Педагогическая Мысль» 1923 г. № 3 (стр. 41—58).

Н. Бахтин. Театр Юных Зрителей. В педагогич. сборнике «Просвещение» (Пгр.) 1923, № 3 (стр. 257—266). Перепечатано частью в книге «Школьные спектакли» (М. 1926. Стр. 113—117).

В. Мурзаев. Оценка театральных представлений детьми. В журн. «Педагогич. Мысль» (Пгр.) 1923 г. № 3 (стр. 29—36). Перепечатано в книге «Школьные спектакли» (М. 1926. Стр. 29—36).

Анкета о влиянии театра на детей. В журн. «Педагогический Журнал» (Орел) 1923, № 2 (стр. 48—49).

В. Строева. Учет спектакля «Лекарь по неволе». (По материалам и протоколам). В сборн. «Педагогический театр» (М. 1926. Вып. I. Стр. 7—11).

Н. Сац и С. Розанов. Учет восприятия спектакля. В книге их «Театр для детей» (Лгр. 1925. Стр. 92—128. Также см. стр. 23—25, 37—43). — Рецензия Х. Изучение восприятия зрителя. В журн. «Рабочий и Театр» (Лгр.) 1925, № 20.

А. Сахаров. О влиянии театра на современного школьника. В журн. «Вестник Просвещения» 1925, № 2/3 (стр. 200—217).

Л. Макарьев. Учет театрального восприятия у учащихся II ступени. (Из опыта Детской Художественной Студии имени Лилиной). В журн. «Информ. Бюллетень Лгр. Губ. Отдела Нар. Образ.» 1925, № 9 (стр. 9—11).

Н. Бахтин. 1) Учет театрального восприятия в Театре Юных Зрителей. В журн. «Жизнь Искусства» (Лгр.) 1925, № 34. 2) Театр Юных Зрителей и школа (Итоги работы). В журн. «Информ. Бюллетень Лгр. Губ. Отдела Нар. Образ.» 1926, № 25—26 (стр. 4—9).

Исследовательская Театральная Мастерская. «Близнецы» в ТЮЗ'е. В журн. «Жизнь Искусства» (Лгр.) 1926, № 13.

С. Я. Городисская. Дети-зрители. В журн. «Шлях освіти. Путь Просвещения» (Харьков) 1926, № 3 (стр. 83—102). Перепечатано в книге «Театр для детей» (Харьков. 1926. Стр. 19—32).

Проф. М. Я. Басов. Дошкольные типы. В сборнике «Вопросы Педагогики» (Лгр. 1926. Выпуск I. Стр. 20—44). Перепечатано в 3-м издании его книги «Методика психологических наблюдений над детьми» (Лгр. 1926).

Н. Бахтин. Делегатское собрание о репертуаре ТЮЗ'а. В «Информ. Бюллетене Лгр. Губ. Отдела Нар. Образ.» (Лгр.) 1926, № 52.

И. ГОРЛОВ

III. ПЕРЕЧЕНЬ ГЛАВНЕЙШИХ СТАТЕЙ О ТЕАТРЕ ЮНЫХ ЗРИТЕЛЕЙ

1) Статьи и заметки общего характера:

«Театр Юных Зрителей». («Вестник Театра и Искусства» № 13. 14/и, 22 г.).

В. Мушников. Театр Юного Зрителя («Педагогич. Мысль» № 3—4. 1922 г.).

П. Поль. «Юный Зритель» (газ. «Последние новости», 29/viii—1922 г.).

Н. Вербинская. «Театр Юных Зрителей» («Красная газета», 10/x, 1922 г.).

С. Маршак. Театр для детей. («Жизнь Искусства» № 38 (861) 26/ix, 1922 г.). Театр Юных Зрителей. («Ежегодник Гос. Академ. театров» № 4. 8/x, 1922 г.). Театр Юных Зрителей, («Жизнь Искусства» № 40 (863). 10/x, 1922 г.).

Н. Ю. Жуковская. Большое дело («Ежегодн. Гос. д. Театров», № 9, 12/xi—22 г.).

К. Ворозан. Немного прожито — много сделано («Кр. газ.», 27/п—23 г.).

К. Театр воображения («Веч. Красная газета» № 43, 18/х, 1922 г.).

А. Брянцев. Детский театр («Жизнь Искусства», № 211 (292), 5/х—23 г.).

В. Трахтенберг. Зеленый шум. («Красная газета», веч. вып. № 247 (328), 16/х—23 г.).

Монстр. Открытие Гос. Театра Юных Зрителей («Стенная театральная газ.» 23/х—23 г.).

В. Е. Омолодых. («Жизнь Искусства», № 44, 6/х—23 г.).

Н. Соболев. Театр Юных Зрителей. («Просвещение», № 1. Декабрь, 1923 г.).

Шевляков. Театр Юных Зрителей («Информаци. Бюллетень ЛГОНО», № 7, 11/п—24 г.).

Н. Соболев. Театр Юных Зрителей («Педагогич. Мысль», № 1. 1924 г.).

Володя Никитин. Бродячий фотограф. («Воробей», № 3. Март, 1924 г.).

С. Молчанов. Несколько слов по поводу возобновления постановки «Бедность не порок» Островского — в ТЮЗ. («Информационный Бюллетень ЛГОНО», № 37, 23/х—24 г.).

К. Театр Юных Зрителей. («Рабочий и Театр», № 8 (23), 23/п—25 г.).

С. Мокульский. Театр Юных Зрителей. («Жизнь Искусств» № 8 (1035) 24/п—25 г.).

