Зельцер С. Д. **Александр Александрович Брянцев** / Общ. ред. и вступит. ст. С. Д. Дрейдена. М.: ВТО, 1962. 292 с.

*Сим. Дрейден*. Капитан детского театра 7 [Читать](#_Toc379809467)

От автора 37 [Читать](#_Toc379809468)

Детство. Отрочество. Юность 39 [Читать](#_Toc379809469)

Школа пламенного просветительства 55 [Читать](#_Toc379809470)

Театр особого назначения 87 [Читать](#_Toc379809471)

Художник, мыслящий как педагог 175 [Читать](#_Toc379809472)

Педагог, чувствующий как художник 263 [Читать](#_Toc379809473)

**Постановки А. А. Брянцева в Ленинградском театре юных зрителей** 285 [Читать](#_Toc379809474)

**Библиография** 289 [Читать](#_Toc379809475)

{5} *Эта книга, посвященная жизни и деятельности старейшины и страстного пропагандиста большого, яркого искусства советского театра для детей народного артиста Советского Союза Александра Александровича Брянцева, была уже написана и сдана в типографию, когда 30 сентября 1961 года пришло известие о его кончине, на 79‑м году жизни, после тяжелой и продолжительной болезни…*

*Замечательный мастер культуры, художник и педагог, всей своей жизнью и трудом олицетворявший высокое звании коммуниста, он до последних дней, — вопреки болезни, наперекор физическим недугам, — жил всей полнотою творческих, общественных интересов, был на своем рабочем посту.*

*Всего лишь за несколько дней до его кончины на страницах «Ленинградской правды» появился отклик Александра Александровича на проект новой Программы Коммунистической партии — «Учить прекрасному!», где он взволнованно напоминал о том огромном внимании, которое уделяют партия и государство эстетическому воспитанию подрастающего поколения.*

{6} *Неутомимый учитель прекрасного, основатель и бессменный руководитель Ленинградского театра юных зрителей, А. А. Брянцев все с той же увлеченностью продолжал готовить выпестованный им коллектив к переходу в новое праздничное, здание, возводившееся по его плану, под его руководством.*

*Мыслью о любимом деле были наполнены и последние часы его жизни, когда писал он строки последнего привета своим соратникам, ученикам, друзьям:*

*«Мой сердечный прощальный привет всему тюзовскому коллективу, которому доверительно поручаю дальнейшие судьбы нашего педагогического дела.*

*Мой прощальный привет нашим славным юным зрителя.*

*Привет работникам всех театров для детей.*

*Привет всем, кто когда-нибудь захочет посвятить свои силы делу детской радости.*

*А. Брянцев»*

# **{****7}** Сим. ДрейденКапитан детского театра

## I

«Великое строительство идет на Руси — венец за венцом рубится новый уклад народной жизни…»

Так начиналась небольшая, в скромной серой обложке, книжечка, вышедшая в Петрограде в суровом девятнадцатом году и носившая сугубо прикладное название «Опрощение театральной декорации».

«… Не обозначились еще ясно углы будущего здания, но уже возникает жадный вопрос у строителей: чем осветим, чем согреем новое наше жилище?..» — обеспокоенно восклицал автор этой книжки — актер, педагог, режиссер и всяческих театральных дел мастер А. А. Брянцев.

И сразу же давал ответ: «… Одною из первых возникает мысль о театре…»

Брянцев только что расстался с коллективом Общедоступного Передвижного театра под руководством П. П. Гайдебурова, сотрудником которого был почти пятнадцать лет. По влечению сердца, решив на время оставить сцену, он стал работать воспитателем в необычном учреждении, созданном революцией, — Центральном детском карантинно-распределительном пункте, откуда беспризорные ребята поступали в новосозданные детские дома. Но каковы бы ни были его решения, мысль о театре его не оставляла. Более того. Именно здесь, в повседневном общении с ребятами, {8} которым революция возвращала детство, давала ясную и дальнюю путевку в жизнь, окончательно сформировалась, окрепла и приняла реальные очертания уже давно тревожившая его воображение мысль о театре совершенно нового типа. Театре, создания которого властно требовала жизнь, требовали интересы всестороннего, подлинно коммунистического воспитания юных граждан нового общества.

Об огромном, поистине неоценимом вкладе, внесенном Александром Александровичем Брянцевым в создание советского театра для детей, в разработку принципов его работы, сплочение и воспитание его творческих кадров, и рассказывает книга С. Д. Зельцер.

В наши дни, когда все более ширится семья театров юных зрителей, ставших полноправной, мощной отраслью социалистической культуры, когда у нас в стране уже нет ни одной союзной республики, в которой не было бы своего театра для детей, и по примеру СССР в братских социалистических странах — в Чехословакии, в Болгарии, Венгрии, Румынии, ГДР и других странах нового мира создаются свои ТЮЗы, обращение к истории советского художественно-педагогического театра представляет не только познавательный интерес, но и непосредственное практическое значение. Этот опыт в полном смысле слова поучителен.

Имя А. А. Брянцева неотделимо от Ленинградского театра юных зрителей, который был им, вместе с группой таких же энтузиастов, как он сам, художников и педагогов, организован сорок лет назад. Но хотя речь в этой книге идет главным образом о работе А. А. Брянцева в Ленинградском ТЮЗе, ее содержание выходит далеко за границы истории одного художника и одного театра. Особое место, которое занимают А. А. Брянцев и руководимый им коллектив в ряду деятелей советского театра для детей, обуславливается, разумеется, отнюдь не одной «выслугой лет».

В 1936 году, когда Ленинградский ТЮЗ впервые выезжал за пределы родного города и гастролировал в Москве, «Правда» напечатала статью о его спектаклях под полушутливым заголовком «Дядя ТЮЗ». Автор статьи — Д. Заславский — объяснял подобное наименование театра тем, что «… в тюзовской веселой семье это самый почтенный родственник. *От него, в сущности, и пошли, развелись ТЮЗы по всей земле…*»[[1]](#footnote-2)

Как особое достоинство ЛенТЮЗа «Правда» отмечала то, что «… ему больше, чем другим театрам юных зрителей, удалось в результате почти 15‑летней работы осуществить постоянную и неразрывную связь со школьной аудиторией. Ленинградский ТЮЗ — {9} это театр, но это и школа… Руководители театра — выдающиеся художники и выдающиеся педагоги. Это в особенности относится к директору и художественному руководителю театра А. А. Брянцеву, огромные заслуги которого в деле создания детского театра еще недостаточно оценены советской общественностью»[[2]](#footnote-3).

В настоящее время эти заслуги А. А. Брянцева не только нашли самое широкое общественное признание, но и подчеркнуты высокой государственной оценкой его плодотворной общественно-творческой деятельности, более чем полувекового честного и вдохновенного служения народу. Народный артист Советского Союза, лауреат Государственной премии, кавалер трех орденов Трудового Красного Знамени и ордена «Знак Почета», депутат Ленинградского Совета депутатов трудящихся ряда созывов, почетный и фактический председатель жюри смотров и фестивалей детских театров страны, А. А. Брянцев по праву является одним из самых уважаемых и популярных деятелей советского театра.

И все же давний упрек «Правды» в чем-то еще сохраняет свою остроту. До сих пор еще нет ни одной критической, исследовательской работы, в которой достаточно полно и всесторонне был бы отражен и проанализирован творчески-педагогический опыт советского театра для детей. Не лучше обстоит дело и с «персоналией». В частности, всего лишь несколькими краткими газетными, журнальными статьями ограничена литература, посвященная огромному творческому опыту, жизни и труду А. А. Брянцева.

Первой попыткой хотя бы частично восполнить этот пробел, дать очерк жизни и творчества «старосты детского театра», показать истоки его творчески-педагогических воззрений и принципов, охарактеризовать и эти принципы и основные этапы его жизни в ТЮЗе и является настоящая книга.

Автор не ставил перед собой задачи дать общий очерк развития советского театра для детей. Это — тема, требующая специального исследования. И вместе с тем естественно, что характеристика одного из зачинателей и ведущих деятелей этой мощной отрасли советского театрального искусства, оказавшего огромное влияние на ее развитие, в ряде случаев не смогла быть ограничена одними узкими рамками личной биографии.

Книга несколько отличается по своему характеру от театроведческих работ обычного типа, сохраняя подчас подчеркнуто личную интонацию. Да вряд ли иначе могло быть. Очерк написан давним соратником А. А. Брянцева, педагогом и драматургом, многолетним {10} работником литературно-педагогической части ЛенТЮЗа. Это сообщает повествованию не только своеобразную «пристрастность», но и бесспорную фактическую полновесность, помогает освещению тех сторон работы театра, которые известны зрителю лишь в «результате», но неведомы во всех подробностях повседневного процесса жизни, поисков, раздумий творческого коллектива. И пусть иные из оценок тех или иных явлений истории ЛенТЮЗа покажутся в чем-то преувеличенными, а в чем-то смягченными, пусть общие процессы развития советского театра для детей освещены порой как процессы, характерные преимущественно для одного ЛенТЮЗа, а поиски других театров, по-своему оплодотворявшие тот же ЛенТЮЗ, обозначены лишь пунктиром (хотя в каждом из разделов книги о них упоминается), общая оценка места Ленинградского театра юных зрителей в истории советского театра для детей и той поистине ведущей роли, которая принадлежит здесь А. А. Брянцеву, не может вызывать сомнений.

Не все аспекты этой темы раскрываются на страницах книги одинаково развернуто, в равной мере, хотя бы в силу того, что автор как один из давних, непосредственных сотрудников А. А. Брянцева по работе в Ленинградском ТЮЗе не всегда считает для себя возможным акцентировать те или иные обстоятельства, очевидные для «сторонних» критиков. На некоторые из этих обстоятельств и хочется обратить внимание читателя, прежде чем он, следуя за автором, станет знакомиться со всем богатым разворотом дел и дней А. Брянцева, оживающих на страницах книги С. Д. Зельцер.

Это касается, прежде всего, не раз уже подымавшегося на страницах театральной прессы вопроса о так называемом тюзовском «первородстве». Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо во всей конкретности (и, быть может, несколько подробнее, чем дается это в книге) представить себе приметы времени, ту обстановку, в которой возникли наши первые театры для детей. Автору настоящей статьи посчастливилось быть в рядах первых юных зрителей этих первых театров нового мира, и это позволяет в какой-то мере дополнить обстоятельный рассказ С. Д. Зельцер непосредственным свидетельством очевидца.

## II

Память невольно возвращает к тем дням. Петроград. Весна 1919 года.

… Сорок с лишним лет прошло с того удивительного майского утра, когда мы, петроградские школьники, притихшие, взволнованные, {11} заполнили огромный, сверкающий золотом лепки, завораживающий теплотой бархата многоярусный зал Мариинского театра. Нас ожидало чудо искусства — «Моцарт и Сальери» и сцена в корчме из «Бориса Годунова»: Сальери — Шаляпин и Шаляпин же — Варлаам. Праздник начался уже в те мгновения, когда перед занавесом показался наш народный комиссар А. В. Луначарский и зазвучал его неповторимый, одухотворенный всеми оттенками мысли, чуть-чуть хрипловатый и в то же время на редкость музыкальный голос.

Со всем вдохновением трибуна революции говорил он о счастье стать очевидцем (— А это вам предстоит! — убежденно повторял он) полноценной жизни нового, социалистического общества. Но еще восхитительнее радость — быть ее созидателем. Как ни суров, как ни холоден и голоден наш быт, как ни велики трудности рождения первого в мире государства рабочих и крестьян, нет ничего, что пожалели бы большевики для ребят, для своего будущего.

Приветствуя питерских ребят как зрителей «первого в Мариинском театре целевого молодежного спектакля», Луначарский с увлечением говорил о том, какую великую роль для новой жизни театра играет социальный состав аудитории, ибо зритель, слушатель — такой же создатель спектакля, как и композитор, драматург, режиссер, актер.

Не прошло еще двух месяцев, как Восьмым съездом РКП (б) была принята новая программа партии, где в ряду первейших задач по народному просвещению, вслед за требованием «дать фактическую возможность пролетариям и крестьянам воспользоваться высшей школой», указывалось: «Равным образом необходимо открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства, созданные на основе эксплуатации их труда и находившиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплуататоров…»[[3]](#footnote-4)

Наглядным олицетворением этого и были вот такие, как школьный утренник в Мариинском театре, «целевые спектакли», когда целым заводом, целой школой приходили зрители в театр и новое звучание приобретали старые спектакли в живом общении актера с совершенно новой по социальному составу, подлинно народной аудиторией. И посейчас, наверно, тогдашние школьники делятся воспоминаниями с детьми и внуками о счастливых часах, когда {12} они, «всем классом», затаив дыхание, впервые слушали Шаляпина или Ершова, наслаждались игрой Давыдова, Юрьева, Корчагиной-Александровской, Гайдебурова, Монахова. А какой огромный смысл вкладывала молодая Советская власть в эти культпоходы школьников, говорят хотя бы взволнованные строки специальной передовой статьи, которую опубликовала петроградская «Красная газета» в день первой октябрьской годовщины:

«Все, что есть красивого в жизни, все, что сохранилось после тяжких лет истребления, все, что может порадовать детское сердце, сегодня открыто для детей бедноты. В годовщину победы пролетариата пусть почувствуют дети пролетариев, что перед ними открыта новая жизнь. И пусть они полюбят эту новую жизнь. Пусть вместе с ними растет готовность навсегда сохранить завоевания отцов, укрепить их и расширить, чтобы никогда больше мир не знал нищеты и рабства…»[[4]](#footnote-5)

Замыслы государства шли, однако, дальше и глубже, чем одно лишь, хотя бы самое щедрое, ознакомление детских сердец с произведениями искусства, адресованными старшим поколениям. Как близкая, осуществимая реальность мыслилась организация театров необычного характера, специальных театров-школ для юной аудитории.

«Пускай искусство найдет в своей бездонной сокровищнице дивные игрушки для детей и щедро сыплет их на детские сады, на площадки, в школы — всюду, где зеленеет новое человеческое поколение», — писал той же осенью 1918 года в статье, открывавшей первый номер журнала «Игра» А. В. Луначарский[[5]](#footnote-6). А вслед за этим, за его же подписью журнал публиковал «Вопросы, поставленные Комиссариатом народного просвещения театрально-педагогической секции и подотделу детского театра».

В ряду проблем, подлежавших первоочередному решению, значился «… вопрос о создании специального театра для детей, где законченными художниками-артистами давались бы в прекрасной форме детские пьесы, рассчитанные в особенности на наиболее нежные возрасты, для которых мало доступна даже наиболее приспособленная часть нормальных театров».

Осуществление этой задачи, решение которой было не под силу многим поколениям педагогов и театральных деятелей в условиях {13} буржуазно-крепостнического государства, дела, не имевшего никакого прецедента и в истории мирового театра, было исключительно сложным и трудным. И тем не менее к решению ее было приступлено уже в самые первые месяцы Советской власти.

В книге «Письма трудящихся В. И. Ленину» опубликовано волнующее обращение многолюдного митинга трудящихся, состоявшегося в городе Саратове 5 октября 1918 года — в те самые дни, когда были напечатаны в «Игре» вышеприведенные строки.

«В день открытия бесплатного для детей пролетариата и крестьян советского драматического школьного театра имени вождя рабоче-крестьянской революции…» слали саратовцы «в Москву, товарищу Ленину» свое приветствие, сообщая, что «… счастливы назвать первый в России бесплатный постоянный театр (для детей) Вашим именем, ибо Вы являетесь центром идей, освещающих и двигающих победоносное шествие рабоче-крестьянской революции: одной из побед является создание театра Вашего имени. Дети саратовского пролетариата говорят сегодня: “Мы пойдем к Ленину, и мы были у Ленина и видели "Синюю птицу", которой открывается театр…”»[[6]](#footnote-7)

Спектакли молодого Саратовского театра, несмотря на весь энтузиазм его организаторов, оборвались на первых представлениях «Синей птицы». Недолговечным оказался и первый передвижной Детский театр, организованный в том же 1918 году в Петрограде. Театральный отдел Наркомпроса предпринимает всё новые и новые попытки решить поставленную самой жизнью задачу создания детского театра.

Уже весной 1918 года он образует специальный Совет детского театра и детских празднеств, создает специальные курсы, через которые прошли многие из будущих деятелей-педагогов советского театра для детей и где в ряду преподавателей был А. А. Брянцев. В том же 18‑м году был объявлен специальный конкурс на репертуар для детского театра. Конкурс не дал ожидаемых результатов, и характерно, что, анализируя эту неудачу, как и причины недолговечности первого Детского театра, журнал «Вестник народного просвещения Союза коммун Северной области» справедливо напоминал о непременнейшем условии, необходимом для создания подобного театра:

«… Правильно поставленный Детский театр будет у нас, без сомнения, только тогда, когда возьмутся за идейную организацию {14} и практическое воплощение его *все* лица, причастные к этому делу: и артисты, и музыканты, и драматурги, и педагоги, и художники. Необходимо собрать все разрозненные силы и объединить их… А дело Детского театра давно уже стоит на очереди…»[[7]](#footnote-8)

## III

Таким лицом, действительно сумевшим «собрать и объединить» разрозненные силы художников и педагогов на основе четкой и продуманной идейно-творческой программы, — если говорить о соблюдении *всех* этих условий, — и явился Александр Александрович Брянцев, организатор и бессменный руководитель Ленинградского театра юных зрителей.

Историки советского театра, обращаясь к истокам детских театров страны, с полным основанием, прежде чем назвать ЛенТЮЗ, упоминают не только кратковременный передвижной Детский театр, игравший в Петрограде осенью 1918 года, но и Кубанский театр для детей и юношества 1919 года, и первые московские театры для детей, возникшие один — летом 1920 года, а второй — в 1921 году, одновременно с Харьковским театром сказок. Все эти даты неоспоримы.

О той обстановке, в которой рождались первые детские театры, напоминает в своей книге «Люди, годы, жизнь» Илья Эренбург, руководивший в 1920 – 21 гг. секцией детских театров Театрального отдела Наркомпроса:

«Время было трудное… Мы старались поддержать различные начинания. Существовал Детский театр, которым руководила актриса Генриетта Паскар. Скульптор Ефимов и его жена давно занимались кукольным театром. Появилась молоденькая Наташа Сац, потом много сделавшая для художественного воспитания детей. В различных рабочих клубах устраивались спектакли для детворы. Наконец, знаменитый клоун и дрессировщик животных В. Л. Дуров задумал показывать детям четвероногих артистов. Тогда все больше проектировали, чем осуществляли: фантазии было много, средств мало. Все же мне кажется, что наша на первый взгляд совершенно бессмысленная работа дала некоторые результаты: мы помогли будущим драматургам, режиссерам, актерам создать пять или десять лет спустя интереснейшие театры для детей».

{15} С уважением мы повторяем имена людей, впервые пытавшихся реализовать давнюю мечту о специальном детском театре, — Н. Лебедева, Л. Шапориной-Яковлевой (Петроград), Д. Бассалыго (Саратов), В. Вильнера, С. Маршака, Е. Васильевой (Екатеринодар), Н. Сац, С. Розанова, Н. и И. Ефимовых, В. Филиппова (Москва), С. Вронского (Харьков) и др. И все же закономерно, что именно за Ленинградским ТЮЗом, первый спектакль которого состоялся 23 февраля 1922 года, укоренилась слава *старейшины* советского театра для детей и именно к нему восходят те животворные традиции, которые и по сей день составляют незыблемую силу советского художественно-педагогического театра.

Недаром, видно, гласит народная мудрость, что истинным родителем является не тот, кто родил, а тот, кто воспитал. Секретом жизнеспособности ЛенТЮЗа и его огромного влияния на воспитание могучей поросли театров для детей явилось точное и ясное осознание его организаторами, и в первую очередь неизменным кормчим театра — А. А. Брянцевым, совершенно новых принципов, на которых только и мог быть создан «театр особой государственной важности», как говорилось в «Положении», определявшем пути работы этого «опытно-показательного учреждения». ТЮЗ создавался как неотрывная часть общей системы народного образования, новой социальной педагогики и в то же время новой социалистической художественной культуры.

Не раз повторялась и будет повторяться классическая формула А. А. Брянцева, высказанная им еще в преддверии открытия ЛенТЮЗа, что в таком театре должны объединяться «художники сцены, умеющие мыслить как педагоги, и педагоги, способные чувствовать как художники»[[8]](#footnote-9).

Речь шла — и в этом был особый смысл брянцевского афоризма — не о художниках «просто» и не о педагогах «вообще», а о педагогах и художниках совершенно нового типа, педагогах и художниках — строителях и созидателях нового общества, новых человеческих отношений. Бессмертный ленинский декрет, датированный маем 1918 года, об объединении в Народном комиссариате по просвещению всех учебных и образовательных учреждений страны определял огромный исторический масштаб этой задачи «преобразования учебно-воспитательного дела, объединения и обновления его на началах новой педагогики и социализма»[[9]](#footnote-10).

{16} Эти же начала определяли дух и направление деятельности новосозданного «театра особого назначения» — ТЮЗа. Здесь — источник и педагогических и эстетических принципов его работы, неразрывных и взаимопроникающих, оплодотворяющих друг друга.

Так мы приходим к ответу на вопрос, почему от брянцевского ТЮЗа, говоря словами статьи «Правды», «в сущности, и пошли, развились ТЮЗы по всей советской земле». Дело было именно в *сущности*, а не в каких-то особых организационно-административных функциях этого театра, в самой сущности брянцевских принципов художественно-педагогического театра.

Основные положения этих принципов нашли выражение (и с течением лет остались нерушимы) уже в самых первых выступлениях А. А. Брянцева о театре для детей. Чтобы убедиться в этом, достаточно хотя бы сопоставить два выступления А. А. Брянцева, отделенных друг от друга огромной чередой лет.

… Весной 1921 года в Петрограде, в здании, где теперь находится Радиокомитет, а тогда располагалась так называемая «Театральная арена Пролеткульта», происходил бурный диспут, название которого характерно для бесконечных диспутов тех лет: «Как создать революционный театр в государственном масштабе, соответствующем художественным исканиям нашей эпохи». Пока видные петроградские режиссеры судили да рядили, как это осуществить, споря главным образом по поводу искания новых форм, по соседству, в одной из комнат отдела народного образования, где заседала секция художественного воспитания Губсоцвоса, шел свой разговор о создании нового театра. Проект театра докладывал — без всяких пышных слов, строго и деловито — один из педагогов детского дома, размещавшегося в апартаментах Европейской гостиницы, — А. А. Брянцев.

В отличие от ультралевых диспутантов, Брянцев говорил о том, что строительство нового театра надо начинать не с искания абстрактно новых форм, а с определения идейных, художественно-педагогических задач, с осознания того, что нужно твоим зрителям:

— Только тот театр, спектакли которого *насквозь нужны* его зрителям, может творчески жить, развертываться в своих формальных достижениях, может уверенно разрабатывать *свой стиль*, не вымученный в кабинете постановщика, а свободно отразивший живые формы восприятия однородной по составу аудитории…[[10]](#footnote-11)

{17} Пройдет почти сорок лет, и, выступая с трибуны десятого съезда Всероссийского театрального общества перед актерами и режиссерами всероссийской громады, А. А. Брянцев все с той же непоколебимой уверенностью в правоте исходных позиций, нашедших такое блистательное подтверждение в жизни, будет вновь и вновь обращать внимание театральных деятелей на «самое главное» в театре. Существенным недостатком дискуссии, развертывавшейся в выступлениях на съезде, признает он то, что почти не говорят о зрителе:

— Конечно, в театре необходимы и режиссер, и актер, но всего необходимей зритель, ибо без зрителей нет театра. Ведь если некому что-либо смотреть, то бессмысленно что-либо и показывать. Самое слово «театр» происходит от греческого слова «теастей» — смотреть…

Как решающий «секрет» успеха, жизнестойкости, большой воспитательной роли советского театра для детей А. А. Брянцев отметил прежде всего эту *опору на зрителя*, ясный и продуманный учет его потребностей, его насущных духовных нужд и особенностей восприятия[[11]](#footnote-12).

То, что когда-то было смелым экспериментом, стало полноценной явью. И с полным правом смог заявить с трибуны съезда А. А. Брянцев, говоря о высоком счастье для художника «приучать юных зрителей к театру как к великой радости жизни»:

— Теперь уже всем понятно, что советский театр для детей — это закономерное явление в развитии советской культуры, советской педагогики, детского театра. Находкой явилось включение в общий педагогический процесс театрального волнения как средства воздействия на школьную молодежь[[12]](#footnote-13).

Ряд фактов и документов, приведенных на страницах настоящей книги, со всей очевидностью показывает, что «находка» эта далась не так-то просто, потребовала от зачинателей советского театра для детей немало сил, таланта, творческой, педагогической инициативы. Быть может, следует еще отчетливее подчеркнуть особое, принципиальное свойство деятельности А. А. Брянцева и руководимого им коллектива, определившее ее подлинно новаторский характер. Это является тем более необходимым, что сейчас, {18} когда имя А. А. Брянцева пользуется общепризнанным авторитетом, история Ленинградского ТЮЗа, как и вся личная практика Брянцева по утверждению принципов, не вызывающих теперь никаких дискуссий, оказывается — в представлении многих — заключенной как бы в своеобразную золоченую «юбилейную» рамку. Она будто окутана каким-то академическим флером, за которым не ощутить ни острых углов, ни резких столкновений, ни горячих углей творческого риска, — словно это не живой, рожденный в водовороте исторических событий, необычный по характеру и по всей своей природе театр, а тот «глубокоуважаемый шкаф», о котором держал свою речь чеховский Гаев.

Между тем уже сама первоначальная брянцевская формулировка задач и «условий игры» Ленинградского ТЮЗа носила подчеркнуто наступательный характер, была в ряде случаев остро полемична по отношению к тому, что декларировали его предшественники — организаторы первых (по времени) детских театров. Достаточно хотя бы перечитать статью «О детском театре», опубликованную ранней весной 1920 года в московском журнале «Вестник театра» со специальным примечанием редакции: «Взгляды, изложенные в этой статье, легли в основание декларации, прочитанной и принятой на заседании директории Гос. Детского театра»[[13]](#footnote-14).

«Нынешний грозный и великий исторический момент крайне неблагоприятен для развития ребенка. Голод, холод, будни, жестокости, сопровождающие общественный конфликт, убивают не только сказку детства, но и самую душу ребенка. Дети ушли от своего зачарованного царства, их необходимо туда вернуть», — читаем в этой статье — декларации первого московского театра для детей, через которую красной нитью проходила мысль — «оберегать ребенка от жестоких ударов действительности». Основная задача театра:

«Отвлекая ребенка от тяжелой для него действительности на несколько часов в созданный для него праздничный уголок уюта и красоты, в мир ярких красок и радостных звуков, в мир сказочных героев, мы внесем светлый луч в душу ребенка».

В своих докладах и статьях, предшествовавших организации ТЮЗа и отражавших его становление (на страницах книги им уделено заслуженно большое место), А. А. Брянцев тоже немало говорил и о яркости красок, и о праздничности, мажорной тональности спектаклей для детей, всячески подчеркивая, насколько необходимы для театра, в котором «все должно быть просто, уютно {19} и радостно», поиски «простоты, ясности и выразительности театральной формы»[[14]](#footnote-15).

Но что должна *выражать* эта форма, куда театр должен вести юного зрителя — уводить его в какое-то абстрактно-«красивое», далекое от жизни, «зачарованное царство уюта и красоты» или вести его своим путем, *навстречу жизни*, настойчиво воспитывать и закалять в детских сердцах, в юном сознании качества, необходимые будущим бойцам армии коммунизма, воодушевлять их поэзией и красотой новой, революционной действительности?

О таком, *и только таком*, «включении в общий педагогический процесс театрального волнения» и думал А. А. Брянцев, закладывая основы ТЮЗа. И естественно поэтому, что, говоря об основном направлении работы нового театра, в самом названии которого — и как адрес и как программа — звучало имя зрителя, Брянцев на первом же этапе ТЮЗа определял первейшей его задачей: «… воздействуя на ребенка средствами эмоционально-художественной выразительности, организовывать его мысль, направлять ее в сторону более глубокого познания жизни». А конечной целью считал: «… формирование будущих граждан нашей страны путем выработки в них созвучного новому укладу жизни мировоззрения».

Какими сложными, далеко не сразу и не просто преодолимыми путями шли А. А. Брянцев и возглавляемый им коллектив к решению этой задачи, и рассказывается в настоящей книге.

Знакомясь с рассказом об этом пути, следует, однако, неуклонно помнить, что та стройная система советского художественно-педагогического театра, которой ныне мы располагаем, является результатом труда отнюдь не одного, хотя бы и обладающего неоценимыми заслугами, коллектива. Она смогла быть выработана только потому, что Ленинградский ТЮЗ, который в ряде случаев действительно являлся и является застрельщиком, был отнюдь не одиноким в своих поисках. Система эта определилась в результате *коллективного* труда деятелей советской культуры и педагогики.

Так, одним из верных союзников — соратников молодого театра (о чем на страницах книги говорится только мельком) являлось такое же, как и ТЮЗ, детище нового века, его сверстник — советская детская литература.

Недаром у кормила этой «большой литературы для маленьких» стоял А. М. Горький, по инициативе и под редакцией которого в 1919 году стал выходить в Петрограде первый советский журнал {20} для детей — «Северное сияние». Журнал открывался горьковским «Словом к взрослым», в котором основные принципы новой советской литературы и театра находили предельно четкое определение: «… В предлагаемом журнале мы — по мере сил наших — будем стремиться воспитывать в детях дух активности, интерес и уважение к силе разума, к поискам науки, к великой задаче искусства — сделать человека сильным и красивым»[[15]](#footnote-16).

Одновременно с «Северным сиянием» в Петрограде возник еще один детский журнал — «Красные зори», ставивший своей задачей, как говорилось в обращении редакции, «открыть детям путь к ясному пониманию того великого, что свершается на Земле, и первая попытка освободить детей от тлетворного ига старой детской книги, погружавшей в мрак и рабство детскую душу»[[16]](#footnote-17).

Та же высокая мечта «сделать человека сильным и красивым», то же страстное стремление освободить детей от тлетворного влияния старой — мещанской, буржуазной, реакционной детской книги одухотворяли и организаторов ТЮЗа.

«… Старая литература для взрослых не пережила… такого потрясения, какое испытала литература для детей… Детская литература — особенно предреволюционных лет — была полностью обречена на слом вместе со всей системой буржуазного воспитания…». «Нам пришлось создавать образцы заново… Каждого человека для каждой темы мы должны были найти, завоевать и поставить в строй…» Эти программные слова доклада С. Я. Маршака на Первом съезде советских писателей могли быть отнесены и к Брянцеву и его соратникам по театру (в число которых на первом же году деятельности ЛенТЮЗа вошел и С. Я. Маршак). Их можно было бы взять эпиграфом ко всему рассказу о репертуарных поисках ЛенТЮЗа.

Как и другие детские театры, ЛенТЮЗ начал эти поиски со сказки. Но и здесь сам выбор сказки, открывавшей ТЮЗ, как и принципы ее сценического воплощения, также носили не только декларативный, но и в чем-то полемический характер, что следует иметь в виду, знакомясь с характеристикой спектакля.

Если сказка, по крылатому слову Брянцева, вообще является «классикой детского театра», то ТЮЗ для открытия выбрал классику классики — народную по природе, подчеркнуто национальную, русскую из русских по характеру, озорную и героическую, социально заостренную, игравшую всеми красками жизни сказку {22} П. П. Ершова «Конек-Горбунок». Автору этих строк, как, вероятно, и всем, кому довелось быть в то памятное утро 23 февраля 1922 года в амфитеатре ТЮЗа, навсегда запомнилось именно такое звучание спектакля, подлинно театрального и реалистического по существу, яркого и страстного по краскам, словно пронизанного жаждой и любовью к жизни, а не отвлекавшего от нее.

В этом спектакле, праздничном и мужественном по духу, не было ничего от того сюсюкающего подлаживания к ребенку, от стремления позабавить деточку «красивеньким», чем — нельзя не признать — немало грешили на первых порах некоторые из пионеров детского театра. Сказка сказке рознь.

Нет нужды подробно говорить об общественно-художественной природе сказки как одной из своеобразных и привлекательных форм отражения действительности. Вместе со сказкой в душевный мир ребенка приходят основы морали и общественного поведения, этические и эстетические законы жизни — речь идет здесь, разумеется, не о суррогате, не о слащавой подделке, а о подлинно художественной сказке, уходящей всеми корнями в жизнь, в творчество народа. Такая сказка и была на знамени передового советского театра для детей, и Ленинградский ТЮЗ во главе с А. А. Брянцевым немало сделал для утверждения на сцене именно таких, реальных по существу, окрыленных большой мыслью, сильными чувствами, значительными идеалами и сказочных по форме образов.

Утверждение сказки на сцене порой приходилось вести в жестокой борьбе со всякого рода вульгаризаторами и «леваками», вообще пытавшимися скинуть сказку со счетов, объявлявшими ее зловредной, чуждой новому обществу. Они не вывелись и посейчас, но если ныне выступление одного из таких «унтер пришибеевых от лжепедагогики» против «кровосмесительного» брака фантастически-сказочной Мухи-цокотухи вызвало единодушные насмешки и возмущение самых различных слоев читательской массы, как и всей литературной общественности, то в молодые годы ТЮЗа на доказательство права сказки на жизнь приходилось тратить неизмеримо больше нервов и сил. Из этой борьбы передовые советские писатели, педагоги и деятели театра для детей при активной поддержке партийной печати, Горького вышли победителями.

Ныне сказка является неоспоримым и непременным слагаемым репертуара ТЮЗа. Но какое бы значительное место ни занимала классическая сказка, так же как и произведения литературной классики, на сцене ТЮЗа, задачу подлинно коммунистического воспитания юного поколения нельзя решить без вторжения на сцену {24} самой современной действительности, ее реальных образов, многогранной сегодняшней проблематики во всем ее жизненном опосредствовании. И глубоко знаменательно, что первый успех на этом пути был достигнут на сцене театра для детей, который с первых же дней поставил своей целью, говоря словами А. А. Брянцева, «направлять мысль ребенка в сторону более глубокого познания жизни».

## IV

Дата 6 декабря 1925 года, когда Ленинградский ТЮЗ впервые показал в постановке А. А. Брянцева пьесу «Тимошкин рудник», написанную одним из основателей театра, его актером и режиссером Л. Ф. Макарьевым, по праву может быть вписана красными цифрами в историю советского театра для детей.

Вспоминается своеобразный театрализованный доклад А. А. Брянцева в одну из давних годовщин (десятую, коль не ошибаюсь) Ленинградского ТЮЗа, когда его неторопливое, полное живых характерных подробностей (и, разумеется, не без «лукавинки») повествование то и дело прерывали актеры ТЮЗа. То со всех сторон амфитеатра зазвучат слова хорового зачина, открывавшего когда-то первый спектакль, — и Брянцев вместе со всеми истово затянет «Зачинается рассказ от Ивановых проказ…» То возобновят свой неумолчный спор Том и Гек, яростно размахивая дохлой крысой. То в перебранку костюмированных принца и нищего ворвется наш шахтерский парнишка Тимошка, и начнется ожесточенная, без всякого «понарошку», потасовка между принцем и Тимошкой, символически изображающая борьбу за новый, современный репертуар. Тимошка взашей прогоняет принца и под бурные аплодисменты зала восклицает: «*ТЮЗ теперь наш!*..»

1925 год, когда на сцене ТЮЗа впервые во весь голос заговорил наш юный современник, был годом рождения ряда значительных произведений молодой советской литературы, ставших со временем «советской классикой». На журнальных страницах в том году печатались первые рассказы Михаила Шолохова и «Цемент» Федора Гладкова, первая повесть Гайдара («В дни поражений и побед») и начало «Разгрома» Фадеева. На книжных прилавках появились свежеотпечатанные экземпляры первых изданий поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин» и фурмановского «Мятежа», «Барсуков» Леонова и «Конармии» Бабеля, «Наровчатской хроники» Федина и — как вестник утверждения новых, современных образов в детской литературе — повести «Андрон Непутевый». {25} На сцену «взрослых» театров вслед за героями «Шторма» Билль-Белоцерковского пришла «Любовь Яровая» Тренева. В строй этих новых героев теперь уверенно вступал тюзовский Тимоша.

В дни, когда ТЮЗ готовил этот спектакль, А. М. Горький писал Ф. Гладкову под свежим впечатлением только что прочитанных в журнале «Красная новь» глав «Цемента»: «На мой взгляд это очень важная, это — очень значительная книга. В ней впервые за время революции крепко взята и ярко освещена наиболее значительная тема современности — труд…»

Та же глубинная тема, раскрывавшаяся в острейших конфликтах современной жизни, определяла и новаторский характер постановки «Тимошкина рудника».

На страницах настоящей книги читатель встретит подробную характеристику этого действительно этапного не только для ЛенТЮЗа, но и для всего советского театра для детей спектакля. Следует только добавить, что в спектакле этом по-своему проявился наступательный, пронизанный острым чувством современности «брянцевский» стиль работы ЛенТЮЗа. Особым и *примечательным* свойством его было то, что он резко противостоял тогдашней теории и практике других детских театров.

В дни, когда на сцене ТЮЗа шли репетиции «Тимошкина рудника», вышла книжка «Театр для детей», авторы которой, теоретики и руководители московского театра для детей, пытались по-своему обосновать «право» детского театра на отказ от современности, своеобразный примат эстетской «игры», имманентных сказочных образов: «Ребенку не нужно никакого искусства нынешнего дня. Пусть каждая постановка театра явится отражением определенного достижения человечества на пути творчества в области красоты…»[[17]](#footnote-18)

Менее всего нас может интересовать сейчас запоздалое «разоблачение» заведомо ошибочных взглядов, от которых, как от заблуждений своей юности, в дальнейшем отказались сами авторы, внесшие немалый вклад в создание советского детского театра. Но… история не терпит поправок, и нельзя не указать, что в середине двадцатых годов пропаганда подобных теорий (пропаганда и словом и делом — спектаклями) была едва ли не наибольшей опасностью для становления современной темы в художественно-педагогическом театре. Тем больший принципиальный смысл приобретал ленинградский «Тимошкин рудник», утверждавший всей своей живой художественной плотью, горячим и взволнованным дыханием {26} юной аудитории: нет, ребенку *необходимо* искусство сегодняшнего дня, вот он — генеральный путь развития любого театра, независимо от возраста зрителя.

Разумеется, проблема подлинного завоевания героями новой действительности сцены детского театра не могла быть решена одним, даже самым ярким спектаклем (и, знакомясь с историей поисков А. А. Брянцева и его соратников, читатель сможет убедиться, как сложен и труден был этот путь). Так же, впрочем, как не мог решить ее в особицу и один театр.

Спустя год‑два вровень с Тимошкой встал столь же пленительный и живой образ пастушонка Егорки, героя «Черного яра» А. Н. Афиногенова, поставленного на московской детской сцене. Чем дальше, тем все больше, — усилиями и талантом московских и ленинградских, российских, украинских, белорусских, грузинских и других наших писателей, актеров, режиссеров, — множилась семья новых тюзовских героев.

С течением лет сам центр создания нового современного репертуара для ТЮЗов (как и центр детской литературы в целом) переместился в Москву, хотя ЛенТЮЗ и по сей день с честью продолжает свои поиски современной пьесы. Но как бы то ни было, за Ленинградским ТЮЗом и его руководителем остается слава «первооткрывателя» и на этом «направлении главного удара», где впервые знамя победы оказалось водружено на вышке «Тимошкина рудника». Нельзя не отметить и то, что появление этого спектакля было в известной мере предопределено самой творчески-организационной системой работы ТЮЗа.

Театр — дело «артельное». В настоящей книге достаточно наглядно показан подлинно «артельный», коллективистский, брянцевский стиль работы ЛенТЮЗа. На тех же началах сперва строилось и создание тюзовского репертуара. Наряду с профессионалами-литераторами (С. Маршак, А. Бруштейн, Б. Житков, Е. Шварц.) в это были вовлечены сами актеры и режиссеры ТЮЗа, составившие едва ли не преобладающую часть авторского коллектива театра[[18]](#footnote-19). Но — и в этом также по-своему проявилась характерная черта брянцевского руководства театром, его «чувство времени», ощущение требований, выдвигаемых новой обстановкой, — наступил период, когда только «внутренними ресурсами», одними лишь своими силами репертуарная задача разрешена быть не могла. Это уже ограничивало рост театра, приближение его к запросам {28} жизни. Знаменательно звучали слова Брянцева на одном из собраний труппы ТЮЗа в 1932 году:

«Внутритеатральная драматургия — громадный шанс для театра, но вся беда в том, что драматург должен в театр привнести что-то из действительности, находящейся за стенами театра, а не надуманное, не выжатое из книг. То положение, что внутритюзовские драматурги загружены работой в театре, варятся в соку этого театра, сужает их возможности привнести в свои произведения действительность».

Современная действительность — вот он, главный критерий!..

Театр не ослабляет внимания к выращиванию своих авторов своих пьес. И вместе с тем Брянцев все с большей настойчивостью начинает ратовать за включение в репертуар театра произведений «чужих» авторов, раз те могут привнести живое дыхание жизни, тем более что они тотчас же становились своими, обретая в ТЮЗе новое звучание, определяемое творческим своеобразием театра.

Так на каждом новом этапе по-новому осмысливается и находит свое организационно-творческое претворение изначальное брянцевское положение о живом чувстве действительности как основном источнике работы ТЮЗа. Во имя зрителя. В интересах зрителя. В непрестанном общении с ним.

Время мчится вперед. Театр растет и изменяется вместе со своим зрителем. И не в том только дело, что первые зрители ТЮЗа стали ныне отцами и дедами. Существеннее, что их дети — дети нового времени. Но все та же опора на зрителя[[19]](#footnote-20) позволяет ТЮЗу, оставаясь самим собой, становиться верным другом и сверстником каждой новой смены поколений.

Так мы приходим к еще одному, выходящему далеко за пределы частной биографии уроку общественно-творческой деятельности Брянцева — всегда держать руку на пульсе времени, не считать незыблемым каноном то, что было наилучшим в определенных, конкретно исторических условиях, настойчиво искать новые организационно-творческие формы работы театра, отвечающие сегодняшнему дню, дыханию новой аудитории. Эту характерную {29} историческую обусловленность тех или иных этапов деятельности А. А. Брянцева, отнюдь не развивавшейся «сплошным потоком», также следует иметь в виду, знакомясь с обстоятельной летописью его жизни.

## V

Опираясь на обильный документальный материал, во многом неопубликованный, настойчиво «выуживая» и записывая воспоминания А. А. Брянцева и его соратников о прошлых днях, автор книги дает и развернутую картину поисков репертуара, организации коллектива и методов творчески-общественной работы Ленинградского ТЮЗа (раздел «Театр особого назначения»), и подробную характеристику режиссерской деятельности А. А. Брянцева («Художник, мыслящий как педагог»), знавшей ряд интересных и значительных работ — «Антигона», «Женитьба» и др. — еще в «предтюзовские» годы, и его педагогической практики («Педагог, чувствующий как художник»).

Автор приводит ряд свидетельств печати, подтверждающих благожелательный прием, который встретили первые же брянцевские постановки новосозданного им театра. Возвращаясь к материалам той же прессы, можно было бы, однако, вместе с тем еще отчетливее показать, что далеко не сразу завоевало общее признание и понимание основополагающее положение брянцевской программы нового театра как *художественно-педагогического*.

Приведем лишь один пример, относящийся к дням первой годовщины ЛенТЮЗа, когда петроградская «Жизнь искусства» с полным основанием предсказывала, что ТЮЗ — это «… краснощекий крепыш, который будет расти и процветать». Любопытно, однако, что вслед за этим справедливым предсказанием незамедлительно следовала характерная оговорка: «… Хотелось бы, чтобы искусство в сожительстве с педагогикой не оказалась под башмаком у этой несколько педантичной дамы»[[20]](#footnote-21).

{30} И сколько еще раз пришлось в дальнейшем Брянцеву и его соратникам встречаться вот с таким же архаичным восприятием педагогики как «педантичной дамы» (слова-то какие!), непониманием животворности самой идеи творческого, неразрывного содружества искусства и педагогики, определявшего самую суть молодого театра, непониманием, к тому же, и того, что с первых же дней ТЮЗа не уставал повторять А. А. Брянцев: «Истинное искусство всегда педагогично».

И вновь: «Средством воспитания у театра является яркое, радостное, могучее искусство, и чем оно талантливее, тем больше его воспитательное воздействие на зрителя-ребенка. Вот почему спектакли для детей должны быть всегда театрально полноценными. Только тогда они смогут властно удержать внимание юных зрителей, убедить их в каждом отдельном случае не уговорами, а высоким мастерством драматурга, режиссера, актеров, художника, композитора…»[[21]](#footnote-22)

Живой легендой, по своему переиначиваемой десятками исследователей, стал неписаный афоризм К. С. Станиславского о том, что для детей надо играть, как для взрослых, «только еще чище и лучше». Справедливость требует сказать, однако, что еще задолго, по меньшей мере за пятнадцать лет до того, как Станиславский высказал такое пожелание в беседе с режиссером ТЮЗа Б. В. Зоном, этот «закон законов» советского театра для детей был положен А. А. Брянцевым в основу всей системы воспитания актеров ТЮЗа, их повседневной работы над собой и над ролью.

Говоря о театре для детей как «расширенном театре для взрослых, более заостренном» (формулировка 1927 года), А. А. Брянцев (что хотелось бы особо подчеркнуть) на каждом новом этапе развития театра привлекает внимание к этой проблеме сообразно изменившимся условиям, диктующим специфические требования работникам детского театра.

Характерно в этом отношении его высказывание, относящееся к дням пятнадцатой годовщины ЛенТЮЗа, когда, перефразируя свое давнее высказывание о том, что «игра для детей — отнюдь не “сокращенная” игра для взрослых»[[22]](#footnote-23), он вновь указывал на недопустимость каких бы то ни было «скидок на бедность» применительно к советскому педагогическому театру:

«… Организуя новый театр, важно было четко определить его контуры, быть может, даже несколько противопоставить детский {31} театр театру для взрослых в целях большей ясности наших педагогических устремлений. Сейчас театр для детей занимает прочное место в системе коммунистического воспитания подрастающего поколения. И сейчас к педагогическому театру приходится подходить прежде всего с точки зрения развития всей советской театральной культуры»[[23]](#footnote-24).

И так до последних дней.

Январь 1959 года. В Москве, в ВТО, идет совещание актива театральных деятелей и педагогов, посвященное задачам театра юных зрителей в связи с перестройкой системы народного образования в стране и необходимостью еще больше укреплять связи школы с жизнью. С естественным вниманием вслушиваются участники совещания в слова «старосты», говорящего о давно его волнующей проблеме «последействия» спектакля.

«Если спектакль живет в сознании юного зрителя один лишь вечер — не стоит его и ставить! — напоминает А. А. Брянцев, подчеркивая, что посещение театра должно во что бы то ни стало будить мысль зрителя, наталкивать на что-то новое, что-то открывать: — Для того, чтобы спектакль оказал такое воздействие, нужно, чтобы детям не просто прочли громко пьесу, а чтобы перед ними свершилось *чудо* — чудо рождения на сцене волнующей жизни, подлинной поэзии, большого искусства. Тут говорилось о том, что школьники не ходят смотреть классику. У нас они ходят на классику, но дело не только в этом, нужно так ее ставить, чтобы она *волновала*, а не просто знакомить с тем, что написал тот или иной писатель».

Этому, все время заново рождающемуся чуду «включения в педагогический процесс театрального волнения» главным образом и посвящен очерк жизни и творчества Брянцева. Брянцева как общественно-театрального деятеля, руководителя театра, педагога, чувствующего, как художник, и художника, мыслящего как педагог. Человека, который практически, на деле, в живой плоти сценического действия, в десятках постановок сумел *наглядно* показать, что это значит — «чудо рождения на сцене волнующей жизни», чудо искусства художественно-педагогического театра.

И в этом — главное. Без этого любые, даже самые лучшие декларации остаются только словами. Меж тем достаточно сравнить хотя бы такие этапные спектакли А. А. Брянцева, какими были «Конек-Горбунок» и «Похититель огня», «Бедность не порок» и «Тимошкин рудник», открывавшие когда-то новые пласты тюзовского {32} репертуара, чтобы лишний раз убедиться и в мастерском владении им сценической формой, каждый раз по-своему, органично выражающей содержание, и в превосходном умении Брянцева через *актера* (не «умирая», а как бы заново рождаясь в нем) донести свою мысль, и в предельной точности и полноте его общения со зрителями, взаимосвязанными с аудиторией. И можно уверенно сказать, что, не владей он всеми «секретами» театральной «кухни», не будь в театре мастером на все руки, вряд ли удалось бы ему так полно, от начала до конца реализовать те принципы, которые он декларировал, закладывая вместе с коллективом своих единомышленников основы ТЮЗа.

## VI

Очерк жизни и творчества Брянцева, естественно, не может быть ограничен одной его работой в театре для детей.

Вспоминая годы рождения ТЮЗа, А. А. Брянцев с чувством особого внутреннего удовлетворения обычно говорит о том, что «пришел в детский театр из парадных дверей детского дома, а не с заднего хода взрослого театра». Слова эти — значительно больше, чем просто мастерски отточенный афоризм, на которые такой мастер А. А. Брянцев, знающий силу и красоту образного слова. В них, по сути дела, заключено объяснение и самих истоков ТЮЗа как «театра особого назначения» (по крылатому определению Брянцева), и его художественного стиля, и неотрывности судеб его от всего дела народного образования и социально-воспитательной работы в широком государственном масштабе.

Да, так оно и было. В детский театр Брянцев пришел из парадных дверей детского дома, со всем богатством свежих впечатлений и мыслей педагога нового типа, одного из практических деятелей народного просвещения, тех учителей-интернационалистов, которым еще на заре нового общества, в январе 1918 года, адресовал В. И. Ленин свой вещий призыв: «Задача новой педагогики — связать учительскую деятельность с задачей социалистической организации общества»[[24]](#footnote-25).

И вместе с тем было бы неверным полагать, что в «тюзовской» деятельности А. А. Брянцева, как и в повседневной практике художественно-педагогического театра, им возглавляемого, не нашел широкого развития тот богатый творческий опыт, который обретен {33} был Брянцевым за предыдущие годы — годы работы во «взрослом» театре, тем более что театр этот был не совсем обычного строя — театр, который также во главу угла ставил прежде всего зрителя. Вот почему представляется закономерным, что в настоящей книге особый, и немалый, раздел посвящен пребыванию будущего старосты детского театра в школе «пламенного просветителя», как назвал сам Брянцев своего учителя, организатора и руководителя Общедоступного и Передвижного театра, замечательного актера, режиссера, педагога народного артиста РСФСР П. П. Гайдебурова. Пятнадцать лет пребывания в гайдебуровском театре явились для него действительно превосходной школой не только всех элементов сценического искусства, но и театральной этики, самих общественно-нравственных основ служения народу средствами своего искусства.

После долгих лет совместной работы пути его с театром, его вырастившим и воспитавшим, разошлись. На крутом историческом переломе ученик оказался зорче, прозорливее своих учителей в спорах о той перестройке театра, какой настоятельно требовало время, когда, говоря словами Брянцева, «венец за венцом рубился новый уклад народной жизни» (следует тут же отметить, что к осознанию этого несколько позже пришли и его учителя). Но как ни горько было расставание с родным театром, Брянцев не был (да и не мог стать) «Иваном, не помнящим родства».

На всю жизнь сохранил он благодарную память об «отчем доме» в искусстве. И характерно, что когда в 1933 году в журнале «Рабочий и театр» появился отрывок из вульгарно-социологической «Истории советского театра», в которой вся деятельность Передвижного театра — этого «быть может единственного в своем роде, идейного» (по характеристике большевистской дооктябрьской «Правды») театра — представала в кривом зеркале, А. А. Брянцев не замедлил выступить в печати с гневным «Открытым письмом». Он с гордостью вспоминал о годах работы в этом театре как «скромной доле участия в подготовке кадров революционного пролетариата путем поднятия культурного уровня широких масс»:

«… Расставшись с моим учителем, — писал Брянцев, — я особо чутко ощутил, сколь многим обязаны ему мы — многочисленные его ученики, получившие от него не только те или иные актерские и режиссерские навыки, но и твердые устои общественно-профессиональной воспитанности. П. П. Гайдебуров научил нас активно любить то дело, которое хочешь делать, научил искать и находить творческое удовлетворение не только в личных, но и в коллективных достижениях. Он научил нас понимать каждый отдельный {34} театр как живой творческий организм, а не как мертвую формальную организацию».

Знаменательно звучали заключительные строки этого «Открытого письма»: «Мы, его ученики, всегда останемся благодарны нашему учителю за то богатое наследие, которое мы от него унаследовали и которое в меру наших творческих сил вкладываем в дело создания новых социалистических художественных ценностей»[[25]](#footnote-26).

Одной из благодарнейших «точек приложения» этого наследства и оказался возглавленный А. А. Брянцевым Ленинградский ТЮЗ — характерный представитель и старейшина могучей поросли «новых художественных социалистических ценностей», какой является советский театр для детей.

Но не простым хранителем большого и хорошего наследства явился Брянцев, строя вместе с коллективом своих соратников новый театр. Эти уроки оказались творчески им развиты, обогащены всем многообразием новой советской театральной культуры в целом, они вошли лишь одним из критически освоенных слагаемых в творческую биографию небывалого по типу и характеру «театра особой государственной важности».