З. Лилина. Театр Юных Зрителей («Новый Робинзон», № 2 (17). Февр. 1925 г.).

А. Слонимский. Театр для детей, (там-же).

С. Молчанов. Трехлетие Театра Юных Зрителей (там-же).

А. Мовшенсон. Театр без кризиса. (Журн. «Ленинград», № 12, 12/iv—25 г.).

М. Коппельман. Несколько слов о Ленингр. Театре Юных Зрителей («Педагогический театр». Сб. I. Москва. Апрель 1925 г.).

А. Мовшенсон. ТЮЗ и Красный театр. («Ленинград», № 25. Июль, 1925 г.).

Г. Заварухин. Моховая, 35. («Смена», № 148 (652), 1/vii—26 г.).

Худож.-Реперт. совещ. при ТЮЗ. К петиции ТЮЗ'а («Информ. Бюлл. ЛГОНО», № 40, 30/х—26 г.).

Частично говорится о ТЮЗ в статьях: М. Двинский. «Новые театры за 5 лет революции». («Ежегод. Гос. Акад-Театр.», № 8. 5/XI—22 г.). С. Радлов. К 5-летию Гостеатров в Петрограде. («Жизнь Искусства», № 8. 27/II—23 г.).

А. Смирнов. Проблемы современного театра. («Русск. Соверм.», № 21. 1924 г.).

Рецензии о постановках ТЮЗ

«Конек-Горбунок»: А. Ростопчин («Красн. газ.», 28/II 22 г.). Лебедев («Жизнь Иск.» № 9 1/III 22 г.). В. Каратыгин («Вестник Театра и Иск.» № 18. 3/III 22 г.). А. Коптяев. Новый музыкальный сказочник («Жизнь Иск.» № 10 (833) 7/III 22 г.). А. Пиотровский («Жизнь Иск.» № 14 (837) 4/IV 22 г.).

«Соловей»: А. Пиотровский («Жизнь Иск. № 16 25/IV 22 г.).

«Бедность не порок»: А. Слонимский. Возрожденный Островский («Жизнь Иск.» № 24 10/VI 24 г.). С. Молчанов («Информ. бюлл. ЛГОНО № 37 23/X 24 г.).

«Похититель огня»: С. Мокульский («Правда» 16/I 24 г.). Д. Т. Купер, Майн-Рид, Эмар («Театр» № 17 21/I 24 г.).

«Гуси-Лебеди»: А. Скальдин («Красн. газ.», веч. вып. № 45 25/II 24 г.). С. Мокульский. Два театра («Лен. Правда», № 47 27/II 24). Н. Малков. Новые перспективы в работе ТЮЗ'а («Жизнь Иск.» № 11 11/III 24).

«Проделки Скапена»: С. Мокульский («Ленинградская Правда», № 116 23/V 24), Последняя работа ТЮЗ'а («Красн. газ.» № 117 24/V 24). С. Молчанов. Мольтер в Гос. ТЮЗ. («Информ. Бюллетень 7. Губоно», № 22 28/V 24). В. Соловьев («Жизнь Иск.» № 23 2/VI 24). А. С. Мольтер в ТЮЗ'е («Жизнь Иск.» № 24, 10/VI 24), П («Ленинские искры» № 12 22/III 25 г.).

«Гражданин Дарнэй»: А. Пиотровский. («Веч. Красн. газ.» № 218 12/X 25) — («Нов. веч. газ.» 12/X 25 г.). С. Мокульский («Жизнь Иск.» № 42 19/X 25). Б. Андреев («Рабочий и театр» № 43 27/X 25) Спм. Др. («Нов. Веч. газ.» № 175).

«Тимошкин Рудник»: Адр. Пиотровский («Веч. Красн. газ.» № 295 7/XII 25). Н. В. («Правда № 283 10/XII 25). Борис П. («Раб. и театр», № 51—25). С. Др. («Нов.

Веч. Газ.» № 227 7/XII 25). Г. Заварухин («Смена» № 284 8/XII 25).

«Тиль Уленспигель»: С. Мокульский («Жизнь Иск.» № 22 1/VI 26 г.).

«Еремка-Лодырь»: Н. Верховской («Правда» № 246 24/X 26). Адр. Пиотровский («Веч. Красн. газ.» № 252 26/X 26). Борис Андреев («Раб. и театр» № 44 2/XI 26). Эрас (там же).

«Дон-Кихот»: С. Мокульский («Жизнь Искусства» № 1 1927 г.) А. Пиотровский («Веч. Красн. газ.» 27/XII 1926 г.). С. Дрейден («Правда» № 301; 29/XII 1926 г.). С. Воскресенский («Раб. и театр» № 120 1926 г.). Н. Верховский и Б. Андреев (там же). Заварухин и Павловский («Смена» № 300 28/XII 1926 г.).

В 1925 г. Делегатским Собранием Сов. Труд. школ II ступени при ТЮЗ издавался журнал «Новый Зритель», поставивший своей задачей способствовать поднятию театральной культуры учащихся. 22/III 1925 г. вышел № 1 этого журнала 12/V 25 г. № 2—3. В этом журнале ТЮЗ'у посвящены след. статьи:

В № 1-м: Н. Б. Театр Юных Зрителей. — Б. К. и М. Т. Последние постановки ТЮЗ'а. — Дилакторская Мышенюк в ТЮЗ'е. — П. Соколов. Письма юных зрителей. Б. Кричевский. Делегатское собрание.