В этой связи предметом специального и поучительного разговора (эта тема, к сожалению, только мельком затронута в обстоятельной работе С. Д. Зельцер) могло бы послужить сопоставление ряда спектаклей и теоретических высказываний Брянцева на протяжении полувека. И тогда еще нагляднее можно было бы увидеть, как от расплывчато гуманистических воззрений первых лет художник и общественный деятель, обогащенный огромным опытом активного участия в социалистическом строительстве, настойчиво овладевавший наукою наук — марксизмом-ленинизмом, приходит к творческому освоению принципов социалистического реализма, становится большим, органичным художником-педагогом нового, неповторимого времени.

### \* \* \*

… На дальнем севере научная экспедиция открыла устье до этого неведомой географам реки. Река была названа «Ленинградской», а самый большой ее приток — «Тюзовским». Восторженными аплодисментами встретили это известие участники юбилейного делегатского собрания зрителей ТЮЗа. Наряду с сегодняшними {35} школьниками, принявшими эстафету от «ветеранов» делегатского собрания, в амфитеатр ТЮЗа пришли уже немолодые люди, инженеры и летчики, врачи и педагоги, токари и ученые, которые вот так же когда-то стояли на делегатской вахте. Среди них был и давний тюзовский делегат Саша Кир, участник научной экспедиции, навечно закрепившей на географической карте страны благодарную память о театре-друге, театре-чуде, театре-учителе. Во все концы Советской страны разлились теперь бескрайние, полноводные реки тюзовских спектаклей[[26]](#footnote-27), и людям нового поколения {36} уже трудно представить себе «театральную карту» СССР без ТЮЗов — этих художественных очагов коммунистического воспитания, театров, подчиняющих свое искусство высокой цели формирования «строителей нового общества, людей большой души и возвышенных идеалов, беззаветного служения своему народу, который идет в авангарде всего прогрессивного человечества»[[27]](#footnote-28).

Большому кораблю — большое плаванье… Знакомясь с биографией испытанного тюзовского капитана, читатель сможет проникнуться романтикой юношеских треволнений и мечтаний А. А. Брянцева, видевшего некогда смысл своей жизни в морской службе. Это увлечение, эту привязанность к водной стихии он сохранил до седин, но теперь морская, «капитанская» фуражка, с которой он не подумал расставаться, обрела в какой-то мере символический характер.

Через многие рифы, сквозь штормы и бури провел он свой тюзовский корабль (строил который с самого остова) и ныне вывел на большой простор, где вровень с ним, порой отставая, а иной раз и обгоняя, движутся все по тому же курсу, проложенному партией и государством, под единым знаменем служения народу, десятки новых тюзовских кораблей. Широк и ясен горизонт. Свежий ветер современности надувает их паруса. И по-прежнему воодушевляющим призывом звучит команда капитана: «Полный вперед!..»

# **{****37}** От автора

Писать историю жизни и деятельности такого человека, как А. А. Брянцев, и трудно и легко. Трудно потому, что им пройден большой путь по непроторенным дорогам; легко потому, что в то же время — это жизнь очень целостная. Почти пятнадцать лет предреволюционного времени явились для него как бы черновой подготовкой, периодом накопления опыта для осуществления того главного, что так широко и значительно, неизмеримо щедрее, глубже и богаче, чем это было в замыслах, получило свое воплощение в Октябрьские годы. Это ли не идеальный пример человеческого счастья, когда оказываются воедино слиты и человек и его дело, ставшее в подлинном смысле делом всей его жизни.

Когда мы говорим о счастье Александра Александровича, то за этим ни в коей мере не стоит понятие «счастливчик», которому удача сопутствует во всех начинаниях. Жизнь Александра Александровича Брянцева — трудовая жизнь в самом подлинном, широком смысле. Все, что им достигнуто, достигалось дорогой ценой огромного труда, фанатической настойчивости и целеустремленности.

И еще одна примечательная черта характера. Кем бы ни был этот человек в течение своей долгой жизни — суфлером, помрежем, актером или режиссером, художественным руководителем театра, безвестным студентом-«ложкарем» или народным артистом СССР, он работает не покладая рук. Не считаясь с должностным «кругом обязанностей», он принимает активное участие в общей работе — будь то постановка античной «Антигоны» или погрузка и перетранспортировка декораций Передвижного театра, подготовка первой премьеры Ленинградского театра юных зрителей «Конек-Горбунок» или сооружение сцены открывающегося ТЮЗа, налаживание света в любом сегодняшнем тюзовском спектакле или разработка с архитекторами плана нового тюзовского здания. Он работает, ибо для него работать — это и значит жить.

{38} Александр Александрович Брянцев — настоящий труженик, который привык *делать*, а не командовать, сидя в кабинете. Слова, сказанные В. И. Немировичем-Данченко о К. С. Станиславском, могут быть полностью отнесены и к нему: «Работа творческая так сплеталась с жизнью, все интересы, все стремления так сливались в нечто целое и гармоническое, что нельзя было разобрать, где кончаются личные переживания, где начинаются переживания художника».

### \* \* \*

Предлагаемый вниманию читателя очерк жизни и творчества А. А. Брянцева возник в результате многолетнего наблюдения его разносторонней общественно-творческой деятельности.

Наряду с впервые публикуемыми документальными материалами архива Ленинградского театра юных зрителей и личного архива А. А. Брянцева, неопубликованными рукописями его работ и печатными трудами, наряду с материалами периодической печати за 1917 – 1960 гг. и литературой по вопросам детского театра в настоящей книге широко использованы записи личных бесед автора с А. А. Брянцевым и его соратниками и учениками — С. И. Адриановым, А. Я. Бруштейн, В. И. и С. Я. Бейер, П. П. Гайдебуровым, Е. С. Деммени, В. А. Зандберг, Б. В. Зоком, Н. Н. Ивановой, С. Ш. Иртлач, Г. Н. Кагановым, Н. Н. Казариновой, А. М. Кожевниковым, Е. К. Лепковской, Л. С. Любашевским, Л. Ф. Макарьевым, А. А. Нарским, Е. М. Некрасовой, М. К. Хряковым, М. Б. Шифманом, Н. К. Черкасовым.

Автор приносит глубокую благодарность всем, кто, делясь своими воспоминаниями и материалами личных архивов, помог восстановить ряд эпизодов общественно-творческой деятельности А. А. Брянцева и ЛенТЮЗа, не нашедших еще отражения в существующей литературе.

# **{****39}** Детство. Отрочество. Юность

## I

В небольшой квартире на Старо-Невском проспекте в семье скромного чиновника с семинарским образованием Александра Александровича Брянцева почти всегда царила сдержанная тишина, даже дети не слишком шумели. Старшим из них был Александр, Шура, рождения 1883 года. За ним следовали сестра, брат и сестра, все трое — глухонемые. Может быть, именно от этого на жизнь семьи будто легла навсегда тень молчаливой печали.

Общаясь с глухонемыми сестрами и братом, Шура твердо верил: совсем немых нет, есть лишь глухие от рождения. Они не умеют говорить только потому, что еще никогда не слышали человеческой речи. Мальчик мечтал когда-нибудь так объяснить это глухонемым детям, чтобы они поняли его, услыхали и, услыхав, заговорили сами. В своем воображении Шура настойчиво искал такие жесты и мимику, которые не только были бы понятны, «красноречивы» для глухого, но и могли бы научить его произносить слова.

Быть может, в этих наивных, страстных поисках выразительности, в этих играх с «трудными» партнерами в мальчике и зарождался будущий актер и режиссер.

Те же поиски выразительных средств при общении с людьми помогли, как предполагает Александр Александрович, его сестрам {40} и брату найти себя в искусстве, стать художником: «Их общение с окружающими людьми развивалось в плане взаимного “показа”, методом особого “образного” высказывания своих мыслей, своих желаний»[[28]](#footnote-29), — говорит Александр Александрович.

Детство оставило в памяти будущего «инженера человеческих душ» ряд ярких впечатлений. Особенно поражали воображение мальчика образы людей, которые как-то выходили из рамок обыденного, нарушая время от времени однообразный круг домашней жизни: тесно привязан он был к своей бабушке, Ольге Никитичне, постоянно жившей в семье Брянцевых. Ее фигура своей монументальностью напоминала статую Екатерины Второй; в случаях, когда маленькому Шуре грозило родительское наказание, он залезал под стул, на котором она сидела, и чувствовал себя в полной безопасности.

Шура очень дружил с бабушкой. Вместе с бабушкой, отходя ко сну, они молились богу, равно боялись старого генерала на портрете в бабушкиной спальне: «Куда ни пойди, все за тобою глаза повертывает»…

Когда бабушка умерла, мальчик, надев игрушечный кивер и обнажив оловянную саблю, стал у гроба друга в почетный караул, — никто не мог его отвести!

Долго потом недоставало бабушки. Она «под сон» рассказывала сказки, лукаво и не страшно, — про царей, про нечистую силу; потом он видел все это во сне.

Самым большим событием в жизни детей бывало появление «непутевого» дяди Платона — старшего брата матери, талантливого мастера на все руки, но — на беду — горького пьяницы. Это был непоседа, вольнолюб, бродяга; он то появлялся, то исчезал каким-нибудь ранним утром, не простясь, когда еще все спали. Проходило время, и, на радость детям, вдруг вновь раздавался робкий звонок с черного хода. Мать шла открывать — на пороге стоял ее брат, похудевший и оборванный; она шла к мужу, просила «в последний раз» принять брата; после долгих переговоров дядю, наконец, впускали и принимали в дом, уже не поминая о прошлом.

После бани он, переодетый в чистое белье и отцовское платье, сконфуженный, парадный, сидел за семейным столом, почти ничего не ел и почтительно слушал поучения отца о том, куда идти завтра искать работу; поддакивая, все переглядывался с детьми, а те — умирали от нетерпения.

{41} Добравшись, наконец, до детской, дядя преображался. Тут он чувствовал себя, как рыба в воде: его ждали, уважали, ему верили и с волнением следили, как он, засучив рукава, начинал творить чудеса. С этим человеком и вошел театр в жизнь шестилетнего Шуры.

Ему уже приходилось смотреть во дворе представления бродячего петрушечника, радоваться тому, как долгоносый гнусавый крикун надувает полицейского; не раз он подолгу ходил вслед за Петрушкой по дворам вместе со старшими ребятами.

Но вот под руками дяди возникали картонные герои, сцена складывалась и раскладывалась, принимая разнообразные формы: все двигалось, куклы в руках дяди оживали, плясали, говорили на разные голоса, ссорились, дрались, мирились.

Слушатели смеялись, хлопали в ладоши, дядя приходил в азарт, разыгрывал целые сцены из впечатлений своей жизни, большей частью «несправедливой». Жалея публику, он придавал спектаклю счастливый конец: добро торжествовало над злом.

В талантливом мастеровом жил, вероятно, одаренный артист, наделенный пылким воображением и чистым сердцем[[29]](#footnote-30).

Другой родственник Брянцевых — дядя Василий — также по-своему был «причастен к искусству»: он был одно время совладельцем мелкого театрального предприятия — балагана на Царицыном лугу (ныне Марсово поле), открывавшегося, как и другие балаганы, дважды в год — на масленице и на пасхальной неделе, каждый раз на восемь дней. Эти своеобразные театральные предприятия существовали до самого конца прошлого века, пока не были перенесены на другое — неудобное, грязное место на Семеновском плацу, где и захирели.

Театры-балаганы на Марсовом поле строились по трем параллельным линиям; в балаганах первой линии давались грандиозные феерии — «Тайны волшебного грота», «Сказки Шехерезады» — или исторические пьесы с массовыми батальными сценами, в которых иной раз участвовало до сотни человек, — «Мамаево побоище», «Взятие Плевны, или Белый генерал» и другие. На второй и третьей линиях репертуар балагана составлялся из отдельных эстрадных номеров, небольших водевилей и пантомим.

Между рядами балаганов и вокруг них весь Царицын луг покрывался каруселями, качелями, масленичными горами, и вся площадь превращалась в громадный шумный сказочный город.

{42} «Кишмя кишит народ около масленичных гор и балаганов на Марсовом поле… Ревет, гудит, гудит и стонет Марсово поле, залитое морем огней всех радуг и цветов. А звуки? Это не звуки, это гигантский, чудовищный безобразный хаос… Пищит шарманка, ревет труба, стучат бубны, гудит барабан…»

У входа в каждый балаган бессменно стояли их хозяева, строго наблюдая за порядком, почтительно встречая сановитых посетителей и отгоняя уличных ребят.

«… Целыми днями за антрепренерами следовали толпы детей, скудно защищенных от холода, одетых в лохмотья, прося и их пропустить в балаган; это были беспризорные, уличные дети, которым неоткуда было достать несколько копеек, чтобы попасть на заманчивые представления»[[30]](#footnote-31).

Кто же составлял «труппу» балаганов?

«Актеры, оставшиеся без постоянной работы и пробивавшиеся случайными спектаклями. Они шли от отчаяния и в эти балаганы, где принуждены были играть от 6 – 7 до 12 – 14 раз в день в зависимости от мощности предприятия, от репертуара, от длительности представлений, которые давались подряд. Едва одно кончалось и публика успевала выйти в одни двери, как в другие шумно вливалась новая масса зрителей…»[[31]](#footnote-32)

Здесь-то и познал маленький Брянцев первое очарование настоящего театра. Не переводя дыхание, следил он за переменой картин и сцен на пышных спектаклях больших балаганов, мучаясь лишь мыслью о том, что волшебство скоро кончится. И было чем очаровываться!

«… В некоторых случаях, по ходу пьес, действующие лица отправлялись в путешествие, например в “Коньке-Горбунке”». Тогда «на первом или втором плане развертывалась постепенно перематываемая с одного вала на другой декоративная панорама с различными видами местности; путешественники давали объяснения картинам, а по прошествии панорамы за нею открывалось новое эффектное действие… Были пьесы, в которых действующее лицо засыпало и причудливое сновидение уснувшего давало материал, чтобы представить зрителю диковинные картины; вся окружающая спящего обстановка исчезала в провалы-люки, и на ее месте появлялись фантастические видения: ползали гигантские змеи, плыла царевна в раковине, запряженной лебедями, оживали клумбы {43} с цветами, и ожившие цветы исполняли танцы; по воздуху носились добрые и злые духи. Вообще полеты, провалы и разные превращения были обязательной принадлежностью почти каждой пьесы; то же нужно сказать о заключительных апофеозах, очень ярко иллюстрировавших дальнейшую участь главных героев пьесы»[[32]](#footnote-33).

Маленький Шура был любознательным и дотошным. Он добивался узнать, как делаются «чудеса». И тут оказывалось, что все достигается главным образом живой силой искусно скрытых театральных плотников. Не было даже противовеса для поднятия занавеса. Плотник у колосников цеплялся за веревку и, слетая с них, своей тяжестью подымал завесу.

Стать таким театральным волшебником, главной движущей силой всех сценических чудес стало мечтой Шуры. Закулисье притягивало его к себе, пожалуй, не меньше, чем сцена. Шура покидал балаганы словно опьяненный виденным, в волнующем ощущении, что приобщился к чему-то прекрасному, ни на что не похожему.

Балаганные представления оставили свой след в воображении мальчика. Прошло более тридцати лет, и первые зрители новооткрытого ЛенТЮЗа могли уловить нестройный гул старинных балаганных представлений, их ритмы, их широкое пестрое движение в первом спектакле театра — «Коньке-Горбунке»…

Дядя Платон рассказывал Шуре и о настоящих театрах, с которыми он ознакомился в периоды бродяжничества, работая иной раз плотником или рабочим сцены, а то и статистом в захудалых, нищих труппах, колесивших по России.

В театре, который устраивал в детской дядя Платон, Шура очень скоро перестал быть только зрителем. Шаг за шагом он учился дядиному мастерству. Когда дядя исчезал, чтобы пуститься в очередной свой рейс по городам и весям, Шура оставался самостоятельным директором, режиссером и единственным актером «своего театра». Зрителями в нем была мелкота — младшие братья и сестры, конфузившиеся от того, что они «публика». Однако, полные недоверия к брату, они до конца представления никак не выражали своего одобрения. Быть может, здесь мальчик впервые начал ощущать то положение, которое впоследствии стал утверждать взрослый Брянцев: радость признания должна следовать за работой, а не предшествовать ей.

Еще в дошкольном возрасте мальчику довелось бывать с родителями в настоящем театре — в опере и балете. Отец, по знакомству {44} с капельдинером Мариинского театра, покупал абонемент на галерею. К этому времени относятся и первые артистические выступления Шуры перед гостями отца: ария «Здравствуй, Кремль, сердце Руси» в опере Направника «Нижегородцы» исполнялась им, в подражание знаменитому Н. Н. Фигнеру, достаточно вольно, однако уже тогда была очевидна его музыкальность, проявившаяся во всем своем богатстве в дальнейшей творческой деятельности Брянцева.

## II

Школьная жизнь началась для маленького Шуры трудно. Проучился год в приготовительном классе реального училища и был переведен по воле отца в немецкое училище, снова в приготовительный класс. Учиться стало сложнее, на уроках, которые велись на чужом, немецком языке, почти ничего не понимал. Это отражалось и на успехах самолюбивого мальчика.

Вслед за Шурой поступила в специальное училище для глухонемых и его сестра Мария. Печальное преимущество старшего брата возлагало на первоклассника Брянцева обязанность доставлять по утрам сестру в ее школу. Занятия у глухонемых начинались с восьми часов, в его же училище — на час позже.

Изо дня в день бредет сонный первоклассник — «старший брат» — в неприветливом сумраке скучного петербургского утра, ведя в школу хмурую немую девочку, сдает ее по месту назначения, затем направляется к своему училищу. Здесь еще сонное царство: двери за ранним временем заперты. Мальчик долго томится на улице, ожидая, когда они откроются. А впереди — утомительные шесть часов уроков на малопонятном языке.

Кончен школьный день, но для Шуры занятия продолжаются: после школы — частный урок на дому у учительницы немецкого языка. И только потом — «пеший ход» домой до Невской лавры от Столярного переулка. Не успел пообедать, как надо снова садиться за уроки, а наутро, в половине седьмого, вставать к началу нового, столь же малорадостного трудового дня…

«Похоже на каторгу», — говорит Александр Александрович, вспоминая об этих годах «золотого детства».

Первая сценическая «слава» пришла к Шуре Брянцеву рано и очень неожиданно. Это относится еще ко времени, когда семья Брянцевых в связи с переходом отца на службу в Минск жила в этом городе и Шура, вынужденный из-за переезда остаться на второй год, стал учиться в первом классе минской гимназии.

{45} Здесь было принято устраивать весной общую, «всей гимназией» прогулку. Отменялись занятия. Все учащиеся стройными колоннами, под звуки двух оркестров шли по главной улице, а затем направлялись за город. Жены учителей следовали за процессией на извозчиках. Наконец, привал; оркестр играет танцы, старшеклассники удостаиваются чести танцевать с женами преподавателей. Когда заиграли «Русскую», первоклассник Шура Брянцев, стоявший в сторонке среди малышей, пустился в пляс. И вдруг… мальчик был призван к директору.

«Директор, — рассказывает Александр Александрович, — приказал мне повторить пляску под оркестр перед всеми. Я не смутился и повторил “в развернутом плане”. Под гром аплодисментов директор подошел ко мне, поднял на руки и поцеловал во влажный лоб. Это был мой первый публичный триумф. Я стал знаменитостью — гимназисты, увидя меня в коридоре, показывали на меня и говорили, не без зависти: “Этого мальчика поцеловал сам директор!”»

После возвращения семьи Брянцевых из Минска в Петербург Шура стал учиться в старейшей 2‑й петербургской гимназии. Учится он честно, хорошо и, как подобает человеку 12 – 13 лет, проходит через ряд мальчишеских увлечений.

Еще в Минске он заинтересовался химией и, к огорчению матери, все время возится с серной кислотой, что пагубно отражается на его костюмах. Попалась ему в руки книга по пиротехнике, и он уже с утра до вечера занимается изготовлением фейерверков и бенгальских огней. Летом, живя на даче вблизи военных лагерей, мальчик знакомится с офицером одного из местных полков, также интересующимся этим делом. Офицеру командование поручает изготовить фейерверк для полкового праздника, присылает ему в помощь несколько солдат. Шура становится его первым помощником и заместителем, а в часы отсутствия офицера является бригадиром его «пиротехнической мастерской». Мальчик неподдельно счастлив, когда на полковом празднике в лагерях на его долю выпадает честь поджигать отдельные «фигуры» этого фейерверка.

Тем же летом в семье появилась новорожденная сестра Катя. Шура чувствовал себя обязанным отметить это событие каким-нибудь чрезвычайным образом. И, действительно, к ее крестинам им был самостоятельно приготовлен сложный фейерверк с вензелем из бенгальских огней, изображавшим букву «К». Фейерверк удался на славу. Никакой случайности в том не было: за что бы тогда ни брался подросток Брянцев, он все доводил «до дела», до конкретных, практических результатов.

{46} Настойчивость в преодолении трудностей, самостоятельность, чувство ответственности — черты, столь характерные для Александра Александровича, — достаточно ярко проявляются в нем уже в те детские годы.

Самым большим его увлечением остается водный спорт. В летние месяцы старшеклассник Брянцев вместе со своими сверстниками лихо бороздит Неву и взморье на парусной шлюпке «Черепаха». Эта тяга к водному спорту осталась у него навсегда; верный своей привычке проводить лето на воде, Александр Александрович и доныне посвящает летний отпуск путешествиям на своей лодочке. Еще не так давно шестидесятипятилетний А. А. Брянцев участвовал на своем паруснике «Аленушка» в спортивных водных состязаниях.

В школьные годы Брянцев никак не готовил себя к театральной деятельности, не мечтал о театре, просто не думал о нем. Однако еще в бытность в гимназии Александр Александрович все же приобщился к сценическому искусству, и довольно рано. Наружность его — нежный цвет лица, светлые волосы, голубые глаза, а главное — увы! — маленький рост — были таковы, что восьмиклассники как-то позвали шестиклассника Брянцева исполнить женскую роль в их постановке чеховского «Предложения». Дебют удался. Он с успехом сыграл роль Настасьи Степановны. Став немного постарше, будучи уже в седьмом-восьмом классах, Шура Брянцев играл и Феклу в «Женитьбе» и слесаршу в «Ревизоре». Удача именно в женских ролях была для него, однако, удачей лишь наполовину: сознание того, что он «коротышка», приносило ему в годы детства и отрочества немало огорчений.

### \* \* \*

Природная музыкальность гимназиста Брянцева как-то естественно, сама собой делала его неизменным участником всех музыкальных кружков до самого окончания гимназии. Он играл в симфоническом оркестре на контрабасе (потому на контрабасе, что инструмент был казенный), играл также на ударных. Это способствовало укреплению чувства ритма. Впоследствии Александр Александрович серьезно занимался ритмикой, а возглавив Театр юных зрителей, всячески внедрял ее в учебно-тренировочную практику всех членов коллектива.

В гимназические годы он начинает играть и на самых разнообразных народных инструментах так называемого великорусского оркестра, с увлечением осваивает игру на брелке. Надолго запомнилось ему посещение Кустарной выставки. Здесь он впервые услыхал {47} хор владимирских рожечников. Без композитора, без дирижера играли они многоголосные песни в своей оркестровке. Большое впечатление на молодого Брянцева произвели на этой выставке и рязанские жалейщики, игравшие на дудках из тростника — жалейках (звучание полифоническое, своеобразное).

Александр Александрович за полтора рубля приобретает от новых знакомых жалейку и постигает тайну игры и на ней. Для этого он неоднократно посещает их на квартире. Крестьяне-жалейщики сердечно привязались к юноше; прощаясь, говорили: «Милый, как бы раньше знали, какой ты душевный человек, разве взяли б с тебя полторы рубли…»[[33]](#footnote-34)

Владение народными инструментами стало в дальнейшем профессиональным. По окончании гимназии, будучи на первом курсе университета, он становится участником оркестра народных инструментов под руководством Н. И. Привалова — солистом на брелке, на ударных, на ложках. «Своим» стало все, что было связано с народными инструментами. Искусством игры на ложках Александр Александрович овладел после нескольких месяцев усиленной тренировки.

«Свои достижения я предъявил Николаю Ивановичу, который достойно оценил их и даже включил особое “колено” в свою аранжировку уральской пляски “Полянка”. Он доводил звучание оркестра на бешеном темпе до фортиссимо. Потом снимал звук, не нарушая темпа, и в это мгновение вступали ложки. Эффект получался убедительный. В бывш. Дворянском собрании (ныне Большой зал Ленинградской филармонии) генералы в первом ряду начинали притаптывать ногами»[[34]](#footnote-35).

Общение с Приваловым и участниками оркестра углубляло интерес и любовь Александра Александровича к русскому народному искусству, укрепляло его связи со знатоками и любителями фольклора, с подлинными энтузиастами народного искусства, дружба с которыми немало помогала ему в дальнейшей творческой работе.

Таким был прежде всего создатель первого великорусского оркестра знаменитый В. В. Андреев; он усовершенствовал балалайку, предъявив своему оркестру высокие требования музыкального искусства, истинного мастерства, подлинной народности. Вслед за Андреевым Н. И. Привалов, горный инженер по основной профессии, {48} весь отдался поискам новых народных деревянных духовых инструментов, как бы вызывая во всем деревянном — тростнике, березе и т. д. — в брелках, свирелях, жалейках, ложках — дух музыки.

«Неким видом технической подготовки к работе в театре» (как это характеризует Александр Александрович) явилось для него и участие в гимназическом оркестре.

Случалось Шуре Брянцеву и «пострадать» за свою музыкальность. Зная о его умении подражать граммофону, товарищи по классу на одном из скучных уроков физики подзадорили его «двинуть» в находившийся в кабинете рупор. Неожиданно из глубины кабинета зазвучал страстный романс модной в те годы певицы Вяльцевой «Поцелуем дай забвенье»… В результате — единица по физике!

В шестом классе гимназист Брянцев стал «печататься». В связи с проходившей в то время в печати дискуссией «Не пора ли отменить отметки как нечто устаревшее» в одной из петербургских газет была напечатана и статья гимназиста Брянцева, который доказывал нецелесообразность такой отмены. Статья получила широкие отклики, и класс был горд своим «собственным корреспондентом».

Из школы Александр Александрович вынес достаточно серьезные познания. К моменту ее окончания он значительно шире и глубже, чем это требовалось учебной программой, знал и любил русскую литературу, древние языки — латынь и греческий, немецкий язык.

«Помню уроки литературы и русского языка, — вспоминает Александр Александрович. — Помню, как строго и даже придирчиво педагог относился к чистоте нашей речи, к ее четкости и выразительности, к логике изложения своих мыслей… Такой, казалось бы, скучный предмет, как латинский язык и переводы с латинского и на латинский, оттачивали наши навыки точно выражать свои мысли, находить нужные синонимы. Знакомство с поэзией древних греков, и в частности с Гомером, заставило меня познать и полюбить красоту античного мира и в дальнейшем привело меня к моей любимой работе над “Антигоной” Софокла. Помню, что “Метаморфозы” Овидия побуждали меня переводить их размером подлинника, сохраняя при этом наивозможную близость к тексту… Любил я и нашу родную классику. Знал в те дни наизусть многое из творений Ломоносова, Державина, Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Некрасова…»[[35]](#footnote-36)

## **{****50}** III

Весна 1902 года. Окончена гимназия, получен аттестат зрелости, и Брянцев выходит в жизнь уже до известной степени сложившимся молодым человеком с определенными устремлениями, вкусами, а главное — планом дальнейшей жизни. Он знает, чего хочет — он будет моряком.