В № 2—3. — Б. Зон. Современность в театре. — А. А. Брянцев. — Б. Кричевский и М. Тривас. Конек-Горбунюк. — Тезисы доклада А. А. Брянцева о принципах устройства сценической площадки. — Л. Макарьев. Задачи театров. — И. П. Задачи театров. — Владимиров. Кукольный театр «Гиньоль» — Из писем юных зрителей. — А. Брянцев. З. А. Топоркова и др.

В мае 1926 г. делегатским собранием выпущен сборник «Театр, Музыка и Школа» (литографиров.), в котором помещены следующие статьи и рецензии о ТЮЗ'е: Броунштейн. В массы. — А. Брянцев. Театр Юных Зрителей. — М. Гриневич. Тимошкин Рудник. — Чистович. Гаврош. Лекаренко. Макс и Морис и др. более мелкие.

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

1919 — 1920 и. — Предварительная разработка вопросов, связанных с организацией особого театра для детей. Эпизодические попытки отдельных постановок. Посещение с воспитанниками детских домов спектаклей в театрах для взрослых.

Начало 1921 и. — Объединение основателей Театра Юных Зрителей (А. А. Брянцев, режиссер и педагог; П. П. Горлов, актер и автор детских пьес; Е. Н. Пашкова-Горлова, актриса и педагог; В. И. Бейер, художник и педагог; П. А. Петров-Бояринов, композитор и музыкальный педагог; Н. Н. Бахтин, педагог).

Разработка производственного плана будущего театра и предварительные переговоры с завед. Губсоцвосом З. И. Липиной.

24 мая 1921 и. — Доклад А. А. Брянцева о театре для детей и для юношества в секции художественного воспитания Губсоцвоса.

1 июля 1921 и. — Доклад А. А. Брянцева и П. П. Горлова в Центральном Педагогическом Совете и постановление Совета о целесообразности организации Театра Юных Зрителей.

5 июля 1921 и. — Распоряжение завед. Губсоцвосом З. И. Липиной о созыве особой комиссии для организации в Ленинграде «Государственного Театра Юных Зрителей».

19 сентября 1921 и. — Утверждение в ТЕО Главсоцвоса производственного плана Государственного Театра Юных Зрителей в Ленинграде и принятие этого Театра в число организаций, подведомственных ТЕО Главсоцвоса.

Октябрь — Ноябрь 1921 и. — Формирование труппы Театра Юных Зрителей.

3 ноября 1921 и. — Утверждение Главсоцвосом положения о «Государственном Театре Юных Зрителей в Ленинграде».

- 29 ноября 1921 г. — Предоставление Театру Юных Зрителей помещения в здании б. Тенишевского училища.
- 13 декабря 1921 г. — Начало репетиций.
- Декабрь 1921 г. и январь 1922 г. — Постройка сцены в аудитории б. Тенишевского училища.
- 4 февраля 1922 г. — Получение уведомления от ТЕО Главсоцвоса о том, что Театр Юных Зрителей не включен в госплан и с 1 января 1922 г. финансироваться от Финотдела Главсоцвоса не будет.
- 23 февраля 1922 г. — Открытие спектаклей Государственного Театра Юных Зрителей постановкой сказки Ершова «Конек-Горбунок» в драматической обработке П. П. Горлова, музыка П. А. Петрова-Бояринова, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление В. И. Бейера.
- 3 апреля 1923 г. — Вечер памяти В. Г. Короленко.
(Вступит. слово Л. Ф. Граматчиковой, сцены из повести «Слепой музыкант» и «Сказания о флоре» и пр.).
- 17 апреля 1922 г. — Первое представление сказки Х. Андерсена «Соловей» в драматической обработке М. Кузмина, музыка его же, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление В. И. Бейера.
- 1 октября 1922 г. — Откомандирование Е. Н. Горловой-Пашковой для реорганизации Детской Театральной (ныне Детской Художественной) Студии имени З. И. Лилиной.
- 7 октября 1922 г. — «Догоним Солнце» Ив. Шмелева, музыка С. Бармотина, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление В. И. Бейера.
- 10 октября 1922 г. — Первое знакомство с деятелями Екатеринбургского детского театра С. Я. Маршаком и Е. Н. Васильевой (Черубино де Габриак) и вступление их в число работников Т.Ю.З.
- 12 ноября 1922 г. — «Козел» и «Петрушка» Е. Н. Васильевой и С. Я. Маршака, музыка Н. Золотарева, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление К. А. Соколова.
- 13 декабря 1922 г. — «Кошкин дом» тех же авторов, постановка А. А. Брянцева и Н. С. Пятницкой, декоративное оформление К. А. Соколова.
- 8 января 1923 г. — «Золотое колесо» тех же авторов, музыка Н. М. Стрельникова, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление В. И. Бейера.
- 31 января 1923 г. — «Золушка», сказка в обработке Н. С. Пятницкой, музыка Н. М. Стрельникова (обработка старинной музыки), постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление В. И. Бейера.