Юноша лишен возможности поступить в морской кадетский корпус, как это сделали некоторые из его товарищей по окончании шести классов, — его отец не был дворянином. Это не может, однако, остановить Александра Александровича.

Он решает поступить рядовым моряком торгового флота и сразу же по окончании гимназии уходит в плавание на пароходе добровольного флота «Хабаровск» в качестве штурманского ученика, попросту — матроса 2‑го класса. В то же время он подает заявление о приеме в Петербургский университет на историко-филологический факультет. Он мечтает зимой учиться, а в летние месяцы плавать, с тем чтобы постепенно «наплавать ценз» — стаж, необходимый для получения права сдавать экзамены на штурмана, а далее — на капитана.

Брянцев верит, что добьется своего, и имеет для этого достаточные основания. Во все годы своей ранней юности он, за что бы ни взялся — будь то музыкальный кружок или гимнастика, водно-лодочный спорт или учебные занятия, — всерьез овладевал полюбившимся предметом. Целиком отдаваясь очередному увлечению, он незаметно для себя, не задаваясь такой целью, почти всегда выходил на первое место.

На этот раз, однако, молодого Брянцева постигла неудача. Мечты о морской карьере рушились, столкнувшись с «политикой». Когда летом 1903 года он явился в комитет добровольного флота для зачисления в команду, ему было категорически отказано, несмотря на блестящую аттестацию по первому плаванию: он был студентом, а ведь это уже означало: «политически неблагонадежен».

Первое плавание моряка Брянцева вокруг Европы оказалось единственным. И все же оно очень обогатило будущего художника Брянцева.

Еще гимназистом, поставив перед собой задачу стать моряком, он много и специально к этому готовился теоретически, а по возможности и практически. Это поставило его на судне — по судовой роли матроса 2‑го класса — в положение штурманского ученика. Ему по душе была вся корабельная обстановка и суровая дисциплина, {51} почти военная. Хотя «Хабаровск» и не был военным кораблем, однако согласно «Положению о добровольном флоте» являлся как бы резервом военного — командиром корабля должен был быть военный моряк, половина матросов состояла из матросов действительной службы.

Беспредельные водные пространства под южным небом, причудливые линии берегов, особенности дальних стран, живописность костюмов — все это обогатило молодого Брянцева незабываемыми впечатлениями. Босфор, Стамбул, Эгейское море, Мессинский пролив, Палермо, Сицилия, Алжир…

«Мои вахты все время попадали на время восхода и захода солнца. Я наслаждался этим прекрасным зрелищем… Вспоминаю те дни с восторгом и с грустью, потому что они никогда более не повторились. Так, как в сказке, дошли мы до Алжира, живописно раскинувшегося амфитеатром вокруг прекрасной бухты… У берегов Испании по ночам стоял такой холод, что прибегали к шубам… Дождем и крупной волной встретил нас Бискай… Но мне все это было мило своей необычайностью и романтизмом»…[[36]](#footnote-37)

Школой дисциплины и терпения была для молодого Брянцева работа на корабле. Прошли годы, и эти качества стали примечательной особенностью Брянцева-режиссера, участника строительства народного театра, а в дальнейшем — организатора театра для детей.

Осенью 1902 года, по возвращении из летнего путешествия вокруг Европы, Брянцев приступает к занятиям в университете. В период студенчества Александра Александровича посещение университетских лекций было необязательно, требовалась только сдача экзаменов в установленные сроки. Это позволяло совмещать занятия в университете с другой деятельностью. В 1905 – 1906 гг. эти занятия, к тому же, были надолго прерваны студенческими забастовками.

Хотя в те годы Александр Александрович уже всерьез «врастает» в театр, университетская жизнь накладывает свой отпечаток, формируя его мировоззрение и политические взгляды, помогая переходу от былой «аполитичности» к определенно выраженным прогрессивным убеждениям. Да это и не могло быть иначе. Петербургский университет в период, предшествовавший революции 1905 г., естественно становится одним из очагов бурного общественного движения.

Так, после длительной забастовки протеста против «теперешнего положения академического дела», занятия в сентябре 1905 г., решением студенческой сходки, возобновляются «с целью открыть {52} университет для развития в его стенах и вне их широкой работы по подготовке надвигающейся решительной борьбы»[[37]](#footnote-38).

Петербургское студенчество вписывает славную страницу в историю революционного движения тех лет. Из «храма науки» университет становится ареной политической борьбы. В дни всеобщей октябрьской политической забастовки помещения университета переполнены народом, в аудиториях не прекращаются многолюдные митинги и собрания. Брянцев старается не пропустить ни одного из этих собраний, живет мыслями и настроениями революционного студенчества.

15 (28) октября 1905 года, по распоряжению министра народного просвещения, Петербургский университет был закрыт на неопределенное время, и до самого начала 1906 года занятий в университете практически не было.

Справедливость требует сказать, однако, что, активно участвуя в общественном студенческом движении, А. А. Брянцев в те годы все более и более переносил центр своих интересов далеко за пределы университетских стен. Еще будучи на первом курсе университета, он, памятуя о былых успехах на школьной сцене, стал укреплять свой студенческий бюджет «приработком» в окраинных рабочих театрах, где не было постоянных трупп и актеры приглашались на «разовые». Постепенно он все с большим увлечением втягивается в это дело.

Из средства «приработка» сцена для него все более становится местом основной *работы*. И не случайно, когда «студенческая неблагонадежность» закрывает для него облюбованный путь на трап морского корабля, как рассказывает Александр Александрович в своей автобиографии, «береговая точка приложения энергии была для меня в значительной мере уже предопределена».

Осенью 1902 года за Невской заставой, где в то время жили Брянцевы, существовал театр «Невского общества устройства народных развлечений». Александр Александрович обратился к режиссеру этого театра Святославу Адамовичу Светлову и был принят «на пробу»; при открытии сезона он исполнял в спектакле «Уриель Акоста» маленькую роль младшего брата Уриеля Акосты — Иоэля.

С той поры, со случайного, казалось бы, прихода Брянцева в случайный театр, и начинается его театральная деятельность. До встречи с П. П. Гайдебуровым, произошедшей в 1904 году, он проходит {53} через ряд окраинных театров Петербурга и знакомится с разнохарактерными деятелями этих маленьких, «периферийных» трупп.

Вот первый из них, вышеназванный Святослав Адамович Светлов — по профессии зубной врач. Режиссер, талантливый актер, своеобразный общественный деятель, задавшийся целью объединить петербургскую актерскую бедноту, Светлов старался занимать в своих спектаклях преимущественно людей безработных, «без сезона», остро нуждающихся в заработке.

Александр Александрович, получавший кое-какие деньги за участие в оркестре Н. И. Привалова, считался в труппе Светлова наиболее обеспеченным, тем более что в ту пору к его «доходам» прибавилось и «жалованье» за преподавание в рабочих музыкальных классах, где он вел класс духовых, а затем и ударных инструментов; иногда он выступал вместе со своими учениками, играя на ложках, а по мере надобности, и на любых других инструментах.

В дальнейшем Александр Александрович переходит на работу в полулюбительский-полупрофессиональный кружок, выступавший в помещении Новодеревенского пожарного депо. Возглавлял кружок актер Яковлев-Донской; вся остальная актерская братия — безработные, «на разовых». Студент Брянцев был принят на место помощника режиссера. Эта «точка приложения энергии» была избрана Александром Александровичем вполне сознательно. В своих автобиографических записях он весьма критически оценивает возможность выбора им в ту пору актерского пути: «… Я понимал, что в качестве актера, не имеющего за спиной серьезной подготовки, с неясными для меня самого масштабами моей актерской одаренности, я ни на что определенное рассчитывать не мог. Одновременно я не мог не обратить внимания на то, что такой ответственный участок театра, как материальное оформление спектакля, в театрах того масштаба, с которым я до сей поры общался, часто попадал в руки малокультурных помрежей из актеров-неудачников. Работа эта требовала энтузиазма не меньшего, чем актерство. Вот я и задумал применить мою университетскую культуру к практической работе в театре. Так я вполне осознанно устремился в профессиональные помрежи… Итак, 1 октября 1903 года я впервые “правил” спектаклем на открытии таковых в зале Новодеревенского пожарного депо. Шла пьеса И. С. Платона “Люди”…»

Кружок вскоре распадается, и Александр Александрович переходит в скромный театр при столовой Адмиралтейского завода, обслуживавший в основном рабочих этого завода. Руководил театром старый актер и режиссер Николай Соломонович Вехтер. Это был опытный театральный работник. Работая у него суфлером, {54} Александр Александрович обогащался новым театральным опытом: «Сидя на репетициях рядом с режиссером и имея все время перед глазами текст пьесы, я невольно осознавал все ошибки актеров и самого режиссера. Самое суфлерскую работу я, будучи студентом-словесником, невольно поднял на высоту корректуры актерской речи. Началась борьба за орфоэпию. Сам Н. С. Вехтер стал считаться со мной в этой области…»[[38]](#footnote-39)

В те же годы (1903 – 1904) молодой Брянцев приобщается и к журналистике, начинает сотрудничать во вновь организованной газете «Русь», где пишет фельетоны и, главное, рецензии на спектакли в мелких, окраинных театрах. Театральным отделом «Руси» ведал один из крупных театральных критиков того времени А. Р. Кугель, редактировавший журнал «Театр и искусство». Он привлекает Брянцева и к участию в журнале. А. Р. Кугель высоко оценивал литературные способности начинающего журналиста. Когда тот в дальнейшем обратился к нему за рекомендательной запиской к П. П. Гайдебурову, Кугель убеждал его остаться работать в журналистике, считая, что у него «есть перо».

Однако Брянцева уже не могла удовлетворять работа *около* театра, *вокруг* театра, взгляд на театр «со стороны». И вместе с тем, чем более осознавал он, что пребывание *внутри* театра является делом его жизни, тем все ощутимее становилась неудовлетворенность случайной театральной работой, потребность в том, чтобы та сцена, с которой он соприкасался, являлась подлинно общественной трибуной, нужной, важной людям.

«Осень 1904 года знаменовала для меня начало сознательной общественно полезной деятельности, — рассказывает Александр Александрович. — Я был еще очень молод и неопытен в театральном деле, но за мной стоял *университет* со всей совокупностью его влияний. И учеба, и товарищеская среда в ее общественно-политической устремленности, и культурное влияние отдельных профессоров — все это помогло мне уразуметь социальную ценность театра, и меня потянуло в настоящее культурное, общественное целеустремленное дело. Таким делом оказался только что организованный в Лиговском народном доме Общедоступный театр под руководством П. П. Гайдебурова, с которым я проработал 15 лет и который помог мне, в меру моих сил и способностей, изучить театральное дело во всей его сложной совокупности»[[39]](#footnote-40).

# **{****55}** Школа пламенного просветительства

## I

Если первые шаги театральной деятельности были сделаны А. А. Брянцевым в какой-то мере в целях «приработка» (все же это казалось более интересным, чем грошовые уроки!), то в театр Гайдебурова он приходит по убеждению, по влечению сердца. В театральных кругах Павел Павлович Гайдебуров в ту пору уже пользовался заслуженной известностью как талантливый актер и прогрессивный театральный деятель, в частности по его работе в Новгородском театре. О созданном им Общедоступном театре также шла добрая слава.

История поступления А. А. Брянцева в театр Гайдебурова начинается с того памятного для него момента, когда при переходе со второго на третий курс университета он сдавал профессору Форстену экзамен по новой истории и… провалился.

Случилось так, что день сдачи этого экзамена совпадал для Брянцева с событием первостепенной важности — у него в кармане был билет в Художественный театр, добытый ценой упорного дежурства в течение целой ночи у театральной кассы.

Где-то в глубине души студент Брянцев робко мечтал о работе в Московском Художественном театре, хотя тот и казался недосягаемым. А тут как раз в Петербурге проходят гастроли «художников», и оба замечательных руководителя в Петербурге! Брянцев {56} пишет письмо Вл. И. Немировичу-Данченко (Станиславскому — не решился!) и в ответ приходит приглашение прийти для беседы. В результате собеседования с Владимиром Ивановичем он получает предложение поступить с осени в режиссерский класс студии Художественного театра.

При таких обстоятельствах молодому Брянцеву было не до экзамена. Да, к тому же, билет в Художественный театр, добытый с таким трудом, пропадает — еще немного, и он опоздает на спектакль! Брянцев просит профессора спросить его одним из первых и, кое-как отвечая, все время поглядывает на часы. На вопрос экзаменатора, что с ним, он откровенно признается, что торопится… в театр. «Знаете что, коллега, идите сегодня в театр, а в воскресенье уже побеседуем об истории у меня дома», — предложил профессор. На том и договорились.

После того как экзамен был сдан у профессора на дому, заговорили о театре. Профессор Форстен был завзятым театралом и посоветовал Александру Брянцеву не оставлять Петербургский университет, а обратиться к Павлу Павловичу Гайдебурову — его бывшему ученику, руководившему в Петербурге Общедоступным театром при Лиговском народном доме (Паниной); «Будете работать, будете у него учиться, и университет свой бросать не придется», — сказал профессор.

Брянцев послушался его совета, и так был начат плодотворный пятнадцатилетний период его жизни в театре Гайдебурова.

Каковы могли быть самые первые впечатления романтически настроенного юноши по пути в этот театр, можно представить по красочному описанию, которым начинает сам П. П. Гайдебуров свой рассказ о «народном театре».

«23 ноября 1903 г., представлением “Грозы”, открылись спектакли при Лиговском народном доме, — рассказывает П. Гайдебуров. — С тех пор газетные отклики — не весьма, впрочем, многочисленные — неизменно начинались словами: “На далекой окраине честные труженики…”, хотя Народный дом отстоит от центральной Знаменской площади всего в получасе ходьбы… “Далекую окраину”, очевидно, следует понимать более в психологическом, нежели топографическом смысле. И в самом деле, одного зловония Лиговки, тогда еще не засыпанной, было достаточно, чтобы путь к нашему району казался лишенным приятностей… Расслабленная конка напоминала путника, предпринявшего долгое и тяжелое путешествие, на которое он, однако, решился, хотя и с отчаянием, но и с непреоборимым упорством… Мертвецки пьяные человеческие туши украшали по праздникам окрестность, и те, кто еще не пал в борьбе с {57} алкоголем, услаждали слух обывателей образцовой российской словесностью… Извозчичьи дворы, притоны, дома, наполненные угловыми жильцами, склады скупщиков… Здесь, на углу своеобразных Растеряевой и Замоскворецкой улиц, и протекала наша художественная работа…»[[40]](#footnote-41)

«Пламенным просветителем» назвал А. А. Брянцев П. П. Гайдебурова в одной из своих статей. С особой яркостью и смелостью проявились замечательные свойства П. П. Гайдебурова как общественно-художественного деятеля в самом факте организации им, вместе с верным спутником его жизни — артисткой и педагогом Н. Ф. Скарской (Комиссаржевской), Общедоступного театра. Недаром с таким глубоким и непрестанным вниманием относилась к работе этого театра дооктябрьская большевистская «Правда».

«… На наших глазах в Народном доме гр. Паниной с огромным успехом работает несколько лет подряд труппа Гайдебурова, — {58} писала “Правда” в 1913 году в статье “Наш театр”. — Строго художественный, литературный репертуар, рассчитанный на потребности пробуждающейся демократии, тщательная художественная постановка, любовное отношение к делу — такова физиономия этого популярного в рабочих кругах театра»[[41]](#footnote-42).

Тепло отметила «Правда» десятилетие Гайдебуровского Общедоступного театра: «… Театр, который постановкой классических произведений русской и иностранной литературы стремится приблизить сцену к пролетариату и освободить театр от унизительной роли места отдыха и забавы для буржуазных слоев “образованного общества”, мог с чувством удовлетворения сказать, что старания не пропали даром и в среде пролетариата он нашел чуткую и вдумчивую аудиторию, которая сумела понять и оценить стремления труппы и ее вдохновителя…»[[42]](#footnote-43)

Встреча Александра Александровича Брянцева с Павлом Павловичем Гайдебуровым состоялась в начале второго сезона молодого театра, осенью, в конце сентября — начале октября 1904 года, за кулисами театра. Разговор был не совсем обычный. Гайдебуров занимался размещением сценической мебели и бутафории по помещениям, прилегающим к сцене. Передвигаясь из комнаты в комнату, он попутно задавал вопросы, а юноша Брянцев, невольно передвигаясь вслед за ним, отвечал и в то же время незаметно для обоих стал ему деловито помогать. К моменту, когда работа была закончена, знакомство состоялось, и они обо всем договорились. Брянцев поступал в театр вторым помощником режиссера, иначе говоря — помощником помощника.

«Студентик очень моложав — можно принять за “травести”; скромен, ни на что не претендует — только учиться; застенчив, легко смущается, краснеет до слез, очень экспансивен»…

Таково было самое первое впечатление П. П. Гайдебурова о юноше, которого он принял в свой театр[[43]](#footnote-44).

{59} А юноша был счастлив, что поступает в настоящий идейный театр, и полон готовности делать там все, что от него потребуется.

«Мне казалось, — говорит он, — что именно здесь достигну я заветной цели… Влекла меня не обычная деятельность актера с мелким удовлетворением его не менее мелкого тщеславия, — нет, я просто искал идейное художественное дело, которому мог бы стать полезным. Как? Почти безразлично… Моя работа становилась осмысленной, приобретала право на существование; и это — многого стоит…»

Всей своей дальнейшей работой в гайдебуровском театре Александр Александрович доказал эту свою готовность быть полезным в любой отрасли многообразного театрального дела.

«Мы стали готовить его, проводя через практическую работу, — вспоминает П. П. Гайдебуров, — вводя в самую гущу театра, эмпирически, от случая к случаю, знакомя с общими вопросами. Так он проходит практически по ступеням всю энциклопедию театральной техники, осваивает все компоненты, из которых готовится и складывается спектакль. Так он быстро проходит подготовку к роли помощника режиссера, который в Общедоступном театре является не лакеем актеров, а подлинно помощником режиссуры».

Первая черта, которая была отмечена у нового сотрудника театра, — это безотказность, исключительное усердие, абсолютная точность исполнения полученных заданий. В первой же доверенной ему работе — создании нужных по ходу действия закулисных «шумов» в спектакле «На бойком месте» Брянцев решил показать себя последователем Московского Художественного театра. Пока на сцене развертывалось действие, за кулисами все время кудахтали куры, пели петухи, то вблизи, то где-то далеко звучали бубенцы ямщиков, стучали конские копыта по мостику, лаяли собаки — все это было очень похоже и… было бы, быть может, художественно оправдано, если бы не заглушало голосов актеров на сцене. Со свойственным ему педагогическим тактом П. П. Гайдебуров одобрил инициативу молодого помрежа, похвалил самое качество технического выполнения «шумов», но в то же время дал понять, сколь могут быть опасны и вредны для спектакля в целом такого рода наивно-натуралистические увлечения. Урок даром не прошел.

«Я понял, — говорит Александр Александрович, — что перестарался, и впервые крепко задумался над проблемой “не мешать актеру”. Задумался над задачей — окружить актера во время его игры на сцене *подсобными* для игры деталями. Сделать оформление сцены аккомпанементом актерского действования, неотъемлемым соучастником его поступков. Я уже тогда начал понимать, что для {60} человека-зрителя главное — это человек-актер. На спектакле зритель все получает через актера, и потому на сцене — все для акте-тера… В будущем эти робкие понятия в моем режиссерском мышлении уложились в стройную систему *экономии выразительных средств — совыразительности сценической вещи со сценическим человеком*».

Со спектаклем «На бойком месте» связана и первая актерская работа Брянцева в Общедоступном театре. Выступление в одной-двух маленьких ролях в театрах того времени входило в непременную, дополнительно ко всем другим, обязанность помрежа. Так было и здесь. К малюсенькой своей первой роли (казачок Гришка) Брянцев отнесся истово. То же обстоятельство, что по ходу действия ему надлежало плясать, дало возможность молодому актеру показать свои способности в этой области. П. П. Гайдебуров сразу отмечает природную музыкальность Брянцева, его чувство ритма.

Несколько позднее молодой помощник режиссера выявляет свое дарование и в области изобразительного искусства. Теперь уже и художник театра находит в нем отличного помощника при создании декораций.

А. А. Брянцев оказывается везде где трудно. Вот он работает рука об руку со специалистами над созданием декораций, бутафории, макетов, даже костюмов, и в очень короткие сроки ему удается добиться от «монтировщиков» признания в качестве «своего». У него и впрямь «золотые руки», сноровка, выдумка, одаренность народных «русских умельцев», мастеров-самоучек. А вдобавок ко всему и… высшее образование!

Это был тот случай, когда, согласно давнему народному присловью, сначала голова учила непривычные руки, а затем поумневшие руки учили голову. Когда требовалось, он становился суфлером, а в дни спектаклей, когда «затирало» за кулисами, Брянцева можно было видеть среди рабочих сцены, работающим наравне с ними.

Театр был молодой, скромный, весьма ограниченный в средствах, состав работников — минимальный. При таком положении все брянцевские дарования и навыки находили конкретное применение, совершенствовались, развивались; на него уже во всех случаях рассчитывали, и это было ответственно. Когда из театра ушел первый помощник режиссера, всем было совершенно ясно, что Брянцев сможет с успехом его заменить. Так и случилось, — Александр Александрович был назначен на это место, и как бы широко и разносторонне ни проявлялись в дальнейшем в театре его способности, кем бы и «за кого» бы он ни работал, он продолжает состоять «помрежем» многие годы и вкладывает в это дело такое серьезное содержание, {61} что оно приносит ему настоящее творческое удовлетворение. Как мы знаем, еще до встречи с Гайдебуровым, он уже имел некоторый практический опыт работы «помрежем» и суфлером и с первых же шагов на этом поприще верил в возможность именно в роли помрежа помочь театру существенно поднять культуру спектакля и всей жизни закулисья. Не секрет, что профессия эта была не на шутку скомпрометирована тем, что помощники режиссера обычно назначались из числа актеров-неудачников, не имевших необходимой подготовки, не любивших и не уважавших это дело. Тем более здесь нужен был человек, способный самоотверженно любить театр и за кулисами и на сцене, независимо от роли, какую он сам может играть. В гайдебуровском театре у Брянцева эта роль выросла до «командной».

Оглядываясь на свою деятельность помрежа, Александр Александрович говорит: «Помощник режиссера — это вахтенный начальник. За время своей вахты он полный и единственный начальник на сцене, со всей ответственностью, но и со всеми правами такового. А эти права надо заслужить своими профессиональными знаниями, своим административным умением и решительностью…»[[44]](#footnote-45)

Любое упущение, недосмотр, задержка в течении спектакля «смерти подобны». Помреж должен быть всегда на чеку, а подчас, молниеносно ориентируясь в обстановке, принимать героические меры. На одном из спектаклей гайдебуровского театра, в 1907 году, актера, игравшего одну из центральных ролей в пьесе «Блаженны алчущие», не оказалось в момент выхода на месте (как потом выяснилось, он внезапно заболел). А. А. Брянцев, находившийся за кулисами, тотчас же, благо облик и костюм его не противоречили характеру роли, вышел на сцену и вполне удовлетворительно исполнил роль, хотя раньше никогда ее не то что не играл, но и не репетировал.

Особое пристрастие питал молодой помреж к вопросам освещения спектакля (это увлечение осталось на всю жизнь).

«Он прошел у нас через все, — вспоминает П. П. Гайдебуров, — и, в первую очередь, через сложный практический курс сценического освещения, проявил и в этой области свои многосторонние способности, неизменную склонность к новаторству, и в результате стал великолепным знатоком света на сцене и светоаппаратуры».

Шаг за шагом, в короткие сроки, Александр Александрович завоевывает в коллективе все большее доверие и признание. Он становится {62} тем скромным, но фактически незаменимым работником, каких мы можем встретить далеко не в каждом театре и чьи имена, к сожалению, мало известны, а подчас и не известны зрителю совсем. Он оказывается действительно ближайшим помощником П. П. Гайдебурова почти на всех участках жизни театра.

Но даже и теперь он не отказывается от звания помрежа, считая эту работу творческой. Все это не рождалось само собой, а, естественно, имело своим источником, наряду с несомненной его одаренностью и активностью, неудержимое стремление всегда и все делать своими руками.

Не могла, разумеется, не увлекать, не вдохновлять молодого Брянцева и замечательная атмосфера, создавшаяся в коллективе театра, — исключительная увлеченность и преданность делу, необычайное бескорыстие; все это было так не похоже на театральные нравы того времени.

«Близко знакомый с русской сценой, — писал один из друзей театра в дни его десятилетия, — вот уже четвертый десяток лет, я не только имею право, но считаю своей обязанностью сказать, что проработавший десяток лет Общедоступный театр — самое интересное, самое совершенное и цельное в художественном отношении, на моей памяти, сценическое явление в Петербурге. Нигде нет такого подбора, вдохновенного подбора, связанной какой-то просто умилительной любовью к своему делу труппы, готовой, кажется, не только своим личным самолюбием, но всем, и самой жизнью, пожертвовать ради искусства, *и этот внутренний, закулисный лад воодушевленных работой артистов* передается и на сцене, придавая представлениям необычайно захватывающую, пленительную прелесть…»[[45]](#footnote-46)

Поступив в гайдебуровский театр, Брянцев влюбляется в его коллектив, в его руководителя, в весь строй жизни и устремления новаторского дела.

Через год после поступления он пишет: «Я понял, что здесь, и только здесь, цель и смысл всей моей жизни…»

Ему здесь нравится все. «… Отсутствие внешних письменных договоров и правил, а также взысканий и наград снимает с сотрудников клеймо наемничества и тем самым возлагает на них все тяготы истинной свободы, заставляя руководствоваться исключительно голосом собственной совести», — восхищенно пишет он в 1906 году в статье «Впечатления и мысли передвижника…» И далее: «Отсутствие формалистики вытекает непосредственно из характера самого дела, выработавшего одно-единственное правило: взаимное {63} стремление к одной общей цели — к всестороннему совершенству любимого дела»[[46]](#footnote-47)

В позднейших своих высказываниях А. А. Брянцев называет коллектив театра «братством театральных энтузиастов». «В этом театре даже не хворали или, вернее, не обращали внимания на болезни», — рассказывает он.

## II

Примерно через год после поступления Александра Александровича сотрудником Общедоступного театра, в январе 1905 года, было положено начало организации, в тесной связи с Общедоступным, нового — Передвижного театра.