- 23 февраля 1923 г. — Первая годовщина ТЮЗ (Сотое представление «Конька-Горбунка»).
- 13 апреля 1923 г. — «Бедность не порок» А. Н. Островского, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление В. И. Бейера.
- 8 июня 1923 г. — «Таир и Зора» — Е. Васильевой и С. Маршака, музыка Н. Золотарева и Н. М. Стрельникова, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление М. А. Григорьева.
- 23 октября 1923 г. — «Комик XVII столетия» А. Н. Островского, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление В. И. Бейера.
- 11 января 1924 г. — «Похититель Огня» П. П. Горлова, музыка Н. М. Стрельникова, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление В. И. Бейера.
- 23 февраля 1924 г. — «Гуси-Лебеди» Н. С. Пятницкой и С. Я. Маршака, музыка Н. М. Стрельникова, постановка Е. Н. Пашковой-Горловой и А. А. Брянцева, декоративное оформление В. И. Бейера.
- 20 мая 1924 г. — «Проделки Скапена» Мольера, музыка Н. М. Стрельникова, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление М. З. Левина, кукольные интермедии поставлены В. Г. Форштедт.
- 7 ноября 1924 г. — «Предатель» Б. Житкова, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление В. И. Бейера.
- 25 декабря 1924 г. — «Похождения Тома Сойера» (по Марку Твэну) Б. Зона, музыка Н. М. Стрельникова, постановка Б. Зона, декоративное оформление М. А. Григорьева.
- 23 января 1925 г. — «Не было ни гроша, да вдруг алтын», А. Н. Островского, постановка А. А. Брянцева. XXV-летний юбилей артистки Е. М. Мунт.
- 23 февраля 1925 г. — 3-я годовщина Т. Ю. З. («Конек-Горбунко»).
- 2 марта 1925 г. — Приуждение гл. режиссеру Т. Ю. З. Александру Александровичу Брянцеву звания Заслуженного Артиста Республики.
- 15 мая 1925 г. — «Гаврош» (по В. Гюго) А. Я. Бруштейн, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление М. З. Левина.
- 25 мая 1925 г. — Юбилей: А. М. Лагунова (45 лет), Ф. Ф. Григорьева (35 лет) и Е. А. Бестужева (25 лет).
- 11 октября 1925 г. — «Гражданин Дарнэй» Л. Ф. Макарьева, музыка С. Митина, постановка Б. Зона, декоративное оформление М. З. Левина.

- 9 ноября 1925 г. — Призуждение Т. Ю. З. на Парижской выставке декоративных искусств серебряной медали за макеты постановок «Гуси-Лебеди» (работа худ. В. И. Бейера), «Предатель» (его же) и «Прodelки Скапена» (работа худ. М. З. Левина).
- 6 декабря 1925 г. — «Тимошкин Рудник» Л. Ф. Макарьева, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление В. И. Бейера.
- 15 января 1926 г. — «1905 год» театрализованная игра А. А. Бардовского, постановка его же.
- 13 февраля 1926 г. — «Близнецы» Е. Тарвид и Б. Зона, музыка Н. М. Стрельникова, постановка Б. Зона, декоративное оформление М. А. Григорьева.
- 30 марта 1926 г. — XXV-летний юбилей художника-гримера А. М. Московкина («Комик XVII столетия»).
- 28 апреля 1926 г. — XXV-летний юбилей артистки Т. И. Андреевой («Бедность не порок»).
- 22 мая 1926 г. — «Тиль Уленспигель» (по Шарлю де-Костеру) Е. Гаккеля, музыка Н. М. Стрельникова, постановка Евг. Гаккеля, декоративное оформление В. И. Бейера, костюмы М. А. Григорьева.
- 22 октября 1926 г. — «Еремка-Лодырь» Л. Макарьева, музыка А. Пашенко, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление В. И. Бейера.
- 24 декабря 1926 г. — «Дон-Кихот» (по Сервантесу) А. Бруштейн и Б. Зона, музыка Н. Стрельникова, постановка Б. Зона, декоративное оформление М. З. Левина.
- 15 февраля 1927 г. — «Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского, постановка А. А. Брянцева, декоративное оформление В. И. Бейера, костюмы М. А. Григорьева.

В ТЕАТРЕ МАРИОНЕТОК

- 11 апреля 1923 г. — «Сказка про Емелю» Е. Данько, постановка К. К. Тверского и Шапориной-Яковлевой.
- 14 апреля 1923 г. — «Красная Шапочка» Е. Данько муз. Шапорина, постановка Л. В. Шапориной-Яковлевой.
- 6 мая 1923 г. — «Цирк» Е. Васильевой и С. Маршака и «Мелюзина» Л. Яковлевой, музыка Д. Астраданцева, обе постановки Л. В. Шапориной-Яковлевой.
- 9 декабря 1923 г. — «Золотой Петушок» Н. С. Пятницкой, муз. Н. М. Стрельникова, постановка Л. В. Шапориной-Яковлевой.

- 17 февраля 1924 г. — «Пряничный Домик» Е. Данько, муз. С. Н. Митина, постановка П. П. Сазонова.
 4 мая 1924 г. — «Жар-Птица» Е. Васильевой и С. Маршака, муз. Шапорина, постановка Л. В. Шапориной-Яковлевой.

В ТЕАТРЕ ПЕТРУШКИ

- 18 октября 1925 г. — «Козел» Е. Васильевой и С. Маршака, муз. Н. Золотарева.
 18 октября 1925 г. — «Петрушка-Вожак» О. М. Артамоновой, муз. С. Н. Митина.
 6 декабря 1925 г. — «Макс и Морид» (по Бушу) Ю. Гауша, муз. С. Н. Митина.
 «Петрушка» Е. Васильевой и С. Маршака, муз. Н. Золотарева.
 21 февраля 1926 г. — «Кошкин Дом» Е. Васильевой и С. Маршака, муз. Н. Золотарева.
 21 марта 1926 г. — «Негритенок Том» Б. Павловского и Ю. Гауша, муз. С. Н. Митина.
 6 июня 1926 г. — «Степка-Растрепка» Ю. Гауша, муз. С. Н. Митина.
 3 октября 1926 г. — «Егорка-Пастух» О. М. Артамоновой муз. С. Н. Митина.
 5 декабря 1926 г. — «Голодный Богдыхан» Ю. Гауша, музыка С. Н. Митина.

Все вышеназванные пьесы поставлены Е. С. Деммени.

ПОКАЗАТЕЛЬНЫЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ ДЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТУДИИ ИМ. ЛИЛИНОЙ

на площадке Театра Юных Зрителей

- 18 февраля 1923 г. — «Сказка о золотой рыбке» и пластические танцы, постановка А. А. Брянцева, пласт. танцы Е. Н. Пашковой-Горловой.
 23 апреля 1923 г. — «Зеленый мяч» С. Маршака, и пластические танцы, постановка А. А. Брянцева, пласт. танцы Е. Н. Пашковой-Горловой.
 8 ноября 1923 г. — Сцены из драмы Р. Моракса «Тель».
 20 апреля 1924 г. — «Сказка про Емелю», постановка Н. С. Пятницкой.
 31 мая 1926 г. — «Пионер-Альманах», постановка Б. Зона.
 28 ноября 1926 г. — Кавказский вечер (театрализованный доклад о Кавказской экскурсии Студии).

ОСНОВОПОЛОЖНИКИ «ТЕАТРА ЮНЫХ ЗРИТЕЛЕЙ»¹⁾.

1. **Брянцев, Александр Александрович**, Заслуженный Артист Республики, руководитель театра.

2. **Горлов, Петр Петрович**, артист и драматург.

3. **Пашкова-Горлова, Елена Николаевна**, артистка и руководительница студии.

4. **Бахтин, Николай Николаевич**, руководитель педагогической части.

5. **Бейер, Владимир Иванович**, художник руководитель художественно постановочной части.

Портрет покойного композитора Петра Алексеевича Петрова-Бояринова помещен на стр. 11.

6. **Дальский, Андрей Николаевич**, заместитель заведывающего театром.

7. **Адрианов, Сергей Иванович**, артист.

8. **Андреева, Татьяна Ивановна**, артистка.

9. **Васильева, Татьяна Алексеевна**, артистка.

10. **Васильев, Александр Романович**, артист.

11. **Горюнова, Елизавета Георгиевна**, артистка.

12. **Денисова, Параскева Михайловна**, артистка.

13. **Зандберг, Вера Алексеевна**, артистка.

14. **Зон, Борис Вольфович**, артист, режиссер и драматург.

15. **Кисиц, Михаил Соломонович**, артист.

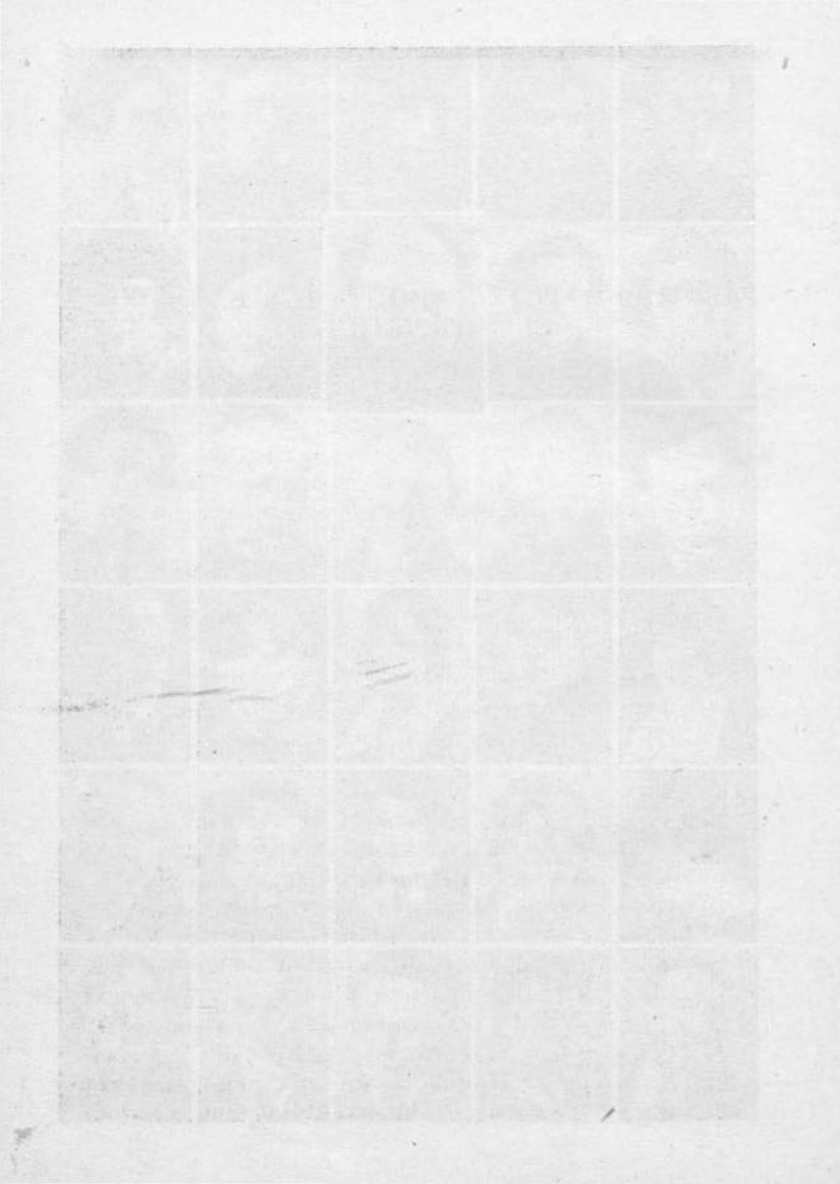
16. **Ландис, Регина Михайловна**, артистка и драматург.