«Отчего же не попробовать создать такие формы, в которые можно было бы влить струю свежего искусства независимо от того, в Петербурге или Полтаве будет оно звучать людям? — писал П. П. Гайдебуров в канун открытия театра. — Так создалась идея Передвижного театра, передвижного потому, что прежде всего он не должен принадлежать ни столице, ни определенному уголку провинции. Имея дело, таким образом, с неограниченной аудиторией, освобожденный от рабского заискивания перед вкусами одной определенной публики, он может смело воплощать только те образы и идеи, которые были бы достойны назначения театра…»[[47]](#footnote-48)

С возникновением Передвижного театра перед Александром Александровичем открывается возможность пройти практически, шаг за шагом, еще один «курс» — курс организации нового, интереснейшего «театра специального назначения» и быть с первого момента его зарождения непосредственным участником его становления и целеустремленной борьбы.

Заглядывая в будущее, можно говорить об этом опыте А. А. Брянцева как о некоей пятнадцатилетней репетиции к организации будущего ТЮЗа и руководству им.

Первоначально оба гайдебуровских театра — Общедоступный и Передвижной — представляли собой два различных по структуре театральных организма. Они мыслятся, да и существуют, как театры с разными адресатами, а следовательно, разным репертуаром, разными задачами, разным укладом. Их глубокая внутренняя {64} связь — в общности творческих устремлений, единстве артистических сил и художественного руководства. При различии целей они все же как бы дополняют друг друга.

Прямую свою задачу Общедоступный театр видит в насаждении культуры среди масс рабочего населения окраин старого Петербурга. В противовес казенным театрам, «попечительству о народной трезвости» он резко отмежевывается от обычной, официально принятой «облегченной» репертуарной политики таких театров. Вопреки всем цензурным препонам, настойчиво добиваясь постановки «запрещенных» для народной сцены пьес Пушкина, Островского, Шекспира, Шиллера, Чехова, Горького, он с первых своих спектаклей стремится воспитывать вкусы рабочей аудитории на лучших образцах классической драматургии как отечественной, так и зарубежной.

Передвижной театр видит своего зрителя в передовой интеллигенции провинции и в соответствии с этим на первых порах строит свой репертуар на новых пьесах, пытаясь (правда, не всегда удачно) отражать в них «важнейшие общественные идеи». В основу создания репертуара передвижники клали гордый принцип «ставить пьесы, нигде не исполнявшиеся, а значит, по возможности и не напечатанные…», ибо «молодой театр не боится неизвестных или малоизвестных авторов, которые могли бы сплотиться вокруг него в одну дружескую идейную семью»[[48]](#footnote-49).

Как бы то ни было, репертуарное лицо обоих театров в первые годы резко различно. Так, например, в 1906 – 1907 году на афише Общедоступного театра мы видим: Гоголь — «Ревизор», Фонвизин — «Недоросль», Толстой — «Царь Федор Иоаннович», Чехов — «Юбилей», «Свадьба», «Предложение», Писемский — «Горькая судьбина», Островский — «Сердце не камень», «Бедность не порок», «Трудовой хлеб», «Горячее сердце», «Василиса Мелентьева», «Лес», «Правда хорошо, а счастье лучше».

В то же время молодой Передвижной театр ставит в течение этого сезона наряду с таким значительным спектаклем, как «Привидения» Ибсена, наряду с драмой Энгеля «Над пучиной», также надолго укрепившейся в его репертуаре, хотя и новые, нигде не шедшие, но идейно и художественно малоценные пьесы-«однодневки» вроде «Каина» О. Дымова или «Блаженны алчущие» О. Миртова.

Это по-своему свидетельствовало, что, несмотря на общие прогрессивные устремления руководства, в практике нового театра было немало противоречивого, характерного в этот период для тех «широких {65} слоев разночинской интеллигенции с совершенно неустановившимся миросозерцанием, с бессознательным смешением демократических и примитивно социалистических идей» (В. И. Ленин), к которым принадлежало большинство работников театра. Тем плодотворнее для передвижников было усвоение опыта Общедоступного театра, репертуар которого формировался в повседневном общении коллектива с передовым рабочим зрителем (и тем болезненнее — скажем, несколько забегая вперед — оказалось для них в позднейшие годы временное ослабление связи с этим зрителем).

В течение нескольких лет совершается интереснейший процесс репертуарной диффузии, творческого взаимовлияния, когда репертуар Общедоступного театра вбирает лучшее из постановок Передвижного театра, Передвижной театр, в свою очередь, черпает наиболее значительные классические спектакли из репертуара Общедоступного.

Общедоступный театр растет вместе со своей аудиторией, ведущую группу которой составляют учащиеся вечерних классов Народного дома — своеобразный рабочий университет. К 1909 – 1910 гг. общими становятся такие спектакли, как «Иванов» Чехова, «Свыше нашей силы» Бьернсона, «Антигона» Софокла, «Гроза» Островского, «Гамлет» Шекспира, «Сарданапал» Байрона, а затем «Власть тьмы» Толстого, «Вишневый сад» Чехова и многие другие.

Отметим, кстати, что такие пьесы, как «Сарданапал» и «Марино Фальери» Байрона и ряд других впервые прозвучали на русском языке, на русской сцене в Общедоступном и Передвижном театрах. Там, где речь шла о подлинных произведениях искусства, художественные интересы передовой интеллигенции совпадали с запросами зрителей, соответственно подготовленных своим театром.

Достижением Общедоступного и Передвижного театров являлось не только то, что в обстановке тогдашней российской действительности они добивались права ставить «нежелательные» пьесы, делая эти пьесы достоянием массовой аудитории. Плодотворным было стремление «как при составлении репертуара, так и при воплощении его на сцене удержаться на той границе, которая отделяет необходимость считаться с умственным и эстетическим развитием аудитории, от подлаживания, потакания ее неразвитым и примитивным вкусам»[[49]](#footnote-50).

Оба театра были крайне ограничены в материальных средствах, которыми могли располагать, и вместе с тем они в равной мере отказывались {66} от любых попыток улучшить свое положение установкой на «коммерческие» сборы. Никаких уступок «кассе» за счет идейно-творческих принципов! Напротив, в ущерб «кассе» нередко ставились спектакли, которые коллектив считал художественно ценными, хотя они заведомо не обеспечивали аншлага.

В жизни обоих театров, постепенно все более сливавшихся и в дальнейшем действительно слившихся в один Общедоступный и Передвижной театр, так уж повелось, что в зимнем Общедоступном театре шли репетиции и первые спектакли тех пьес, которые летом Передвижной в качестве новинок показывал в своих поездках.

Спектакли Общедоступного театра, игравшего в Лиговском народном доме и вынужденного часто менять репертуар, подготовлялись при небольшом количестве репетиций; постановки Передвижного проходили длительный репетиционный процесс.

Оба театра в своей совокупности стали благодаря всем этим обстоятельствам разносторонней школой для Брянцева как режиссера и актера.

«Если условия работы в Общедоступном театре — при огромном количестве выпускаемых премьер — учили нас быстро, как бы эскизно, набрасывать рисунок образа с трех-четырех репетиций, то в Передвижном длительная подготовка небольшого числа пьес, — рассказывает Брянцев, — приучала к законченной проработке образа, длительно рождающегося на репетициях, в длительном взаимодействии всего творческого коллектива, создающего спектакль».

Строительство этих театров, росших в тесной связи со своими зрителями, удачи и срывы в построении их репертуара, изучение самого процесса их влияния на аудиторию, все их «дела и дни» становились для молодого Брянцева подлинно вторым университетом, занятия в котором обогащались небывало разносторонней и длительной «производственной практикой».

Успеху этих занятий благоприятствовал прежде всего личный пример «вдохновенного просветителя», основателя и руководителя театра — П. П. Гайдебурова и его верной соратницы в жизни и творчестве Н. Ф. Скарской. Не меньшее значение имело и то, что сам коллектив театра представлял собой действительно замечательное содружество единомышленников, вместе с которыми было интересно и поучительно решать задачи, выдвигавшиеся жизнью.

Коллектив этот складывался постепенно, не совсем обычным путем. Первоначально в Общедоступном театре постоянной труппы не было — играли «на разовых» актеры из числа тех, что остались «без сезона»; среди них встречались очень талантливые, с яркой индивидуальностью. Некоторые, постепенно «оседая» в гайдебуровском {67} театре, и составили ядро будущего коллектива. К моменту прихода А. А. Брянцева в постоянные кадры театра, кроме П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, уже входили актеры Н. П. Чернов, В. Д. Резников, актер, он же художник Г. С. Толмачев, артистка (и переводчица) Е. Н. Мятлева. Вслед за ними вступили А. А. Брянцев, артистка В. И. Валентинова, композитор А. И. Кудрявцев. Все они приходят в этот театр и работают в нем «по влечению сердца». Составляя вместе с Гайдебуровым как бы единую семью, они работают в любимом деле без счета часов, а после трудового дня вместе обсуждают текущие дела, спорят, мечтают и говорят, говорят о «своем» театре, о «своем» зрителе…

В 1906 году в театр вступает и молодой А. Я. Таиров; он к тому времени уже окончил университет и недолго работал в театре В. Ф. Комиссаржевской на выходных ролях. «Человек большой культуры и яркого темперамента, он вносил в жизнь коллектива свою живую мысль, вызывая на творческую дискуссию… — рассказывает Александр Александрович. — Он играл живописно и темпераментно Лаэрта, Сарданапала, Дон Карлоса, Дон Жуана, Эроса в “Эросе и Психее”, Бориса (наряду с П. П. Гайдебуровым) в “Грозе”… Здесь же он осуществлял и свои первые режиссерские работы».

Коллектив обогащается и такими актрисами, как М. М. Марусина (впоследствии заслуженная артистка РСФСР), создавшая замечательный образ Анисьи во «Власти тьмы» и другие запомнившиеся образы. Рядом с ней — З. А. Топоркова, также ярко и «по-своему» игравшая Матрену в том же превосходном толстовском спектакле. Интересно отметить, что эта артистка пришла к Гайдебурову после двадцати пяти лет работы в провинции, где играла первые роли, на роль… костюмерши. Других вакансий не было, а ей страстно хотелось работать именно здесь; проявив себя при случайных заменах одаренной исполнительницей, она вскоре заняла в труппе достойное место. В 1907 году в коллектив театра вступает замечательный актер И. И. Аркадии (впоследствии игравший в Московском Камерном театре), создавший впечатляющие образы короля в «Гамлете», Терезия в «Антигоне», Акима во «Власти тьмы».

Эти годы были эпохой расцвета театра, который постепенно копил свои артистические силы и объединил их в сработавшийся коллектив, слитно живший в искусстве под единым руководством П. П. Гайдебурова. Не удивительно, что в такой среде расцветали способности каждого. Не удивительно и то самозабвение, с которым А. А. Брянцев, став членом этого коллектива, служил союзу творческих сил, строивших единое большое дело.

## **{****68}** III

Год за годом следуют гастроли передвижников по бескрайней России. Из города в город, не минуя ни крупных центров, ни «медвежьих углов» глубокой провинции, передвигается театр, насаждая подлинную театральную культуру, воспитывая настоящую требовательность в искусстве.

Гайдебуровский театр — и в этом было его особое отличие от многих провинциальных театров — ни на минуту не ослаблял высокой требовательности к своей работе. Где бы ни шли его спектакли, он играл их в расчете на самого взыскательного зрителя, без скидки на трудности, играл в самых различных и подчас неожиданных условиях, помещениях и сценах, для разных по уровню зрителей, но всегда с глубоким к ним уважением.

Как ни трудна была переброска декораций, каждый спектакль исполнялся в своих, для него созданных декорациях, с соблюдением малейших деталей оформления.

Театр сохранял свое лицо, оставаясь принципиальным во всех случаях жизни. Маленькая иллюстрация. Передвижники приезжают в некий провинциальный город, где непременным условием для получения зала ставится «после спектакля — танцы». Театр предпочитает отменить спектакль, но на уступки не идет.

Все это особенно разительно, если вспомнить, какой характер носили спектакли большинства провинциальных трупп (да и гастролеров), начиная с репертуара и молниеносной подготовки премьер, примитивных методов режиссуры — «разводки» и кончая монтировкой — случайным подбором дежурных декораций.

Принципиальным, существенным отличием гайдебуровского Передвижного театра являлось то, что это был приезд не отдельных гастролеров, а ансамбля, целостного художественного коллектива, не шедшего ни на какие уступки во имя «кассы». Театр стремился быть для своего зрителя университетом, как бы «высшей инстанцией» в решении этических и эстетических вопросов.

Сохранить высокую требовательность в своем творчестве помогало Передвижному театру и то, что он ни в какой мере не являлся театром-стационаром, как другие провинциальные театры, обосновывавшиеся в городе с начала до конца сезона (или — до разорения, в случае неудачи). Передвижной театр, задерживавшийся в городе лишь на несколько дней, показывал в каждый свой приезд новые постановки, и это создавало приподнятое настроение премьеры не только в зрительном зале, но и на сцене, за кулисами, в среде самих участников спектакля.

{69} Приезд передвижников становится праздником города, «заставляет раскрываться лучшие чувства», как свидетельствовали современники. Вот — на выборку — одна из характерных рецензий провинциальной прессы:

«Наконец-то луч настоящего драматического искусства осветил наш заброшенный людьми и богом театр, в котором еще так недавно безраздельно царствовал Крылов со своей опереткой. Вчера посетили драматический Передвижной театр г. Гайдебурова все те, которым действительно дороги интересы искусства, все те посетители театра, духовные интересы которых не имеют никаких точек соприкосновения с низменным, пошлым и грубым искусством г. Крылова и его труппы. Публики было немного, часть лож пустовала, не было представителей нашей денежной аристократии, также и чиновничьего мира, переполнявших театр во время гастролей оперетки, но зато была чуткая, любящая искусство интеллигенция, оценившая выдающееся искусство передвижников»[[50]](#footnote-51).

Драгоценным свидетельством общественно-художественной значимости спектаклей передвижников в провинции тех лет являются рецензии молодого С. М. Кирова, возглавлявшего революционное подполье во Владикавказе и смотревшего там спектакли Передвижного театра «Власть тьмы», «Гамлет», «Гедда Габлер», «Одинокие».

«Кто-то сказал: хвалить труднее, чем хулить. И когда смотришь гастролирующий у нас Передвижной театр, невольно спрашиваешь себя: можно ли дать лучшую художественную драму, чем та, что создают передвижники?.. Я умышленно говорю “создают”, потому что на сцене Передвижного театра зритель видит не простую механическую передачу драматического произведения, а истинное, настоящее драматическое творчество. В этом отношении Передвижной театр дает ровно столько же, сколько и сам автор пьесы. И это чувствуется во всей постановке, в каждом штрихе, — пишет С. М. Киров, не переставая подчеркивать: — Для театрального Владикавказа — это праздник, большой, красивый праздник. В театре передвижников мы видели театр — каков он должен быть, а не такой, каким нас угощают сезонные труппы. Передвижники не играют, нет. Они берут жизнь, как она есть, и заставляют зрителя пережить сознательно то, во что он погружен сегодня, вчера, завтра…»[[51]](#footnote-52)

## **{****70}** IV

С каждым выездом карта гастролей передвижников становится все более и более масштабной. Если в первый год это был Новгород, Тамбов, Козлов и т. д., то в 1906 году это уже — Вологда, Пермь, Иркутск, Челябинск, а за последующие годы передвижники осваивают и юг России и Дальний Восток. К десятилетию жизни гайдебуровского театра карта его путешествий охватывает всю страну, от Вологды до Батуми, от Варшавы до Владивостока.

Уже с первой поездки театра А. А. Брянцев освоил все тонкости передвижничества, и на все последующие годы его работы за ним остается «закреплена», помимо режиссуры и актерства, еще одна специальность: он — непосредственный организатор всего процесса передвижения и выступлений театра.

Для того, чтобы декорации прибывали из города в город в срок, зачастую приходилось их сопровождать. Особые трудности представляли пересадки. Здесь Александр Александрович проявлял необычайную изобретательность, энергию, решительность, упорство.

«Дело доходило до сговора с машинистом о том, что поезд отправится лишь по знаку Александра Александровича, — рассказывает П. П. Гайдебуров. — Брянцев махнет рукой, когда декорации погружены, — поезд трогается…»

Как администратор Александр Александрович проявлял редкие качества. Он покорял в первую очередь своей «одержимостью театром», вводя каждого, кто с ним соприкасался по работе, в круг основных задач театра, заражая своей увлеченностью. Становилось просто невозможно отказать ему, не помочь, не сделать того, что нужно театру.

Особое значение для деятельности Брянцева в пору создания Передвижного театра имел вопрос о совершенствовании техники театра, приспособлении декораций для специфических условий передвижничества. Немало помогло Александру Александровичу общение с механиком императорских театров А. А. Будниковым, великолепным специалистом в своей области. Будников отнесся к новой для него задаче как подлинный художник, знаток и любитель. На остроумных, практичных решениях опытного специалиста А. А. Брянцев учился мастерству передвижничества, ни в каких теоретических трудах да и на практике не освоенного, и стал настоящим мастером упрощения декораций, осуществлявшегося без всякого ущерба для их художественного качества.

Забот у него как помощника Гайдебурова во всех областях жизни театра было достаточно. Он отдавался самоотверженно «текущим {71} делам», чтобы целиком освободить Павла Павловича для творчества.

В числе других обязанностей А. А. Брянцев взял на себя и «дипломатические» — регулировать отношения с «властями предержащими» и царскою цензурой. Дело было сложным и хлопотливым.

В пьесе Гауптмана «Перед восходом солнца» цензура вычеркнула все монологи антимилитаристского характера. Но актер (А. Я. Таиров) произносил их целиком. Брянцева немедля вызывают в пикет полиции с цензурным экземпляром, и лишь его находчивость да невежество дежурного помощника пристава спасают театр от закрытия.

На спектакле «Гибель “Надежды”» (фактически пьеса Гейерманса шла в переводе В. Засулич, номинально — Маттерна и Воротникова), когда по ходу действия звучала «Марсельеза», зрители вставали и стоя аплодировали. Брянцева вновь вызывают в полицейский пикет при театре. Он уверен, что раскрыта подмена текста (вместо разрешенного перевода Маттерна — запрещенный Веры Засулич!), но весь гнев начальства обращается на исполнение «Марсельезы». И тут вызволяет экземпляр перевода Маттерна, в котором ремарка «поют “Марсельезу”» освящена штампом на обложке «Разрешено цензурой к исполнению».

Да и в самом Петербурге немало было цензурных трудностей в связи с тем, что стационарный Общедоступный театр являлся по существу народным, а для «народных» театров репертуар был сильно ограничен.

Так, при открытии сезона 1908 – 1909 года в Общедоступном театре градоначальник отказал в разрешении на постановку спектакля «Власть тьмы». Афиша не была подписана. Что делать? Александр Александрович едет в градоначальство, объясняется с чиновником. «После долгих доказательств, что театр называется Общедоступным, а не “народным”, последовал вопрос:

— А сколько стоит билет последнего ряда?

— Пятнадцать копеек.

— Сделайте так, чтобы он стоил пятьдесят, и играйте»[[52]](#footnote-53).

С большим трудом театру (и в этом была немалая заслуга Брянцева) удалось сохранить толстовскую драму в репертуаре «театра на окраине». И недаром, высоко оценивая деятельность Общедоступного театра, отмечая и его успехи и отдельные ошибки, дооктябрьская большевистская «Правда» особо писала о трудностях, стоявших на его пути: «… Театр Гайдебурова далеко не пролетарский {72} театр, но, быть может, единственный в своем роде театр идейный, и за свою слишком скромную идейность терпит всевозможные притеснения. Если даже классические вещи, вроде “Разбойников” Шиллера, не допускаются к постановке, то возможно ли говорить о пьесах на сюжеты, затрагивающие классовую борьбу?»[[53]](#footnote-54)

В преодолении трудностей, возникавших при осуществлении репертуарной программы театра; в повседневных стычках и столкновениях со столичной цензурой, полицией и «властью на местах» находчивость, настойчивость, инициатива А. А. Брянцева были немалым подспорьем для руководства этого, «быть может, единственного в своем роде идейного» театра.

## V

О Брянцеве как актере сохранилось мало печатных материалов. На страницах провинциальных газет, отражавших гастроли передвижников, можно встретить лишь редкие упоминания о нем, ограничивающиеся в большинстве случаев общей положительной оценкой исполнения. Авторы рецензий о спектаклях передвижников занимались в основном не столько анализом отдельных актерских работ, сколько разговором об ансамбле, о коллективе в целом. Не случайно С. М. Киров писал в одной из рецензий тех лет: «Реализм, чуждый театральности, “игры” — вот девиз передвижников… Нельзя говорить о них о каждом в отдельности, нет — они “сговорились” и от начала до конца выдерживают это как нельзя лучше»[[54]](#footnote-55).

{73} Между тем галерея образов, сыгранных Брянцевым за годы работы с Гайдебуровым, достаточно значительна. Начав с роли казачка Гришки в «На бойком месте», он затем играет слугу в «Василисе Мелентьевой», ряд мелких ролей в «Горе от ума» и т. п. Далее диапазон его ролей растет, и в его творческий список вносится исполнение таких ролей, как Фирс в «Вишневом саде», Бубнов и Лука в «На дне», Полоний в «Гамлете», Шут в «Короле Лире», Рисположенский в «Свои люди — сочтемся» и ряд других образов в пьесах Островского.

Брянцеву-актеру близок русский национальный характер.

Делясь воспоминаниями об А. А. Брянцеве, П. П. Гайдебуров в ряду наиболее значительных творческих удач его как актера называет такие образы, как сыгранный необыкновенно трогательно, на глубоком подтексте Фирс в «Вишневом саде», лукавый и мудрый Лука, чиновник Рисположенский.

Как и для всех актеров — сотрудников гайдебуровского театра, для Брянцева не существовало больших и маленьких ролей, выигрышных и «проходных». Сегодня он играет Луку в «На дне» или столь, казалось бы, далекого от его артистической индивидуальности героя «темного царства» Островского, как Дикой, а назавтра в заключительной сцене толстовской драмы «Власть тьмы» изображает почетного гостя Иван Мосеича, о котором лишь упоминается в тексте, и из этой бессловесной эпизодической роли {74} создает живой характерный образ, надолго запоминающийся зрителям.

«Какие бы маленькие роли Александр Александрович ни играл, — вспоминает П. П. Гайдебуров, — он давал расширенный и глубокий образ, никогда, однако, не выпирая на первый план».

П. П. Гайдебуров отмечает великолепную игру Брянцева в «Нахлебнике»: «Здесь, подлинно, и быт, и история глубокое проникновение в образ. Блестяще сыграл Брянцев крошечную {75} роль в “Сарданапале”, где поражал мастерством перевоплощения и пластичностью».

В «Гамлете», в сцене «мышеловки», играя в интермедии (которую, кстати сказать, он сам и ставил) роль злодея, Александр Александрович, по словам Гайдебурова, сочетал музыкальность, пластичность с четкой актерской выразительностью. П. П. Гайдебуров при этом рассказывает, что вообще-то Александр Александрович «не любил играть». «Заставить его играть было мукой для него и для меня, а потом играл отлично!»

Быть может, не столько уж Брянцев «не любил» актерского дела, сколько обстоятельства складывались для него так, что по-настоящему отдаваться актерскому творчеству, сочетать актерскую работу с режиссерской и административной было не просто. Десятки крупных и, особенно, мелких дел наступали на него, едва лишь покидал он сцену. И на сцену попадал он прямо «с ходу», не успев «нажить» творческое самочувствие, войти в образ. «Как я порою завидовал, — говорит Александр Александрович, — своим товарищам-актерам, которые имели право заниматься одним своим прямым делом и могли в ожидании выхода на сцену покойно посидеть за кулисами в удобном кресле, приготовиться, подумать, войти в образ…»

## VI

Представляется просто удивительным, как мог А. А. Брянцев при такой напряженной, всепоглощающей административной работе оставаться полноценным творческим работником театра, актером и режиссером. На протяжении 1908 – 1919 годов он поставил в Общедоступном и Передвижном театрах свыше шестидесяти спектаклей, в том числе «Антигону» Софокла, «Дон Карлоса» и «Коварство и любовь» Шиллера, «Тартюфа» Мольера, «Севильского цирюльника» Бомарше, «Борьбу за престол» Ибсена, «Перед восходом солнца», «Одиноких» и «Розу Бернд» Гауптмана, «Хромую Гульду» Бьернсона, «Дело» Сухово-Кобылина, «Живой труп» Толстого (совместно с А. П. Зоновым), «Женитьбу» Гоголя, ряд пьес Островского, начиная с «Бедность не порок» и другие.

Режиссуре Брянцев учился прежде всего у Гайдебурова, присутствуя на его репетициях, помогая в работе с художником. Брянцев с благодарностью вспоминает о педагогическом даре Павла Павловича.

«… Павел Павлович почти никогда не читал нам каких-либо лекций; очень мало было, — если и были, — каких-либо официальных {76} бесед, вступительных слов перед той или иной работой, а когда они и были, то не всегда были на пользу. А вот практическое общение с Павлом Павловичем как с режиссером и, быть может, еще больше — как с актером давало нам исключительную по своей глубине школу», — пишет Александр Александрович в одной из своих статей[[55]](#footnote-56).

Брянцев говорит о богатстве фантазии П. П. Гайдебурова-режиссера, о его неистощимой щедрости художника.

«… Когда я вспоминаю целый ряд гайдебуровских постановок, то невольно нахожу в них зародыши различных позднейших нахождений в том или ином из более поздних театров… Творческая режиссерская фантазия Гайдебурова в те годы роста двух созданных им театров была необычайно богата. Порой это богатство было даже не на пользу этим театрам, потому что Павел Павлович, применяя в каждом отдельном спектакле тот или иной рожденный им постановочный прием, в последующих работах не пытался закрепить его и переходил к новым плодам своей богатой режиссерской фантазии»[[56]](#footnote-57).

К Брянцеву-режиссеру П. П. Гайдебуров проявил доверие исключительное. Первой порученной Брянцеву как режиссеру работой была постановка «Царя Эдипа» Софокла (1908 год). Далее он уже систематически выступает в театре в качестве режиссера. В то же время Александр Александрович работает в ряде своих постановок и как художник. Оформляет, впрочем, он не только свои спектакли, но и постановки других режиссеров театра.

«Он был действительно настоящим художником, — рассказывает П. П. Гайдебуров. — Он помогал мне и Таирову в наших постановках. Значителен и интересен был его вклад в сложную постановку “Эрос и Психея”».

У Брянцева — при всей его молодости — уже были свои режиссерские принципы, от которых он не отступал. Режиссер не имеет права на артистическую прихоть, он должен следовать требованиям, диктуемым пьесой. Он был придирчив ко всему, что носило характер беспринципного, беспочвенного фантазирования, и в то же время Александр Александрович щедро делился с другими постановщиками своими режиссерскими находками, никоим образом не претендуя на то, чтобы быть названным на афише. Так, в постановке «Кандиды» Б. Шоу сцена по его предложению превращалась в огромную библиотеку с высвечивающимися — между {78} рядами книг — цитатами. В постановке «Бедного Генриха» Гауптмана он новаторски ввел силуэтный принцип оформления.