¹⁾ Здесь помещены только те, кто продолжает работать в Т.Ю.З. до настоящего времени.

17. Леонтьев, Константин Тимофеевич, артист.
18. Ларош, Анастасия Германовна, артистка.
19. Макарьев, Леонид Федорович, артист и драматург.
20. Масельский, Павел Ефимович, артист.
21. Мунт, Екатерина Михайловна, артистка.
22. Немирова, Зиновья Михайловна, артистка.
23. Старк, Нина Александровна, артистка.
24. Черкасова, Ольга Михайловна, артистка.
25. Александров, Сергей Тимофеевич, танцмейстер.
26. Бестужев, Ефим Афанасьевич, администратор.
27. Гофман, Андрей Евгеньевич, заведывающий монтажной частью.
28. Немцев, Иосиф Васильевич, хормейстер.
29. Смолин, Иван Александрович, хормейстер.
30. Соколова, Лидия Федоровна, пианистка.

Альпер, Елена Витальевна, педагог.	}	см. снимок на стр. 111.
Масленникова, София Акимовна, педагог.		
Мясоедова, Елена Михайловна, педагог.		
Развозжаева, Надежда Васильевна, педагог.	}	см. снимок на стр. 142.
Лагунов, Александр Михайлович, машинист.		
Москвин, Александр Михайлович, художник гример.		
Шашура Алексей Кондратьевич, старший осветитель.		
Тимофеев, Николай Александрович, парикмахер.	}	
Крюкова, Анна Ивановна, кассирша.		





РАБОТНИКИ, ВСТУПИВШИЕ В ТЕАТР ПОСЛЕ ЕГО ОТКРЫТИЯ

1. Алексеев, Алексей Иванович, артист.
2. Артамонова, Ольга Михайловна, артистка и драматург.
3. Арнс, Юлия Михайловна, артистка.
4. Ваккерова, Елена Робертовна, артистка.
5. Васильчук, Василий Трофимович, режиссер-администратор.
6. Гаккель, Евгений Густавович, артист, режиссер и драматург.
7. Герман, Александр Григорьевич, артист.
8. Гипси, Михаил Михайлович, артист.
9. Григорьев, Евгений Николаевич, артист.
10. Дилин, Сергей Александрович, артист.
11. Кандат, Юлия Федоровна, артистка.
12. Качалин, Владимир Иванович, артист и администратор.
13. Лавровский, Евгений Евгеньевич, артист.
14. Любашевский, Леонид Соломонович, артист.
15. Маркелова, Елена Георгиевна, артистка.
16. Михайлов, Николай Федорович, артист.
17. Мокшанов, Николай Никифорович, артист.
18. Нарский, Алексей Абрамович, артист.
19. Некрасова, Евгения Михайловна, артистка.
20. Оранский, Александр Захарович, артист.
21. Охитина, Александра Алексеевна, артистка.
22. Перцева, Ирина Константиновна, артистка.
23. Полицеймако, Виталий Павлович, артист.

24. Пугачева, Клавдия Васильевна, артистка.
25. Пушкин, Семен Иванович, артист.
26. Ростанова, Вера Исаевна, артистка.
27. Ткачев, Леонид Павлович, артист.
28. Толмачева, Мария Александровна, артистка.
29. Уварова, Елизавета Александровна, артистка.
30. Фаусек, Наталия Викторовна, артистка.
31. Хрулев, Николай Николаевич, помощник режиссера.
32. Хряков, Михаил Константинович, артист.
33. Чагин, Федор Александрович, артист.
34. Чирков, Борис Петрович, артист.
35. Черкасов, Николай Константинович, артист.
36. Шифман, Михаил Борисович, артист.

Григорьев, Федор Федорович, художник-бутафор
(см. снимок на стр. 142).

РАБОТНИКИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЧАСТИ ТЕАТРА

(см. снимок на стр. 105).

РАБОТНИКИ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ЧАСТИ ТЕАТРА

(см. снимок на стр. 111).





1. Маршак, Самуил Яковлевич, редактор репертуара.
2. Васильева, Анна Николаевна, художница.
3. Григорьев, Михаил Александрович, художник.
4. Левин, Моисей Зелихович, художник.



РУКОВОДИТЕЛИ СТУДИЙНЫХ ЗАНЯТИЙ

1. Андреев, Василий Яковлевич, фехтмейстер.
2. Бакланов, Петр Михайлович, танцмейстер.
3. Елагина, Елена Владимировна, преподавательница «основ актерского мастерства».
4. Мачехин, Григорий Григорьевич, преподаватель физкультуры.
5. Невинская, Анастасия Михайловна, преподавательница ритмики.
6. Соломон, Мария Николаевна, преподавательница техники речи.
7. Чукардина, Нина Юстиниановна, преподавательница сольного пения.



Переустановка сцены.

1. А. М. Лагунов, машинист, строитель площадки 2. Ф. Ф. Григорьев, художник-бутафор. 3. А. М. Московкин, художник-гример. 4. А. К. Шашура, старший осветитель.

РАБОТНИКИ МОТИРОВОЧНОЙ ЧАСТИ.

Антонов, С. И. Андреев, А. И. Волков, К. И. Григорьев, П. Ф. Дрязгова, Н. Ф. Дмитриев, В. Д. Козлов, А. Е. Лагунов, И. М. Мелкий, Н. С. Селезнев, Г. А. Смирнова, Н. А. Тимофеев, Н. А.

РАБОТНИКИ АДМИНИСТРАТИВНО - ХОЗЯЙСТВЕННОЙ ЧАСТИ.