Одной из наиболее значительных режиссерских работ Брянцева, осуществленных им в гайдебуровском театре, явилась постановка трагедии «Антигона» Софокла. Этот спектакль и по сей день остается для него одним из любимейших.

Чтобы взяться за постановку «Антигоны», нужна была действительно идейная увлеченность и, скажем прямо, большая смелость.

Попытки включить эту античную трагедию в современный «действующий» репертуар делались и до Передвижного театра, и притом гораздо более мощными театрами. Так, в 1899 году «Антигона» была поставлена Московским Художественным театром, но после четырнадцатого представления оказалась снятой. Малоудачен был и опыт петербургского Александринского театра, сыгравшего премьеру «Антигоны» в январе 1906 года. Пьеса прошла за сезон всего 5 раз, на следующий сезон — 2 раза, а в сезоне 1907 – 1908 г. всего 1 раз.

Передвижной Общедоступный театр, впервые показав «Антигону» осенью 1908 года, в 1914 году отмечал уже *сотое* представление, сохраняя этот спектакль в своем действующем репертуаре вплоть до двадцатых годов.

Своеобразным «этюдом» к этому спектаклю явилась для Брянцева постановка трагедии Софокла «Царь Эдип». Постановка успеха не имела. Единственной своей находкой в данной работе сам Брянцев считает замену хора актером-чтецом (реплики хора читались под аккомпанемент арфы одним П. П. Гайдебуровым). Спектакль в целом не удался, и все же, видимо, что-то в сценическом воплощении «Царя Эдипа» привлекло внимание Гайдебурова, если он счел возможным поручить начинающему режиссеру работать над другими пьесами классического репертуара, а затем горячо поддержал предложение Брянцева о постановке «Антигоны».

Готовясь к этой постановке, Брянцев в течение двух лет все свободное от текущих дел время делил между Эрмитажем и Публичной библиотекой. Он стремился понять истоки силы античного искусства. Он все более утверждался в мысли, что «для античного эллина понятия “простота” и “красота” были синонимами». Александр Александрович стремился всемерно понять законы античной пластики. Со всей тщательностью изучал он в Эрмитаже древнюю античную скульптуру, снимки с памятников античной архитектуры.

«… Я влюбился в эту античную простоту и с этой эстетической платформы, — рассказывает Александр Александрович, — стал осваивать {79} тексты Софокла, находя в них подтверждение мыслей о простоте, о творческой и философской прозрачности софокловой трагедии, ее событий, ее языка»[[57]](#footnote-58).

«Антигона» была в первый раз показана передвижниками 21 ноября 1908 года на сцене Общедоступного театра в Лиговском народном доме.

Экспозиция этого этапного для Брянцева и гайдебуровского театра спектакля бережно хранится в музее Ленинградского театра юных зрителей.

Задача… «ставить и играть трагедию Софокла так, как играли ее античные эллины… — писал Брянцев в этой экспозиции, — чужда театру, в котором должно обитать само искусство, а не безжизненные восковые слепки с него. Не такой ли музейной фигуре уподобится современный актер, если добровольно наденет на себя все те путы несовершенства сценической техники, от которых античная трагедия с каждым шагом своего развития старалась освободиться?

… Ведь будет просто нелепо, если современный актер наденет котурны и маску с рупором; а между тем грандиозные размеры открытого античного театра принуждали мириться и с тем и с другим, потому что и фигура и голос актера античного должны были прежде всего преодолеть пространство, отделявшее их обладателя от зрителей»[[58]](#footnote-59).

В своей экспозиции А. А. Брянцев предостерегал театр от опасности зарываться в мертвящую пыль школьных комментариев, от тщетного стремления воспроизвести на сцене подлинную картину жизни «того или иного века до Р. Х.»; он считает себя вправе отбросить все, что приближает театр к музею («а от музея один шаг до кладбища»).

«И если нам необходима все же эпоха, — ибо фабула может развиваться только в определенной, благоприятной для ее развития среде, — то прежде всего постараемся разгадать дух, основную идею интересующей нас эпохи. Ключом да послужит нам сама “Антигона”», — напоминает режиссер.

Изучение текста трагедии привело А. А. Брянцева к «отправному пункту — к *схематизации*», как изъятию всего лишнего, как максимальной экономии выразительных средств. И схематизация эта отнюдь не явится — во имя более яркого звучания — злостным {80} модернизированием античной трагедии; она вытекает из глубин античного мировоззрения, вытекает из античного понимания прекрасного. «Ведь все эллинское искусство схематично до крайности, нигде ни одного лишнего штриха, ни одного лишнего слова, все частности проникнуты идеей целого…»; «… художник-эллин верен себе: все спаяно строгой, почти аскетической согласованностью частей, все одухотворено чувством внутреннего ритма»; «… Из этой экономии выразительных средств в обрисовке образов вытекает и внешность действующих лиц — строгая простота костюма, четкость жеста и движений. Того же хотелось бы достигнуть и внешним видом сцены: целомудренная простота и ясность линий, отсутствие разбивающих внимание деталей — вот отправная точка…»[[59]](#footnote-60)

Современного читателя может смутить слово «схематизация», нередко употреблявшееся в те годы А. А. Брянцевым, когда речь шла о принципах оформления и режиссерского решения спектакля. Разумеется, в понимании Брянцева, как и его учителя Гайдебурова, этот термин не имел ничего общего с вызывающим естественную настороженность представлением о схематичности, упрощенности. Впоследствии А. А. Брянцев заменил слово «схематизация» термином «*опрощение*», применив его и в названии книги об опыте Передвижного Общедоступного театра в области сценического оформления и дав при этом предельно четкую «расшифровку» термина: «Опрощение не следует понимать как упрощение, вызванное недостатком изобразительных средств; опрощение — это осознанное стремление к простоте»[[60]](#footnote-61)

Основу сценического оформления «Антигоны», автором которого также был Брянцев, являли четыре дорические колонны. За ними виднелись верхушки нисходящих, как бы удаляющихся кипарисов, показывающих, что действие происходит на холме.

Планшет был оформлен станками со ступенями, преодоление которых определяло динамику фигур действующих лиц. Посреди площадки, на первом плане — жертвенник. В полной темноте возгорается этот жертвенник, одновременно с первыми аккордами рояля и первыми лучами света. Появляется Антигона, несущая сосуд с маслом для совершения обряда возлияния на труп Полиника, которого она собирается предать погребению вопреки запрещению Креона. За ней — преданная ей Исмена, пытающаяся остановить ее от нарушения царской воли…

{81} Так начиналось действие трагедии.

Постановщик стремился не только к простоте и ясности линий, изъятию разбивающих внимание деталей, к строгим линиям одежды и т. д. Он идет дальше, исключает хор и реплики хоревтов возлагает на одного человека, выступающего в роли «корифея».

П. П. Гайдебуров, исполнявший эту роль, находился в самом зале, перед первым рядом. Он обращался к действующим лицам трагедии от имени аудитории, как бы представлявшей граждан фиванских, а в ряде случаев вел речь от имени действующих лиц, адресуясь к «фиванским гражданам» — зрительному залу.

Освобождая древнеклассическую трагедию от громоздкого аппарата грандиозного театрального зрелища, Брянцев всемерно стремился приблизить спектакль к восприятию современного зрителя. Постановка «Антигоны» явилась событием в театральной жизни провинции, имела хорошие отклики и в Петербурге.

В архиве А. А. Брянцева сохранился ряд вырезок из провинциальной прессы 1908 – 1914 гг., которые при всей, быть может, наивности стиля передают характерную взволнованную атмосферу {82} зрительного зала этой заново рожденной «Антигоны», прозвучавшей неожиданно свежо и современно:

«Если бы на Екатеринбургском ипподроме устроили олимпийские игры, это было бы менее необычно, чем Софокл в Верх-Исетском театре… Постановка г. Брянцева поразительна по трудолюбию и любовному проникновению в характер трагедии и эпохи…»

«… С чего начать, как лучше и яснее рассказать нашему читателю об этом новом и небывалом для нас, провинциалов, искусстве! Начать ли со строго выдержанного тона игры почти всех артистов, до статистов включительно, или раньше высказать свое удивление пластичности и красоте движений и жестов действующих лиц, говорить ли о богатстве и разнообразии тонов декламации или выразить свое восхищение вдохновенной мимикой исполнителей!»

И еще один отзыв:

«Я смотрел “Антигону” много раз в исполнении того же театра (Передвижного), и она не надоедала. С каждым разом открывались новые красоты, рождались новые мысли… Я не писатель, не драматург, даже не театрал, я просто зритель, один из редких посетителей театра, один из публики. Мне захотелось объяснить себе, дать себе отчет, в чем кроется причина этого обаяния “Антигоны”… Прошло 23 столетия со времени, когда Софокл написал свою трагедию. Исчезли древние культуры, новые народы выходили на политическое поприще… в жизни людей появилось бесчисленное множество новых факторов, переродивших эту жизнь, и тем не менее великие образы истинного искусства, каким бы древним оно ни было, до сих пор поражают нас красотой и восхищают своей свежестью. И вот невольно останавливаешься на мысли: не в том ли обаяние “Антигоны”, что все изменяется, но “человеческое” — остается?.. Достоинство сценической передачи трагедии в постановке Передвижного театра, насколько я могу судить, заключается именно в том, что режиссер, по-видимому, избегал подчеркивать все то, что могло бы отвлекать внимание {83} зрителя от “человеческой” сущности трагедии, и, наоборот, на первый план выдвинуты те места трагедии, в которых так или иначе проявляются подлинные человеческие страсти, человеческие мысли и душевные переживания…»

… После постановки «Антигоны», оказавшейся для него этапной, А. А. Брянцев осуществляет на сцене Передвижного и Общедоступного театров не один десяток спектаклей — и более и менее удачных, но неизменно вдумчивых, целенаправленных.

Среди этих спектаклей значительное место заняла в репертуаре Передвижного театра постановка комедии одного из любимейших писателей — «спутников жизни» А. А. Брянцева — Гоголя «Женитьба». Она впервые была сыграна передвижниками летом 1916 года в Сестрорецке.

В заметке А. А. Брянцева, предпосланной программе этого спектакля в «Записках Передвижного театра»[[61]](#footnote-62), говорилось о стремлении театра «просто и беспритязательно» показать «гениальную шутку великого смехотворца», высмеять «пошлость пошлого человека». Но, как справедливо отмечает автор сценической истории гоголевских пьес С. С. Данилов, свойственный Передвижному театру и его воспитаннику — А. А. Брянцеву интерес к глубокой психологической мотивировке событий и характеров героев литературного произведения привел к тому, что «комедии Гоголя была сообщена высокая проблематика трагического театра». Своеобразную и художественно убедительную трактовку получил в замечательном исполнении Гайдебурова центральный образ комедии: «Образ Подколесина оправдывался и утверждался в действительности как символ трагедии русской интеллигенции»[[62]](#footnote-63)

Как и многие из предыдущих постановок Брянцева, «Женитьба» была оформлена им самим. Оглядываясь на пройденный путь, {84} Брянцев расценивал эту работу как весьма существенную для кристаллизации своих художественных принципов. В беседе с С. С. Даниловым он характеризовал спектакль как «овеществление определенных творческих накоплений в процессе длительной борьбы с самим собой за освобождение от груза натурализма — с одной стороны, и от опасности сухого схематизма — с другой»[[63]](#footnote-64).

Среди пьес, которые ставил А. А. Брянцев, было немало таких, которые впрямую отвечали его насущным творческим интересам, перекликались с его повседневными раздумьями о жизни. Были, однако, и такие, которые поначалу оставляли его равнодушным, а порой просто не нравились, но раз это было нужно театру, раз театр считал необходимым, чтобы именно он осуществлял постановку, не могло быть и речи об отказе. Он как бы заставлял себя «влюбиться» в пьесу и в большинстве случаев достигал положительного результата.

Последней режиссерской работой Брянцева в гайдебуровском театре была постановка пьесы Кузьмина «Два брата», адресованной детской аудитории (1918 год). Эстетски-стилизаторская пьеса Кузьмина была весьма далека от той художественно-педагогической программы, которая в дальнейшем утверждалась Брянцевым в Ленинградском ТЮЗе. И вместе с тем, оглядываясь на эту постановку, слушая рассказ о том, с каким живым и пристальным интересом вслушивался Брянцев в восприятие спектакля юным зрителем, естественно спросить: не с этой ли работы начинается особое внимание Брянцева как режиссера к зрителям-детям?

## VII

В течение всех лет совместной деятельности с Гайдебуровым Брянцев не считал себя вправе отказываться ни от какой работы, поручаемой ему в театре. Он был подлинным энтузиастом дела, и казалось, что его жизнь навсегда будет связана с этим, и только с этим, театром. И все же, проработав (вернее сказать, прожив) в Общедоступном Передвижном театре пятнадцать лет, он приходит в 1919 году к решению оставить работу в театре.

Подобное решение было продиктовано принципиальными разногласиями с руководством о путях той идейно-художественной перестройки, к которой властно звала театр Великая Октябрьская социалистическая революция. Эта перестройка не могла быть, разумеется, произведена механически. При всей искренности своих {85} стремлений передвижники несли немалый груз заблуждений либеральной «беспартийной» интеллигенции. В годы реакции, в условиях «идейного разброда» интеллигенции эти внутренние противоречия усилились.

Основной путь преодоления кризиса Брянцев видел в решительном возвращении театра к передовому рабочему зрителю, связи с которым у коллектива оказались в значительной мере ослабленными после того, как в начале империалистической войны у него была отнята площадка Общедоступного театра (в Лиговском народном доме был устроен лазарет). В годы войны театр поневоле ослабил и свою передвижную работу.

Изменение аудитории оказалось усугублено и материальной зависимостью театра от одной из «беспартийно»-кооперативных организаций, фактически тормозившей движение театра вперед, К новому, революционно-демократическому зрителю. Брянцев не мог примириться с тем, что театр ищет выход «не на той улице» (позднее в этом убедились и руководители театра П. П. Гайдебуров и Н. Ф. Скарская, художники кристальной честности, сумевшие критически осмыслить пережитое и внесшие неоспоримый вклад в развитие советского театрального искусства).

Поскольку разногласия в ту пору носили сугубо принципиальный характер и большинство сотрудников театра стояло на других позициях, Брянцев не счел себя вправе оставаться в этом театре, где он являлся не только сотрудником, но в течение ряда лет был фактически одним из кормчих.

Еще в самом начале своей работы с Гайдебуровым, в 1905 году, он писал в своих «Впечатлениях и мыслях передвижника»: «Кого дело идейно не удовлетворяет, тот должен пойти на поиски новой, *своей* мастерской. В противном случае работа его теряет нравственную ценность: он перестает быть художником и заведомо становится наемником. Безразлично, конечно, чем плата за его труд будет выражена: удовлетворением ли буржуазных стремлений к наживе и к мещанскому благополучию или же щекотанием мелкого актерского тщеславия».

По свойству своей натуры, установив для себя какой-то принцип, Брянцев оставался ему верным до конца.

Не видя такого театра, где он мог в ту пору встретить все то, что вошло в его творческую плоть и кровь за годы работы в Передвижном Общедоступном, Брянцев предпочитает даже на время оставить театральную работу. В далекое прошлое отошли времена студенчества, когда сцена для него являлась «средством приработка». Правда, в течение «переходных» лет (1919 – 1920) он осуществляет {86} несколько эпизодических постановок в молодом, рассчитанном на самые широкие слои нового, демократического зрителя, Государственном Передвижном театре драмы при Петроградском театральном отделе (ПТО) Наркомпроса; здесь он ставит «На дне» Горького, «Не было ни гроша, да вдруг алтын» Островского, но эта работа носит случайный, эпизодический характер. Не здесь в эти годы центр его интересов, не здесь находит основное применение его энергия, неуемный общественный темперамент.

Еще в бытность свою в Общедоступном и Передвижном театрах Александр Александрович совместно с П. П. Гайдебуровым был привлечен к организации театрального отдела в Институте внешкольного образования (1918 год). Эту работу он продолжал и после ухода из театра. В связи с этим он входит в новую среду, общается с крупными педагогами.

По рекомендации института, его приглашают на работу в качестве воспитателя в Центральный детский карантинно-распределительный пункт. Заинтересовавшись проблемой борьбы с беспризорничеством, Александр Александрович принимает это предложение и с увлечением отдается работе в экспериментальном педагогическом учреждении.

В повседневном общении с детьми, пришедшими на этот пункт из самой гущи современной жизни, во всей остроте ее противоречий, в повседневном живом ощущении замечательных перспектив рождения и созидания нового общества рождается, крепнет, получает свое воплощение идея того нового театра, с которым отныне уже навсегда будет связано имя Брянцева.

Уйдя из Передвижного Общедоступного театра, А. А. Брянцев неизменно сохранил, однако, по отношению и к самому театру и к его руководителям благодарную память. Затрагивая эту тему, Александр Александрович всегда подчеркивает, что остается благодарным учеником Гайдебурова. «Он научил меня любить искусство в себе, а не себя в искусстве. Формула эта принадлежит гению К. С. Станиславского, но научился я жить по ней у Павла Павловича. Спасибо ему!..»

Подтверждение добрых чувств и взаимного уважения между расставшимися после долгой и тесной совместной работы Гайдебуровым и Брянцевым мы могли встретить в дальнейшем не раз. Недаром в день празднования первой годовщины ЛенТЮЗа в числе друзей и доброжелателей, посетивших спектакль «Конек-Горбунок», были и Павел Павлович Гайдебуров и Надежда Федоровна Скарская. Зрители вместе с работниками молодого театра тепло приветствовали почетных гостей.

# **{****87}** Театр особого назначения

## I

Когда мы сейчас, с высоты почти четырех десятков истекших лет обращаемся к истории того, как день за днем, событие за событием рождался, складывался и развивался новый театральный организм — Театр юных зрителей в Петрограде — Ленинграде, перед нами явственно обозначается ряд моментов, определивших его своеобразие не только как детского театра «вообще», но как именно этого, руководимого А. А. Брянцевым Ленинградского ТЮЗа.

А. А. Брянцев никогда не приписывал Ленинградскому ТЮЗу первородство в истории детского театра. Представление о ЛенТЮЗе как о первом в стране театре для детей, возникающее под впечатлением зрелости художественных и педагогических идей, положенных в его основу, и поддержанное ощущением значительности места, которое он занимает в ряду детских театров, не очень точно.

Мечта об особом театре для детей зародилась еще до революции в среде лучших представителей передовой педагогической мысли, принадлежа в ту пору области «несбыточных мечтаний». В 1913 году на съезде учителей эта тема звучала в выступлении Н. Н. Бахтина, ставшего после Октября одним из основоположников Ленинградского ТЮЗа. В решениях школьной секции Всероссийского {88} съезда деятелей народного театра, проходившего в декабре 1915 года в Москве, также говорилось о необходимости открыть специальные профессиональные, постоянно действующие театры для детей.

Осуществление этих мечтаний принесла Великая Октябрьская социалистическая революция.

В июне 1918 года в Петрограде имела место первая попытка организации специального театра для детей, на первых порах — передвижного. Интересно отметить, что руководителем этого театра был артист и режиссер Н. А. Лебедев, воспитанник того же гайдебуровского театра, что и А. А. Брянцев. Первая и единственная (театр просуществовал всего два месяца) программа этого театра носила «сборный», концертный характер.

В 1919 году на юге России, в Екатеринодаре (ныне Краснодар), организуется Кубанский государственный театр для детей и юношества. Среди его организаторов — молодой писатель С. Я. Маршак, впоследствии принявший активное участие в строительстве Ленинградского театра юных зрителей в качестве заведующего литературной частью театра. Кубанский детский театр впервые делает попытки изучения зрительского восприятия спектакля. Пусть это начинание носило еще явные признаки отсутствия опыта (достаточно сказать, что анкета, предлагавшаяся в Краснодаре ребенку-зрителю, содержала шестнадцать вопросов), сама инициатива была и интересной и плодотворной.

С июня 1920 года в Москве уже существует Первый государственный театр для детей, возникший по инициативе и при самой активной поддержке А. В. Луначарского.

В 1921 году возникают и Второй Московский театр для детей и Театр сказок в Харькове. В эту пору (1919 – 1921 годы) Ленинградский театр юных зрителей проходил еще период своей предыстории; театра еще не было, но контуры его все более и более четко вырисовывались в воображении его будущих организаторов, с воодушевлением начинавших делать первые шаги на пути к его созданию.

Инициаторы ЛенТЮЗа могли твердо рассчитывать на то, что задуманное ими новаторское дело будет реализовано, несмотря на все трудности и сложности того времени.

Неослабным вниманием и помощью Советской власти пользуется все, что может способствовать подъему духовной жизни народа, делу просвещения, науки, искусства.

Это было время «исполнения желаний», самых дерзких мечтаний, широко поддерживаемых Коммунистической партией, Советской {89} властью, если только они направлены на благо трудового народа.

В обстановке жестокой схватки двух миров, голода, разрухи, огненного кольца блокады, похода четырнадцати держав против молодой республики рабочих и крестьян творилась новая жизнь, устремленная к светлым горизонтам будущего. А так как будущее — это, в первую очередь, дети, то естественным было исключительное внимание, которое уже тогда, в годы военного коммунизма, уделялось детям, посвящалось обеспечению лучших условий для их жизни и учебы, для их коммунистического воспитания.

Так возникает одно из скромных — на фоне огромных исторических событий — и вместе с тем немаловажных начинаний — советский педагогический театр. В новых условиях, едва ли не впервые, театральное искусство ставится на службу делу воспитания человека в том его возрасте, когда, как говорил Белинский, основное жизненное его дело — воспитываться.

В области театрального искусства те годы были ознаменованы рождением по всей стране ряда новых театров; в одном лишь Петрограде их нарождается за год‑два более десятка. Испытание временем выдержали, однако, лишь те, кто имел свою реальную идейную программу, имел прочную принципиальную основу. В Петрограде такими явились созданный по инициативе А. М. Горького театр героико-романтической темы — Большой драматический театр и Театр для детей и юношества, названный именем своего зрителя — Ленинградский театр юных зрителей. Кстати сказать, многие из возникших вслед за тем в стране детских театров также приняли это название.

## II

Итак, годы 1920 – 1921‑й являлись организационными для Ленинградского театра юных зрителей.

Постараемся же представить себе это раннее утро тюзовских дней и сравнительно молодого Александра Александровича Брянцева — скромного педагога детского карантинно-распределительного пункта.

Место действия — Европейская гостиница, помещение которой предоставлено детскому учреждению. Чтобы как бы подчеркнуть доверие к детям, возвращаемым из беспощадно-жестокого, опаленного войной быта беспризорничества, здесь даже не убраны дорогие ковры. Ребенок, вошедший сюда, должен был сразу почувствовать: кончился страшный сон — начинается другая жизнь, в {90} которой восстанавливается его человеческое достоинство, утверждаются права детства, проявляется забота о его судьбе.

Вместе с лохмотьями, сожженными в санпропускнике, уничтожалось все, что могло напомнить ребенку о кочевой, сиротской, беспризорной жизни. Дети жили «семьями» (в «семье» — ребята от 3 до 16 лет). В центре каждой такой разновозрастной семьи — педагог.

В карантинном пункте ребята содержались только один месяц, затем их распределяли по другим детским учреждениям.

А. А. Брянцев переходит из карантинного пункта в стационар. Вот как он мотивирует этот переход: «Что греха таить, мои нервы с трудом выдерживали расставание с ребятами, которые к тебе привыкли, которые в тебе хотели найти какую-то замену утерянной семьи… Если подростки в момент расставания, тряся губой, все же внешне героически пожимали мою руку, то малыши отчаянно в меня вцеплялись, и нянечки принуждены были силой их отдирать, чтобы одеть в дорогу. Прошло уже 37 лет, даже больше, но и сейчас, когда я это вспоминаю, — на глазах моих слезы. Как тяжело наносить душевную травму детям!..»[[64]](#footnote-65)

… Наверное, самой заманчивой была жизнь семьи, возглавляемой «Сан-Санычем»! Здесь ребята не только могли всегда рассчитывать на ласку без сюсюкания, на серьезный разговор по душам, на полное к себе доверие. Здесь они «всей семьей» ходили в театр, а дома увлекательно разыгрывали сказки, героями которых становились сами дети. В их устах звучали слова — слова стихов, так не похожие на то, что им приходилось недавно слышать да и самим произносить. Душа же и организатор этих игр — педагог Брянцев — вдумчиво проверял свои мысли о воспитании детей искусством театра и убеждался в их правоте, проводя свои первые полутеатральные, полупедагогические опыты.

Так исполняется пушкинская «Сказка о рыбаке и рыбке», и дети все с большим увлечением входят в ее образы, изображая то ли старика, то ли зазнавшуюся старуху и пластически представляя разбушевавшееся море, вздымающиеся на волнах и опускающиеся в глубь моря сети или говорящую человечьим голосом золотую рыбку…

В процессе игры происходило разделение ребят на действующие группы. Девочки играли «море» в разных состояниях — то спокойное, то волнующееся, бурное… Мальчики гимнастическими {91} пирамидами изображали землянку, избу, терем… Малыши стали «расколотым корытом», «травою морскою», «прялкой»…

Все вместе составляли «хор». Из хора выделилась девочка, в конце концов ставшая «корифеем», который как бы вел игру.

Для своих реплик старик и старуха, когда подходил их черед, выходили из «хора».

Постепенно в игру вступало то, о чем упоминалось в сказке. «У самого синего моря…» — и выступает «море», и т. д.

Вначале реплики «хора» носили «предсказательный» характер. Сказано: «Воротился старик» — он и возвращается… Но вот однажды девочка — «корифей хора» не успела сказать этих слов, а старик уже подходил к своей старухе в ожидании очередной претензии. «Корифей» оценила ситуацию и, опоздав «предсказать», констатировала уже произошедший на глазах у зрителей факт в интонациях, соответствующих настроению старика.

Эта случайная находка девочки была распространена в игре и на другие моменты, а впоследствии хорошо помогла Александру Александровичу при постановке в ЛенТЮЗе сказки «Конек-Горбунок»: деды-«сказители», начинавшие сказку эпически: «Зачинается рассказ про Ивановы проказ…», в дальнейшем вступали с действующими лицами в разговор и не «предсказывали» их поступки, а как бы констатировали и оценивали их: Иван обходил поле, — дед-сказитель говорил: «поле все Иван обходит…» и т. п.

В Европейской гостинице, в небольшой одинокой комнате Брянцева, — не только работавшего, но и жившего в детском интернате, — начали собираться его единомышленники по мечте о детском театре. Скромный гостинично-интернатский номер становится своеобразным «Славянским базаром», а к тому, как детально там обсуждаются принципы организации будущего детского театра, также могут быть отнесены слова К. С. Станиславского о знаменательной первой встрече с Вл. И. Немировичем-Данченко: «Мировая конференция народов не обсуждает своих важных государственных вопросов с такою точностью, с какой мы обсуждали тогда основы будущего дела»[[65]](#footnote-66).

Каково же впечатление, производимое в то время самим Александром Александровичем?

«Вот уж никогда бы в голову не пришло по внешнему облику, что это — человек из театра, который только-только оторвался от него, проработав почти двадцать лет, известный режиссер, актер… — вспоминает С. Я. Бейер. — Ни намека на “театральность”, {92} на позу; простота, скромность, обязательность хорошо воспитанного, деликатного по натуре человека. Чувствовалось, что он приблизился к чему-то давно желанному и что это становится для него в полном смысле “делом жизни”».

«… Я помню его молодым… — рассказывает А. Я. Бруштейн[[66]](#footnote-67). — И то, что после революции Александр Александрович, бывший к тому времени видным актером, известным режиссером и выдающимся общественным деятелем, пошел работать воспитателем в детском доме, — это, конечно, было не случайно… Октябрьская революция дала людям возможность служения народу на том участке, который данному человеку был всего милее. Для Александра Александровича таким участком была воспитательная, педагогическая работа. Это он нес в себе и ранее, нес всю жизнь, но только тут получил возможность добраться до этого любимого им дела и заняться им. И когда из детского дома, где он работал в годы гражданской войны, Александр Александрович снова вернулся {93} в театр, то это уже был новый театр, детский театр, дотоле небывалый, впервые создаваемый…»

Александр Александрович не только сам сохранял в себе черты детскости, но и тянулся к детям, к работе среди детей и для детей «с той влюбленностью в мир детей, с тем восторженным отношением к чуду детства, без которого не может быть ни работников детских театров, ни детских писателей».

На первых порах вокруг А. А. Брянцева сплачивается небольшая группа единомышленников, далеко не схожих по своим биографиям. Первой и одной из решающих удач Брянцева и Ленинградского ТЮЗа оказалось именно то, что ядро основателей, основоположников, изначальных строителей будущего дела составилось из людей подлинной культуры, хорошего вкуса, незыблемой принципиальности.

Для новаторского в самой своей основе дела мало было механического соединения специалистов в той или иной области педагогики или театра. Нужно было совпадение индивидуальностей гораздо более сложное, необходимы были определенные человеческие {94} качества — ясность, четкость нравственных позиций, неизбывная способность, приняв идею, бескорыстно и скромно служить ей.

Рядом с Брянцевым мы видим в эту пору Петра Петровича Горлова (1877 – 1943), ставшего первым драматургом и актером Ленинградского ТЮЗа. Он только что вернулся с фронтов гражданской войны и был давно уже неподдельно влюблен в идею детского театра. Человек горячего сердца, способный юношески страстно отдаться делу, в которое поверил, Петр Петрович так и служил ТЮЗу романтически-преданно скромно до самой смерти. Более двух десятилетий он был как бы совестью коллектива, «честнейшим из честных». Вместе с ним пришла работать создавать театр его жена Елена Николаевна — человек инициативный и волевой, артистка и педагог широкого кругозора.

В семье основоположников театра мы с первых дней видим и художника, высокообразованного педагога Владимира Ивановича Бейера (1868 – 1945). Познакомился с ним Брянцев еще в 1918 – 1920 гг. в бытность Александра Александровича профессором и ученым секретарем Института внешкольного образования. Придя {95} однажды на урок графики, который вел В. И. Бейер, Александр Александрович был увлечен его мастерством и изобретательностью. Он стал неизменно посещать его занятия, не стесняясь сидел рядом со студентами на ученической скамье. Так начался их союз.

В. И. Бейер заразился от А. А. Брянцева мечтой о театре для детей и работал в Ленинградском ТЮЗе с первых дней организации театра в качестве главного художника свыше двадцати лет, до последнего дня жизни.

Интересную культурную силу представлял среди строителей ТЮЗа и профессор Н. Н. Бахтин (1866 – 1939), специалист по славянским языкам и литературе, переводчик с чешского языка, энтузиаст художественного воспитания детей.

Мысль о «воспитании радостью искусства» давно занимала Бахтина. К моменту встречи с А. А. Брянцевым — в 1918 году — в красном Петрограде, по его инициативе, были созданы специальные «курсы по организации детских празднеств». К преподаванию на этих курсах был привлечен и Брянцев. Александр Александрович в свою очередь привлек Бахтина к организации {96} театра для детей. Профессор Бахтин глубоко интересовался проблемой изучения детского театрального восприятия и связи школьного театра со школой, создал и возглавил всю педагогическую работу в Ленинградском ТЮЗе.

В группу основателей вошел и талантливый композитор П. А. Петров-Бояринов (1868 – 1922), ученик Н. А. Римского-Корсакова, автор музыки к «Коньку-Горбунку». Он успел принести в дело ТЮЗа лишь отличную музыку к первому спектаклю — и умер, не осуществив дальнейших замыслов.

Если мы заглянем несколько вперед, то увидим все расширяющийся круг интереснейших людей, вносящих свой вклад в дело строительства ТЮЗа.

Так, на место умершего композитора Петрова-Бояринова встал талантливый, блестяще образованный музыкант Н. М. Стрельников (1888 – 1939). Ученик Лядова, профессиональный композитор, он, придя в ТЮЗ, проявил особые способности, как композитор драматического театра.

«Как композитор, — рассказывает А. А. Брянцев, — Николай Михайлович обладал замечательным качеством — редким, специфически театральным чутьем сцены и драматургии. Он в совершенстве мог проникнуться всеми особенностями каждой новой пьесы, умел полностью подчинить свое творчество общему художественному плану спектакля, создавая вместе с тем образцы ярко мелодичной музыки, удивительно разнообразной, эмоциональной, ритмически гибкой.

Н. М. Стрельников был в полном смысле слова музыкальным драматургом Ленинградского театра юных зрителей.

{97} Музыка Стрельникова настолько органично входила в спектакли, что сплошь и рядом развитие сценических образов, отдельных сцен или драматического действия пьесы в целом строилось исключительно на музыкальной основе, в свою очередь неотрывной от авторского или постановочного замысла»[[67]](#footnote-68).

Человек редкой трудоспособности, П. М. Стрельников отдает все свое время и творчество руководству музыкальной частью ТЮЗа, безвозмездно пишет музыку к его спектаклям, редактирует музыку других композиторов. Случается, тот или иной кусок его не удовлетворяет; он просидит ночь напролет, переработает; наутро, придя на репетицию, музыканты оркестра находят на пюпитрах партии, переписанные его рукой.

Н. М. Стрельников поднял роль музыки в ЛенТЮЗе на исключительную высоту; тем самым театр получал свое развитие как театр синтетический.

Раз мы забегаем несколько вперед, заглянем в протоколы первых заседаний художественно-педагогического совета ТЮЗа и прочитаем в протоколе № 9, датированном 1 августа 1922 года: «Слушали: О привлечении С. Я. Маршака в качестве представителя литературы к работе в ТЮЗе. Постановили: Зачислить С. Я. Маршака на жалованье как постоянного работника»[[68]](#footnote-69).

Так началась деятельность в Ленинградском ТЮЗе ныне широко известного поэта и детского писателя.

С. Я. Маршак давно вынашивал мысль о детском театре. Рассказывая о своих давних, еще дореволюционных наблюдениях над зрителями-детьми на детской выставке «Общества возрождения народных игр и танцев» в Лондоне, он писал в одной из статей:

«… У меня возникла мысль о театре для детей — с более развитой сценической фабулой, но на основе все той же простой и четкой хороводной игры, соединяющей в себе драматическое действие, музыку, пластику. И хотелось, чтобы начало такому театру положили у нас знатоки и друзья подлинно народного искусства — народной песни, танца, сказки…»[[69]](#footnote-70)

Простота, ясность и выразительность, положенные как принцип А. А. Брянцевым в основу всей постановочной системы ТЮЗа, как нельзя более импонировали С. Я. Маршаку, который был сторонником зрелища, «увлекающего детей, но не возбуждающего и не подавляющего»…

{98} В рядах строителей ТЮЗа первого, так сказать, призыва мы видим и Леонида Федоровича Макарьева, в дальнейшем — ближайшего помощника Брянцева, ныне народного артиста РСФСР и профессора, одаренного актера, режиссера, вдумчивого театрального педагога, одного из ведущих руководителей Ленинградского театрального института и студии при ТЮЗе, готовящей молодое пополнение тюзовских артистов. В ТЮЗ он пришел совсем еще молодым из гайдебуровской театральной студии, сразу же показав себя человеком больших знаний, необычайно живо и эмоционально откликавшимся на все подлинно новое.

{99} «Другой (после А. А.) человек, значение которого перерастает рамки не только ЛенТЮЗа, но и всех вообще театров нашей системы, — это Леонид Федорович Макарьев, — говорила два с половиной десятка лет спустя после рождения ТЮЗа А. Я. Бруштейн. — Макарьев поражает, прежде всего, необычайной многогранностью своей творческой личности, причем разнообразные грани эти не вступают в конфликт, но, наоборот, удивительно гармонично сочетаются… Превосходный актер, режиссер, замечательный педагог, выдающийся критик, прекрасный драматург (автор одной из лучших пьес для детей — “Тимошкина рудника”), Макарьев всегда как-то гармонически сочетал свои таланты… Но все же самое главное в Макарьеве, что требует подробного изучения, требует книги, — это Макарьев-актер. Образы, созданные им, всегда исключительно глубоки и наполнены — и вместе с тем всегда ярко театральны, облечены в безукоризненную, чеканную форму…»[[70]](#footnote-71)

В работе с актерами Макарьев-режиссер неизменно стремится передать им свой большой актерский опыт, многостороннюю культуру, принципиальные основы советского художественно-педагогического театра.

Одним из первых соратников А. А. Брянцева и участников премьеры «Конька-Горбунка» явился и ныне широко известный театральный деятель, профессор Ленинградского театрального института заслуженный артист РСФСР Б. В. Зон.

Войдя в тюзовский коллектив в качестве актера, он вскоре находит призвание в режиссуре. Талантливый режиссер, увлеченный системой Станиславского, Б. В. Зон проявляет себя одаренным педагогом в области актерского мастерства и привносит передовые принципы и методы театрального искусства в работу с актерами.

Среди строителей Ленинградского ТЮЗа, способствовавших своей культурой формированию особого облика ТЮЗа, нельзя не назвать еще одного из активных деятелей первых десятилетий его существования, близкого друга театра и одного из первых его авторов — Александру Яковлевну Бруштейн.

В истории репертуара ТЮЗа она сыграла исключительно большую роль, а такие ее произведения, как «Гаврош», «Хижина дяди Тома», «Так было», «Дон-Кихот», «Продолжение следует», стали для него этапными.

Кроме писательского таланта, А. Я. Брунштейн обладает талантом щедрого, простого и как бы само собой разумеющегося внимания {100} к каждому человеку, каждой человеческой судьбе, с которой хотя бы на очень краткое время ее столкнула жизнь.

Живой, всем и всеми интересующийся, приподнято-праздничный человек, она, где бы ни появлялась, вносит атмосферу радости и значительности жизни, блеск острой мысли, образного слова, таланта. И в то же время это человек редкого душевного мужества. Тюзяне всегда видели счастливой эту женщину, еще в молодости ставшую глухой и не расстававшуюся со слуховой трубкой. Они всегда знали ее за работой — пишущей пьесы, статьи, книги, инсценировки или помогающей другим их писать, хотя уже давно было известно, что она катастрофически теряет зрение и его осталось у нее ничтожный процент.

{101} Чувство молодости наперекор счету лет не покидает Александру Яковлевну. Как бы первым размышлением о своем возрасте прозвучало осенью 1954 года ее выступление на праздновании ее семидесятилетия, когда она со свойственным ей юмором сказала: «Что ж, друзья, когда человеку в течение целого вечера повторяют, что ему семьдесят лет, — это значит: надо подумать, что молодость, очевидно, действительно уже прошла…»

Мы позволили себе несколько выйти за рамки общих характеристик в рассказе об отдельных людях, близких ТЮЗу с первых дней его создания. Но не оттого ли, что к колыбели его склонялись и приносили дары много разнообразно талантливых и по-разному интересных людей, самое лицо этого театра отмечено чертами неповторимого своеобразия?

Дело, конечно, не в отдельных частных биографиях и характеристиках, но все те весьма несхожие люди, кого мы пока назвали, так же как и многие другие, вступавшие вслед за ними в ТЮЗ «на всю жизнь и немножко более», отмечены общими драгоценными чертами, и прежде всего той подлинной способностью к безотказной отдаче себя делу, которая так характерна для Александра Александровича еще с времен его работы в театре Гайдебурова.

Недаром в протоколе одного из первых же внутритюзовских совещаний (1922 год) мы читаем:

«Слушали: Об основных условиях работы каждого сотрудника театра.

Постановили: а) считать ТЮЗ своей основной деятельностью; б) не связывать интенсивность своей работы с выплатой жалованья и пайка…»[[71]](#footnote-72)

Вдумаемся в дату этого примечательного документа, вспомним обстановку того времени — и вдвойне оценим смысл подобного решения.

## III

Что же нес с собой А. А. Брянцев, возглавлявший и по существу создававший содружество строителей театра?

Педагогом в узком смысле слова он был сравнительно молодым, однако им уже был пройден пятнадцатилетний путь в единственном в своем роде театре, едва ли не впервые выдвинувшем со всей остротой проблему зрителя.

Два года вдумчивой художественно-воспитательской работы с беспризорными детьми в специальном детском учреждении убедили {102} А. А. Брянцева, в первую очередь, в органической потребности ребенка, подростка, юноши в радости, которую может и должно нести искусство театра, радости, которая не только подразумевает веселый отдых, но и рождает высокие, очищающие, облагораживающие чувства.

Опыт работы с детьми, особенно с детьми, которых война, голод, сиротство выбили из сколько-нибудь нормальных условий жизни, убеждал Александра Александровича и в другом — в способности любого человека на разных этапах своей юности быть «потрясенным» искусством. А следовательно, напоминал об особой возможности использовать искусство как сильнейшее воспитательное средство.

Брянцев, наконец, уже знал практически, на личном опыте, обращение к искусству как средству, организующему детский коллектив и открывающему новые возможности влияния на ребенка в коллективе. Правда, многое здесь еще только угадывалось, лишь предчувствовалось и подлежало кропотливому, углубленному изучению в рождавшемся педагогическом театре.

Главное, однако, уже откладывалось в своеобразную систему, в логическую цепь последовательно связанных принципов, становившихся теоретической основой строительства «театров особого назначения» — театров для детей.

И если Ленинградский ТЮЗ сразу же выступил — при наличии уже существовавших детских театров — так заметно и как бы открывая новую страницу в истории театра для детей, то это произошло потому, что театр этот первым выдвинул, сформулировал и обосновал четкие принципиальные требования к содержанию и эстетическим особенностям театра для детей как театра педагогического и одновременно высокохудожественного.

Отличительным в этой программе театра, программе, подтвержденной практикой, явилась именно *зрелость и последовательность всей системы взглядов, самостоятельность позиций*, вытекавших из глубины и точности понимания задач. Не детский театр вообще, а театр-воспитатель с той степенью ответственности, которая определяется словами Белинского о том, что воспитанием «решается участь человека»[[72]](#footnote-73).

Коммунистическое воспитание — вот цель, которая вела Ленинградский театр юных зрителей, и именно это лежало в основе всей его деятельности. Решение этой задачи на каждом отдельном этапе {103} получало разное выражение и силу; но вне зависимости от этого именно эта идейная задача, осознанная как руководство к действию и критерий всей деятельности, делала ТЮЗ жизнеустойчивым в самые критические, трудные моменты его истории, когда некоторые из других театров не выдерживали подобных испытаний. Эта четкая направленность театра позволяла ему выравнивать свой путь на крутых поворотах и непреложно возвращала к «генеральной линии» с боковых дорожек, на которые ему в его исканиях порой случалось забредать.

В сентябре 1921 года А. А. Брянцев выступает в журнале «Жизнь искусства» с большой статьей «Театр юного зрителя», в которой излагает основные принципы построения театра для детей. Исходя из того, что «процесс сценического творчества неизбывно совпадает с процессом театрального восприятия», подчеркивая необходимость для сценического коллектива «опирать свое творчество на определенные воспринимательские возможности своей зрительной залы», Александр Александрович пишет в этой подлинно программной своей статье:

«Зритель — вот единое непреложное начало, на которое должен опираться в своем творчестве каждый театр. Театр, нашедший своего зрителя, сумеет найти и свой стиль… Каждая достаточно многочисленная группа однородных в театральном отношении зрителей вправе иметь свой театр. Такой театрально правомочной группой необходимо признать детей и подростков. Театры, опирающиеся в своем творчестве на восприятие взрослых зрителей, не могут учесть воспринимательских возможностей юной аудитории, для которой и должен быть организован особый театр юного зрителя.

Связь детского театра со школой, обуславливая соответствие художественной деятельности его с задачами педагогики, отнюдь не должна понизить или обескровить его творческую природу.

ТЮЗ прежде всего должен остаться театром, а его спектакли — произведениями актерского искусства, способными зажечь в юных зрителях подлинную театральную радость, способными творчески оплодотворить их юную фантазию… ТЮЗ раз навсегда должен отказаться от так называемых “детских” пьес и обосновать свой репертуар не на маргариновой, а на подлинной литературе, отобрав из ее сокровищниц то, что доступно театральному восприятию определенных возрастных групп…»

Творческая практика создававшегося Брянцевым и его соратниками молодого театра служила живым воплощением основных положений этой статьи, взятых в дальнейшем на вооружение новыми театрами для детей.

{104} «… И режиссер, и декоратор, и актеры должны особо чутко подойти к художественным запросам и воспринимательским возможностям определенных возрастов, чтобы, не подлаживаясь, не “сюсюкая”, творчески угадать особенности своего нового зрителя…

… Актеры ТЮЗа должны помнить, что на их долю выпадает великая честь — подготовить кадры зрителей для будущего русского театра… Наш юный зритель должен быть огражден от раздражающей мишуры и дешевой красивости обычного убранства театральной залы. В его театре все должно быть просто, уютно и радостно. Организация ТЮЗа идет под знаком тесного единения театральных деятелей с деятелями школьными.

… Для ребенка и в особенности для подростка нет ничего омерзительней снисходительной улыбки взрослого, сознающего свое quasi-превосходство…»[[73]](#footnote-74)

Утверждая, что «строить надо с основания», Брянцев как создатель теоретической базы педагогического театра обращается, как видим, в первую очередь и с исключительной целеустремленностью к зрителю как одной из решающих составных частей театра.

Идя от зрителя и задач театра, Александр Александрович формулирует следующее положение: «Театр для детей прежде всего должен быть настоящим театром, а его спектакли — подлинным произведением мастерства».

Так определяется ответ на вопросы «для кого?» и «как?» Эти положения в дальнейшем уточняются в других высказываниях Александра Александровича по основным принципиальным вопросам работы театра для детей.

«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 принятию того, что уже принято другими»[[74]](#footnote-75).

В прямой логической связи с двумя первыми положениями, отвечающими на вопросы «для кого?» и «как?» (для юного зрителя; подлинно художественно) находится третье, говорящее о том — «каким образом?». Широкую известность приобретает {105} афористическое высказывание А. А. Брянцева, что театр особого назначения предполагает объединение «художников сцены, умеющих мыслить, как педагоги, с педагогами, способными чувствовать, как художники»[[75]](#footnote-76).

Все эти положения ныне вряд ли кто-либо рискнет оспаривать, они как бы сами собой подразумеваются, да и авторство Брянцева зачастую забывается; это — «дважды два четыре» не только для Ленинградского ТЮЗа, но и для детского театра вообще. Но как новаторски, во многом неожиданно прозвучали они в свою пору и как устояли во времени!

В высказываниях А. А. Брянцева о детском театре, как и в практике руководимого им театра, мы действительно находим органическое слияние педагогической и театральной мысли. Искусство театра взято на «вооружение» педагогики. Чем точнее это оружие, тем меньше будет процент «художественных недолетов и перелетов».

Долгие годы эти положения носили воинствующий характер, были защитой против всяческого «недопонимания» природы детского театра. Как известно, подчеркнутая особенность театра как театра «педагогического» влекла за собой немало трудностей, требовала защиты словом и делом.

Под сомнение в первую очередь — и при этом на долгие годы — было взято частью критики само сочетание слов «педагогический» и «театр», да еще в применении к понятию «детский».

Вечной тюзовской дискуссионной темой стал вопрос о специфике. Не будет ли театр требовать скидки в искусстве, раз он для детей? Справедливо ли представление о педагогическом как о чем-то несущем скучную дидактику, как о сухом поучении, которого не терпит искусство театра, ибо его «стихия — мысли, страсти, чувства, образы, действие, смех, слезы» (Вахтангов)?

Узко понятая «педагогика» компрометировала «театр». То обстоятельство, что к жизни художественного организма привлечены педагоги и постоянно действующая «педагогическая часть», настораживало.

А. А. Брянцев и его единомышленники не устают разъяснять, что педагогическое начало в детском театре заключается не только в том, что здесь наряду с режиссером, художником, актером работают педагоги. Режиссер, художник, актер такого театра должны решать свои художественные задачи педагогически, стремясь совпасть с педагогом-психологом в понимании возрастных особенностей восприятия спектакля ребенком, подростком, юношей; *отбор* {106} и *дозировка* выразительных средств должны быть продиктованы не только вкусом, но и «воспитательной сверхзадачей» — чувством аудитории, точным адресом спектакля, а главное — знанием зрителя, пониманием непосредственных педагогических задач, которые ставит перед собой тот или иной спектакль.

Функция педагогов именно в том и состоит, чтобы в результате связи со зрителем и школой, прослеживая дальнейшую жизнь спектакля, возможно больше уточнять те знания о зрителе, которые необходимы этим творческим работникам детского театра. Только так может быть создан художественно и педагогически полноценный спектакль.

## IV

В период предыстории Ленинградского театра юных зрителей особую страницу занимает непосредственно организационная, практическая деятельность Александра Александровича по закладыванию фундамента будущего театра.

От мечты о небывалом театре «особого назначения» до первых спектаклей театра, имеющего свой коллектив, помещение, репертуар, обслуживающий персонал, а также реальную смету, систематическое финансирование и т. д., — дистанция огромного размера. Брянцев — на первой линии всех организационных мероприятий.

Энергия, с которой Александр Александрович вместе со своими товарищами преодолевает трудности организации нового дела, могла бы казаться неправдоподобной, если бы не знать гайдебуровского периода его жизни, его способности не останавливаться ни перед какими сложностями, его неутомимости в доведении до конца начатого дела.

Брянцев в тот период не ведал — в полном смысле этих слов — ни сна, ни отдыха. Казалось, просто физически невозможно сделать все, что он делал. Полное бесстрашие перед любыми трудностями, настойчивость, упорство, почти фанатическое, и в то же время — спокойствие, выдержка, даже неторопливость. При этом — все делается безотлагательно и точно, ничто не упущено, ничего не забыто, каждая мелочь учтена до педантизма.

Таким представляется Александр Александрович той поры по рассказам В. И. Бейера и других ветеранов театра.

В хронологической таблице Ленинградского ТЮЗа, фиксирующей основные этапы становления нарождавшегося театра, значится:

«1919 – 1920 гг. Предварительная разработка вопросов, связанных с организацией особого театра для детей. Эпизодические попытки {107} отдельных постановок. Посещение с воспитанниками детских домов спектаклей в театрах для взрослых.

Начало 1921 г. 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 Губсоцвосом.

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

1 июля 1921 г. Доклад А. А. Брянцева и П. П. Горлова в Центральном педагогическом совете и постановление совета о целесообразности организации Театра юных зрителей.

5 июля 1921 г. Распоряжение Губсоцвоса о созыве особой комиссии для организации в Ленинграде Государственного театра юных зрителей.

19 сентября 1921 г. Утверждение в ТЕО Главсоцвоса производственного плана Государственного театра юных зрителей в Ленинграде и принятие этого театра в число организаций, подведомственных ТЕО Главсоцвоса. Утверждение А. Брянцева заведующим театром.

Октябрь – ноябрь 1921 г. Формирование труппы Театра юных зрителей.

3 ноября 1921 г. Утверждение Главсоцвосом положения о Государственном театре юных зрителей в Ленинграде.

29 ноября 1921 г. Предоставление ТЮЗу помещения в здании б. Тенишевского училища.

13 декабря 1921 г. Начало репетиций»[[76]](#footnote-77).

Все как будто шло своим чередом. Однако за этим стояли бесконечные волнения и напряженнейшая работа, в первую очередь А. А. Брянцева, разнохарактерные переговоры, доклады, поездки в Москву, достижения и срывы.

Документы, хранящиеся в музее Ленинградского ТЮЗа и представляющие в целом официальную историю организации театра для детей в Петрограде — Ленинграде, свидетельствуют о неизменном внимании, доверии и вдумчивой всесторонней помощи, которую шаг за шагом оказывали новому делу государство, партийные организации, органы народного образования.

{108} О многом могут рассказать историку театра даже такие, казалось бы, сухие документы из «личного дела» А. А. Брянцева, как первое служебное удостоверение будущего кормчего будущего небывалого театра, датированное 14 июля 1921 года:

«Дано сие члену Научно-методического совета при секторе социального воспитания Петрогубнароба Александру Александровичу Брянцеву в том, что на основании распоряжения по сектору от 5 июня 1921 г. ему поручается создать комиссию по организации театра для юношества…»

Проходит две недели — и как много было сделано за такой короткий отрезок времени, свидетельствует пожелтевший обрывок бумаги — выписка из протокола заседания одной из секций отдела народного образования Петроградского Совета: «После многократного обсуждения вопроса о театре для детей секция эстетического воспитания постановила желательным приступить к немедленной организации этого театра и просить сектор социального воспитания разрешить этот вопрос…»

Не менее красноречивы материалы личной переписки А. А. Брянцева с друзьями и товарищами по организации театра.

Открыточка Александра Александровича своим соратникам в один из моментов «победы»:

«Милые друзья Е. Н. и П. П. и Э. Э.! — пишет он в адрес Е. Н. и П. П. Горловых и Э. Э. Турига 17 октября 1921 г. — Сегодня мне хочется танцевать. Дела наши опять налаживаются. Возможно, что привезу с собой реальные знаки нашего успеха. Подробности напишу дня через два, а сам проторчу здесь до конца недели. Беда — денег мало. Ну, да дотерплю, благо обедами кормят даром. Не хотел писать Вам до среды, но подумал, что надо и Ваш дух поддержать.

*Ваш Брянцев*».

Постепенно успешно решаются сложнейшие вопросы финансирования будущего театра.