Аникин, Ц. А. Антонов, В. И. Антонов, Г. И. Вознесенская, О. Н. Владимирова, Л. П. Горчаков, Е. И. Ерофеев, П. П. Иезкова, А. С. Крюкова, А. И. Михайлов, А. В. Михайлов, Ф. М. Петров, Г. Е. Семенов, Ф. С. Склифасовская, Т. Ф. Смирнов, П. Н. Степанов, Е. В. Соколов, П. П. Цветков, Н. А.

СОДЕРЖАНИЕ

	стр.
А. Брянцев. — Пять лет	5
Адр. Пиотровский. — Пути Театра Юных Зрителей .	15
Л. Макарьев. — Постановки	33
Л. Макарьев. — Пьеса	85
Н. Стрельников. — Музыка	101
Н. Бахтин — Педагогическая работа	109
Н. Бахтин }	
П. Горлов } — Библиография	122
П. Горлов. — Хронологическая таблица	128
Приложения	133

Цена 1 р. 50 к.

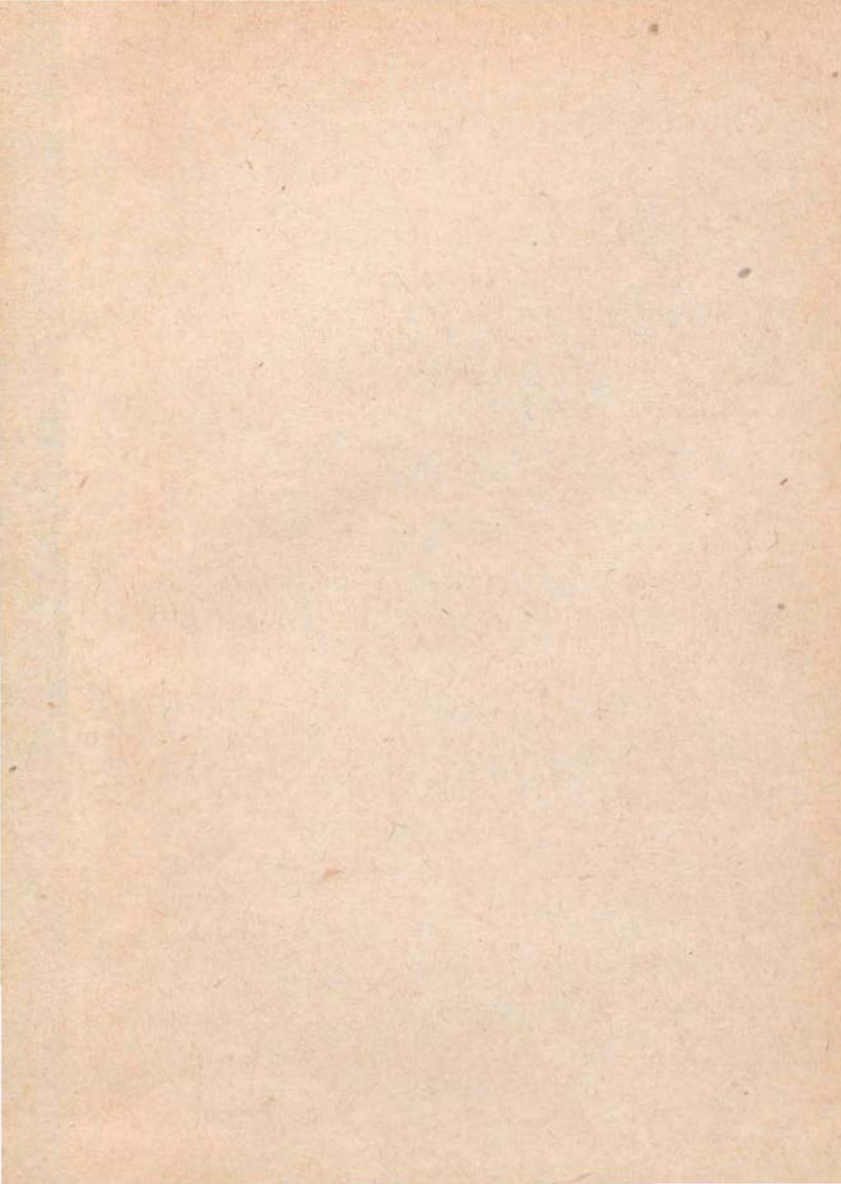
5495

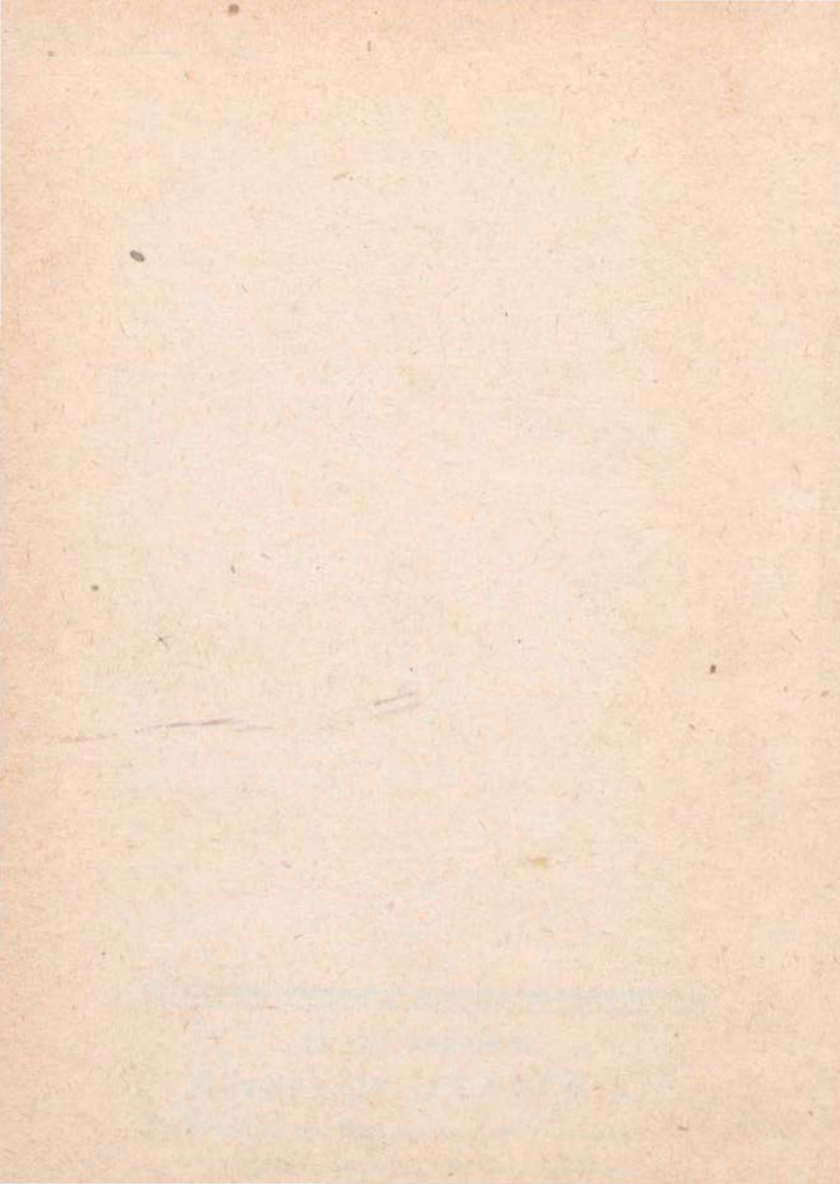
СКЛАД ИЗДАНИЙ:

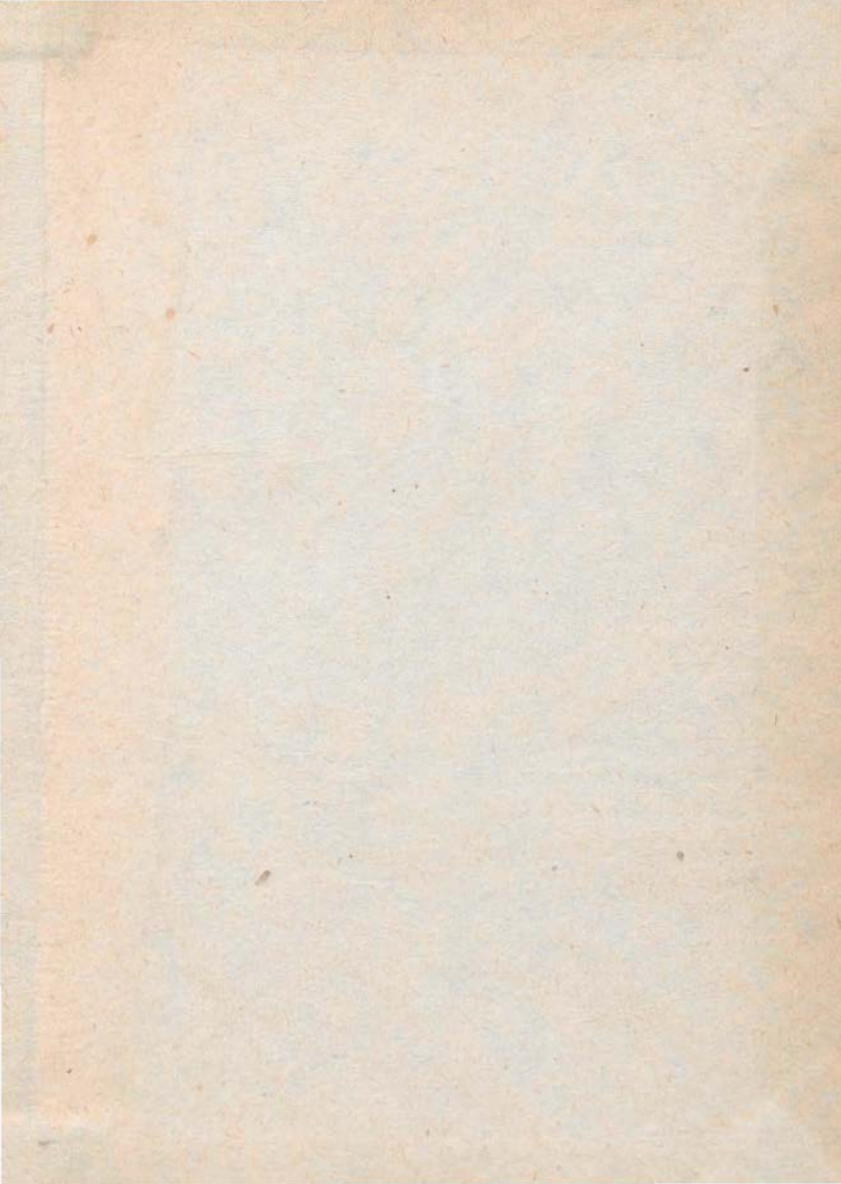
Магазины «ACADEMIA»

Ленинград, пр. Володарского, 40. Телеф. 138-98.

Москва, Тверская, 29. Тел. 545-13.









2007113450