Еще одна открытка — на имя Э. Э. Турига, администратора ТЮЗа:

«… Ура! Ура! Ура! Владимирский[[77]](#footnote-78) обещал всячески нам помочь. На будущей неделе получим первые пятнадцать миллионов на ремонт… Я его чуть не расцеловал… Это уже начало реальной жизни нашего театра…»[[78]](#footnote-79)

{109} Архивные документы нелицеприятно отражают разнообразную, многостороннюю организационно-материальную помощь детскому театру со стороны государства. Достаточно сказать, что начиная с первых дней и по настоящее время театру предоставляется дотация. Иначе говоря, государство систематически в течение всех лет существования ТЮЗа оплачивало и оплачивает за каждого ребенка-зрителя большую часть стоимости его билета. Тем самым дается широкая возможность всем школьникам, вне зависимости от материального положения родителей, посещать свой театр.

Примером активной заботы государства о творческих кадрах театра юных зрителей может служить и такой, быть может, мало что говорящий сегодняшним читателям факт, как систематическое предоставление в начальный период деятельности ТЮЗа для его работников «интернатских пайков», каждый из которых в ту суровую пору ценился буквально «на вес золота».

Организационное, практическое оформление всех больших и малых — идейно-репертуарных и хозяйственных вопросов работы будущего театра сходится, как в фокусе, в неустанной деятельности А. А. Брянцева. Основные положения его доклада о начале нового театра находят осенью 1921 года непосредственное отражение в примечательном документе — «Положении о ТЮЗе», в котором со всей четкостью определяются характерные черты лица новосоздаваемого театра. Вместе со статьей А. А. Брянцева, ранее напечатанной в «Жизни искусства», это «Положение» на многие годы определило пути работы и развития театра.

«Положение» гласило:

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

2. Задачей театра является художественное воспитание ребенка в связи с его общим развитием. Для этой цели театр:

1) ставит спектакли, отвечающие художественным запросам ребенка и воспитательным задачам школы;

2) на основе наблюдений за впечатлениями детей разрабатывает вопросы художественного восприятия разных возрастных групп.

3. В художественном отношении ТЮЗ признается автономным. Для координации же его педагогической деятельности с местной школой при ТЮЗе организуется художественно-педагогический совет, в который входят: от ТЮЗа — вся коллегия, от Губсоцвоса — представители всех подсекций художественной секции и 2 представителя по назначению.

{110} 4. Спектакли ТЮЗа бесплатны для учащихся школ, находящихся в ведении Петроградского губсоцвоса. Распределение билетов производится секцией эстетического воспитания Губсоцвоса при непременном участии педагогической части театра.

5. ТЮЗ как учреждение опытно-показательное является театром особой государственной важности»[[79]](#footnote-80).

## V

Вопрос о помещении для ТЮЗа решился сравнительно просто. В этот период в Петрограде вообще было немало пустующих особняков, дворцов… Шла пора «великих переселений» советских учреждений с места на место. На улицах города можно было зачастую видеть саночки или тележку с грудами папок: тележку везет человек, по бокам — сопровождающие «дела» совбарышни, — это переезжает учреждение.

Тюзянам не пришлось долго искать помещение. Александр Александрович Брянцев назвал адрес: Моховая, 35, зал бывшего Тенишевского училища. Многое перевидали за свое сравнительно недолгое существование стены этого зала. В годы первой революции здесь дважды выступал В. И. Ленин — в феврале 1906 года, на собрании большевиков — партийных работников, и в июне того же 1906 года, на встрече с народными учителями.

В предвоенные годы в аудитории Тенишевского училища проходили диспуты, литературные вечера, спектакли, привлекавшие широкое внимание. Здесь выступали и Блок, и Брюсов, и Маяковский, и Мейерхольд.

Для самого Александра Александровича воспоминания об этом зале были связаны со значительным событием его творческой биографии. 7 марта 1905 года именно здесь состоялась премьера только что возникшего гайдебуровского Передвижного театра, одним из учредителей которого был Брянцев. С рождением этого театра открывалась новая страница профессиональной жизни А. А. Брянцева в искусстве.

Своеобразная конструкция лекционно-концертного зала Тенишевского училища издавна полюбилась А. А. Брянцеву своей близостью к античному амфитеатру, и когда встал вопрос о помещении для открывающегося ТЮЗа, трудно было бы найти в Петрограде другой зал, который смог бы так ответить его чаяниям.

{112} «Как и все в тот период, — вспоминал впоследствии В. И. Бейер, — все решающие участки, из которых складывался будущий театр, в том числе и помещение, — не только вообще, а особенное и принципиально важное для детского театра помещение, — явилось конкретным вкладом Брянцева. Мы, влюбленные в него — в его энергию, неутомимость, неуступчивость там, где дело касалось принципиальных вопросов, в его деловитость, движимую великолепной мечтой, уже почти зримо воплощавшейся в жизнь, — только старались как и чем могли ему помогать…»

Когда облюбованное помещение было предоставлено театру, оказалось, что сцена и зрительный зал частично демонтированы. И тут Александр Александрович проявил себя отличным конструктором сценической площадки, талантливым комбинатором ее элементов. У него уже был в этом плане практический опыт — он ранее самостоятельно строил помещение для гайдебуровского театра на улице Некрасова, отличавшееся своей целенаправленностью и оригинальностью. Теперь Александр Александрович приспосабливает помещение зала Тенишевского училища для Театра юных зрителей.

Бывшая аудитория Тенишевского училища — ныне зрительный зал Ленинградского ТЮЗа — представляла собой полукруглый амфитеатр скамей, спускающихся крутыми террасами к самому уровню пола. Середина противоположной стены является оптическим центром, куда сходятся оси амфитеатра. Благодаря этому устроенная здесь сцена оказывается в фокусе для зрителя, находящегося в любом месте амфитеатра.

Сама сцена представляет собой очень неглубокую нишу с несколько большей площадкой авансцены. Продолжением ее по направлению к зрителю является семигранный просцениум. Просцениум этот несколькими нисходящими ступенями соединяется с большой полукруглой игровой площадкой, образованной на месте бывшего партера. Площадка эта, находящаяся на уровне пола, доходит почти до первого ряда скамей амфитеатра. Таким образом, эта площадка как бы сливает подмостки сцены с просцениумом воедино со зрительным залом, и ликвидируется свойственный обычной сцене-коробке барьер — рампа.

Вследствие недостаточной глубины сама сцена может быть практически использована главным образом как задний план, стена. Этот недостаток частично компенсируется развитием сцены по вертикали — образованием на задней стене второго (при надобности и третьего) яруса. В результате конструкция тюзовской {113} сцены в целом представляла как бы сочетание принципов устройства античной орхестры с ярусной сценой времен Шекспира.

Это в значительной мере отвечало давним принципиальным установкам А. А. Брянцева: «Амфитеатр, органически увязанный с открытой площадкой…, ставит зрителей в одинаковые условия восприятия; концентрирует их внимание; властно извлекает своими оптическими данными актеров из уютной глубины сцены-коробки на открытую — орхестру, требуя от них скупого, но максимально выразительного жеста; открытая сценическая площадка обнажает поле сценического действия и требует от режиссера исключительно четкого рисунка движения…»

Почти сорок лет спустя Брянцев совместно с советскими архитекторами стал работать над проектом нового обширного здания для детского театра. Близится день, когда новое здание ТЮЗа вступит в строй. В основу проекта положены те же, давно сформулированные А. А. Брянцевым принципы.

## **{****114}** VI

Первые десять-пятнадцать лет существования ТЮЗа — пора самых смелых и новаторских исканий, экспериментов и открытий в творческой биографии А. А. Брянцева. Разнообразна и неутомима его деятельность как организатора и руководителя театра, художника-педагога и режиссера. Решающий, первостепенный характер носит влияние Александра Александровича на формирование театра, на весь его моральный и художественный облик.

Это влияние сохраняется и далее, но вместе с тем первые страницы истории детского театра отметят особую роль Александра Александровича как инициатора «начала всех начал» нового большого дела. Это относится и к определению основных, принципиальных тенденций развития театра для детей и юношества, и к собиранию тюзовского коллектива, и к конструированию своеобразной сцены и амфитеатра ТЮЗа, и к установлению основных путей тюзовского репертуара, и к открытию новых, неведомых ранее форм органической, действенной связи театра со зрителем.

Процесс формирования необычного театрального коллектива в свете поставленных требований взаимопроникновения художественного и педагогического начал был длительным и сложным.

«По своему первичному составу труппу можно было разбить на три части, — рассказывал А. А. Брянцев, подводя итоги первого пятилетия театра — … пришедшие сознательно в театр для детей (общественно-идейные работники); пришедшие сознательно для работы с определенным руководителем (художественно-идейные работники) и, наконец, просто искавшие точки приложения своих сил (узкопрофессиональные работники). Идеологически самой желательной была первая группа; художественный фундамент положила вторая группа, которая в процессе работы тесно спаялась с первой. 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»[[80]](#footnote-81).

Начало создания коллектива театра, естественно, совпало со временем первоначального организационного периода его жизни.

Еще в дни Европейской гостиницы сюда, к Брянцеву, приходят первые актеры; они переживают вместе с ним и его сподвижниками все трудности, сомнения, ожидания тех дней, волнения первых премьер и по праву входят в историю Ленинградского ТЮЗа как его основоположники.

{115} Среди тех, кто прошел весь путь Ленинградского ТЮЗа вместе с Брянцевым до сегодняшнего дня, должны быть в первую очередь названы ветераны труппы — Л. Ф. Макарьев, С. И. Адрианов, П. М. Денисова, В. А. Зандберг, О. М. Черкасова, педагог Е. В. Альпер.

Их живые, образные и взволнованные рассказы о «первых днях творенья» ощутимо передают обстановку тех дней, настроения и ожидания людей, вступавших в плодотворное содружество с А. А. Брянцевым для строительства нового дела, воссоздают характер первого знакомства.

Народный артист РСФСР Л. Ф. Макарьев рассказывает:

«… Поодиночке приходили к дверям гостиничного “номера” люди, по внешнему виду ничем не походившие на актеров. Здесь были и люди в студенческих фуражках, и кое-кто в красноармейских шинелях, и приезжие с юга, закутанные в башлыки, словно прятавшиеся от промозглой слякоти петербургской осени, и франтоватые люди в котелках, и молодые девушки “студийного” типа…

Их встречал маленький человек с русой бородкой, в рабочей блузе и тюбетейке, неизменно простой и внимательный и совершенно не походивший на человека “от театра”.

“Входите… да прикройте дверь…”

Небольшой номер. Письменный стол. Этажерка с книгами А по стенам — дудочки, свирельки, полки с кустарными игрушками.

Разговор сразу же начинается о детском театре.

— Можно ли мне рассчитывать?

— Все можно, только… учтите, что материальные дела театра еще не ясны. Деньги, вероятно, платить будем не скоро… А сколько и как — тоже не могу сказать… Кроме неприятностей, обещать ничего не могу… Время напряженное, сами знаете. А работать надо будет много… Очень много… Подумайте…

И вдруг, как бы вскользь, но неожиданно и прямо в глаза.

— А почему, собственно, вы хотите работать в театре для детей?

… Разные приходили люди. Многие не выдерживали “экзамена”, Часто разговор затягивался, и человек уходил “в раздумье”. Но нередко, отговаривая поступать к нему в труппу, А. А. Брянцев к концу непринужденной и веселой беседы так увлекал гостя своими рассказами о будущем театре, что никакие суровые перспективы голодной жизни и трудности работы уже не могли изменить желания работать именно с этим жизнерадостным и не похожим на “театрального предпринимателя” человеком.

{116} Он говорил о театре, какого еще не бывало, но видно было, что он уже знал, как такой театр нужно строить…»[[81]](#footnote-82)

Примерно ту же картину рисует и С. И. Адрианов. Он одним из первых пришел во вновь создававшийся «театр особого назначения», о котором с любопытством начинали поговаривать в театральных и педагогических кругах. В поисках брянцевского номера С. И. Адрианов бродит по коридорам Европейской гостиницы, раздумывая о предстоящей встрече с неведомым энтузиастом, затевающим столь интересное дело.

«Первая, кого я увидел, — женщина, хрупкая, в не по росту большой солдатской шинели, в огромных валенках. Это тоже была “претендентка” и ждала своей очереди войти. Мы познакомились Это была актриса Васильева. Перекрестившись, она постучала, прошла в заветную дверь. Вышла радостная: “Все такой же — совсем простой, — подбадривая, сказала она мне: — Я так и знала. Мы ведь уже встречались в Передвижном и в коллективе Передвижной драмы. Буду с ним работать”.

Человек, который принял меня вслед за ней и назвался Брянцевым, показался мне очень моложавым, однако сдержанным и нарочито суровым. Впоследствии я понял и оценил это; он считал своим долгом не преуменьшать трудностей, а охлаждать в деле, которым сам был увлечен:

“Театра нет. Помещение намечено, но в нем нет даже освещения. Половина его занята "Театром новой драмы". Денег нет. Пайков тоже. Будут трудности. Славы и денег не будет. Если можете не идти — не идите… Зачем идете именно в театр для детей?”»

Александр Александрович охотно привлекал артистов, работавших ранее под его режиссурой или известных ему лично. При всей осмотрительности, он был в отдельные моменты весьма решительным. У него было умение увидеть человека, помочь ему решить свою судьбу. Так на каком-то солдатском самодеятельном спектакле он увидел молодого любителя, обладавшего бесспорным сценическим талантом, обаянием, заразительностью. Александр Александрович привлекает его к работе в театре и, понимая всю ответственность подобного решения, поручает ему исполнение одной из центральных ролей в первом спектакле. Успех И. А. Развеева в роли Ивана-дурака в спектакле «Конек-Горбунок» полностью подтвердил точность глазомера Брянцева.

В ряду людей, для которых встреча с Александром Александровичем явилась решающей на всю жизнь, мы уже назвали {117} В. И. Бейера. Привлечение его к работе в качестве театрального художника было достаточно смелым шагом, продиктованным интуицией Брянцева. В. И. Бейер — художник-педагог, по его собственному признанию был «театру не учен», никогда не работал в этой области. От постановки к постановке учился он у А. А. Брянцева мастерству театрального художника. И если в первых своих работах он выступает еще в роли робкого, хотя и бесконечно трудолюбивого ученика, то вскоре приобретает творческую самостоятельность и уже в таких спектаклях, как «Похититель огня» и «Гуси-лебеди», он сдает, по словам Брянцева, «экзамен на аттестат театральной зрелости». «Площадка в “Гусях-лебедях” может служить образцом конструктивной простоты и четкости… и органической связи с игрой актеров. Здесь все для актера и все через актера», — писал впоследствии Александр Александрович в монографическом {118} очерке, посвященном В. И. Бейеру и впервые обобщавшем опыт работы художника в театре для детей[[82]](#footnote-83).

А. А. Брянцев не просто привлекает «новичка» в театр, поверив в способности человека, но и с глубокой серьезностью помогает ему оправдать это доверие, максимально выявить свои творческие способности. В этой огромной готовности Александра Александровича передавать свои знания и опыт — секрет его доверия к «новичкам», которым он сразу поручает ответственную работу.

Вскоре после первых встреч в Европейской состоялся просмотр и отбор актеров. Помимо общих испытаний, поступавшие актеры проходили серьезную проверку их возможностей работать в «синтетическом» плане, включая сюда и музыкальность, и технику движения, и владение речью, вокал…

{119} Позднее Александр Александрович, опираясь на первоначальный опыт ТЮЗа, разовьет и уточнит специфические требования к актеру театра для детей, вытекающие из непосредственности и неустойчивости внимания юного зрителя: «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… Он должен ритмически планомерно развивать узор своей игры, властно задерживая внимание зрителя на каждой детали, поскольку это необходимо для углубления восприятия, но не дольше, — чтобы инициатива устремления к новой детали всегда оставалась за ним, за актером»[[83]](#footnote-84). Воспитанию в актерах ТЮЗа этих качеств Александр Александрович будет уделять неизменное повседневное внимание.

Очень серьезное значение Брянцев с самого начала придавал музыкальной части театра. В качестве руководителей хора театру удалось привлечь таких первоклассных мастеров, как И. В. Немцев и И. А. Смолин. Большую взыскательность проявил Ленинградский ТЮЗ и при составлении оркестра.

## **{****120}** VII

Собирая актерский коллектив, Брянцев понимал, что речь идет о формировании самой решающей силы театра, перед которым стоят серьезнейшие художественные и педагогические задачи. В свете этих задач исключительно важное значение приобретал в театре для детей вопрос о моральном облике его актера. У юного зрителя, проходящего в ТЮЗе свою «театральную десятилетку», возникает повышенный интерес к личности артиста, к его поведению в жизни. Этот зритель романтически ищет в актере-«человеке» черты любимых сценических героев, приближение к тому, что эти герои утверждают.

Встречаясь со своим зрителем за пределами сцены, актер должен неизменно оставаться достойным представителем педагогического театра, передовым общественным деятелем безукоризненного нравственного облика.

Залог подлинно творческого объединения тюзовского коллектива Брянцев видел в идейном и деловом единстве, а питательной средой для этого единства считал неустанную, безотказную работу, постоянную заботу всех членов коллектива о повышении мастерства. Там, где участники коллектива объединены общим стремлением к совершенствованию, — там нет места подтачивающим дисциплину случайным влияниям.

15 ноября 1921 года явилось днем официального оформления состава труппы. Первые репетиции происходили в здании школы, помещавшейся в том же доме, во дворе, на Моховой, 35.

Сплачивание «тюзян», приходивших в театр с разной степенью подготовки и с разными творческими биографиями, Александр Александрович начинал с привлечения «всех и вся» к разучиванию хоров для будущего первого спектакля «Конек-Горбунок».

«В школе, на репетициях было холодно, бездомно и… очень интересно, — рассказывает С. И. Адрианов. — Мы знакомились, сближались, говорили о будущем нашем театре…»

Позднее, когда открылся театр, спектакли начинались в 3 часа дня и шли без освещения — электричества не было. В нынешнем фойе театра стояла «буржуйка», около нее грелись оркестранты. В другом углу фойе спинками кресел отделена была общая женская артистическая уборная.

Пока в школе проходили репетиции, в помещении театра подготовлялась тюзовская сцена; кадры строителей состояли из одного плотника — А. М. Логунова и прибегавшего помогать ему Брянцева.

{121} Еще не готово помещение, еще нет и неизвестно когда будет на сцене и в зале свет; не решено множество вопросов творческого и хозяйственного порядка; неясно финансовое положение театра и в кассе попросту нет денег, но репетиции, однако, идут полным ходом, актеры с увлечением разучивают «тары-бары» для сцены базара, внушительно звучат вступительные и заключительные хоры ершовской сказки. И слияние всех голосов в едином воодушевленном тюзовском хоре становится в те часы почти символическим.

Коллектив, все пополнявшийся новыми людьми, с первых дней своих зажил молодо и сплоченно — полный радостных ожиданий и веселой отваги на случай любых трудностей.

«Умение увлекаться — и есть талант», — заметил как-то Станиславский. Александр Александрович не только обладал этим талантом, но и умел передавать его другим.

«Мне нравилась общая атмосфера в театре, — рассказывает первый Конек-Горбунок — актриса В. А. Зандберг. — Мы не были комсомольцами, но, право же, это чем-то напоминало комсомол первых лет: молодая горячность, с которой брались за любую работу, — шили по ночам костюмы, занавес; пайки вскладчину, дружба без тени расчета, способность презирать трудности».

Идут годы. Театр продолжает жить интересной, до краев наполненной жизнью. Четверги, свободные от репетиций, посвящены обсуждению творческих вопросов, проблеме актерского мастерства, разбору спектаклей других театров. Эти собрания были необязательными, но приходили на них все.

«Теоретической разработке вопросов, связанных с деятельностью ТЮЗа, посвящены еженедельные беседы, вход на которые открыт для всех интересующихся вопросами искусства для детей», — сообщается в одной из театральных заметок тех лет[[84]](#footnote-85).

«Нельзя забывать, — пишет Н. Черкасов, — как в ранние годы ТЮЗа мы, тогда еще актерская молодежь, собирались на наши регулярные тюзовские “четверги”: к нам приходили поэты, драматурги, композиторы, с которыми под руководством А. Брянцева учились понимать и любить нашего зрителя, ценить его интересы…»[[85]](#footnote-86)

Еще интереснее стало в ТЮЗе, когда театр сблизился с группой молодых писателей, которым по понедельникам предоставлялось помещение театра. В числе активных участников «понедельников» были писатели Евгений Шварц, Вениамин Каверин, Николай Тихонов, чтецы Владимир Чернявский, Антон Шварц и другие. {122} Приходили и «маститые» — Корней Чуковский, Ольга Форш. Здесь читались и обсуждались только что написанные произведения, а за этим следовала, уже при участии тюзян, импровизированная, так и сверкавшая выдумкой, художественная часть. Интересы тюзян и талантливой литературной молодежи как нельзя более «совпадали». Приходили они голодные, но полные творческих замыслов и молодого веселья.

Сближал тюзян и совместный летний отдых на тюзовской «собственной даче» в районе Сестрорецка. Ночи напролет мечтали, спорили об искусстве. Главными заводилами были Л. Ф. Макарьев, Б. В. Зон, Е. Г. Гаккель… Достали записи занятий Станиславского и изучали их с волнением и страстью, готовясь продолжить занятия «по системе» всем коллективом зимой. А пока — бесконечные разговоры о театре, мечты… А тут еще море, солнце, великолепные лунные вечера, общая увлеченность делом, в которое влюблены, и… сами собой приходили любовь, дружба, женитьбы…

Было и еще одно увлечение — водный спорт. Во главе с А. А. Брянцевым коллектив становится обладателем целой флотилии, построенной руками самих актеров, — трех байдарок и бота — настоящего, парусного. Сами шпаклевали, красили, чинили.

Всей флотилией ходили до Сестрорецка, участвовали в состязаниях, брали призы. В 1924 году, когда было наводнение, тюзовские суденышки, стоявшие на Мойке у Летнего сада, сорвало с причала и понесло, — им грозила неминуемая гибель. Несколько человек бросилось их спасать — по пояс в воде, между плывущими торцами… И все же — спасли, пригнали к надежному укрытию!

— В театре было много остроумных людей, — вспоминает одна из старейших сотрудниц театра — Евгения Михайловна Некрасова, — не просто «острых на язык», но обладавших настоящим талантом остроумия. Когда композитор Н. Стрельников и художник М. Григорьев дружески пикировались — это превращалось в блистательный словесный турнир. Остроумием сверкали также реплики и «стычки» А. Бруштейн, Евг. Шварца, А. Германа, Л. Любашевского, М. Шифмана…

В театре умели ценить дар находчивости, необходимый каждому актеру. От веселых забав и шуток, от этой атмосферы радостного оживления работа не только не страдала, но, казалось, становилась еще ярче, горячее, талантливее.

Театр жил напряженной, умной, одухотворенной жизнью, а главное — люди здесь много, разнообразно, всерьез учились. Проходит три-четыре года с дней первых встреч, и к 1927 году круг дисциплин, которыми в порядке повышения квалификации занимаются {123} актеры, расширяется до учебного плана настоящей студии; здесь преподаются даже акробатика, пластика, ритмика…

А. А. Брянцев пишет о систематической переподготовке коллектива: «… Как эта, так и другие очередные работы, почти всегда требовали переподготовки и повышения квалификации актерского состава, и, в свою очередь, те или иные достижения в отдельных областях актерского мастерства побуждали режиссуру ставить себе новые композиционные задачи, разрешение которых обуславливалось наличием новых, неиспользованных возможностей»[[86]](#footnote-87).

Так коллектив, состоявший из актеров, в разной степени подготовленных и одаренных, утверждал и развивал то драгоценное качество, что выражается словом *ансамбль*. И это очень характерно для Ленинградского ТЮЗа, как и отмечалось в первых же рецензиях на его спектакли:

«К сожалению, не знаю фамилии актеров. Но то и ценно в этом театре, что отдельно персонажей не замечаешь, а чувствуешь только ансамбль. Впрочем, нельзя все же не отметить…»[[87]](#footnote-88) После этого в рецензии, правда, идет ряд имен.

Н. К. Черкасов пишет о своей работе в ТЮЗе: «Мне повезло. Попасть в Ленинградский ТЮЗ — было почетно и нелегко, и, насколько помню, из 112 претендентов было принято только 7 человек. ТЮЗ прежде всего является для молодого актера и продолжением школы и театром. Я по-детски предан ТЮЗу и сохраню эту преданность на всю жизнь. В этом театре я прожил 4 года, прожил в буквальном смысле так, что даже немногие свои свободные часы отдавал чудесной жизни этого театра. Я не буду перечислять ряда дисциплин, обязательных для каждого актера, тренирующих тело, музыкальность, такт, художественный вкус. Я не буду вспоминать знаменитые тюзовские четверги, где по вечерам собиралась группа актеров и, не замыкаясь в кругу своих интересов, обсуждала не только свои спектакли, но и все значительные явления и события советского театра и искусства и т. д. Хочется сказать о главном и самом ценном в этом театре — это о воспитании в каждом актере не только художественной, но и человеческой дисциплины на основе спаянности всего творческого коллектива и большой преданности и любви к самому замечательному в этом театре — к юному зрителю, зрителю, которого не обманешь, зрителю, который потребовал большого, настоящего искусства и для которого театр делал и будет делать замечательные спектакли…»[[88]](#footnote-89)

## **{****124}** VIII

Общий тонус жизни и характер общения в коллективе, внутренний стиль театра определился как-то сразу. Идущее от Александра Александровича доброжелательство стало естественной атмосферой закулисной жизни ТЮЗа. И в то же время обязательность строжайшей дисциплины установилась как нечто само собой разумеющееся, действительно сознательное, по-настоящему добровольное.

Александр Александрович внес в дело построения детского театра пример исключительной дисциплинированности и взыскательности в большом и малом, высокого чувства ответственности, огромного терпения, скромности, демократизма. В таком театре совершенно естественным было для актера, вчера исполнявшего главную роль, сегодня — играть в толпе. Профессиональное чванство не могло иметь места в этой среде. При таком руководителе в коллективе, естественно, не было места белоручкам, выскочкам, «аристократам духа». И хотя Александр Александрович очень мягок и терпим (зачастую даже слишком терпим как руководитель), коллектив вокруг него неизменно формируется как абсолютно трудовое, дисциплинированное, культурное содружество людей, свободных от того сугубо мещанского, что имеет подчас место за кулисами театров. Люди здесь серьезно увлечены делом, требовательны к себе и к товарищам, по-настоящему заняты совершенствованием мастерства.

В периодической печати первых лет Ленинградского ТЮЗа можно найти многочисленные упоминания о многообразных творческих встречах тюзян на так называемых «четвергах», «пятницах», где каждому члену театрального коллектива предоставлена была возможность показывать свои внеплановые работы как актерские, так и режиссерские.

Александр Александрович во многом воспитывал коллектив театра личным примером: гуманным отношением к каждому и исключительной требовательностью к себе, простотой и доступностью — двери его кабинета были всегда открыты для каждого.

Так уже повелось, что на генеральных репетициях помогать в окончательной установке освещения приходит он сам.

«На генеральной репетиции, — вспоминает Б. В. Зон, — Александр Александрович никогда не “принимает” у очередного режиссера новую постановку, как это обычно делается главными режиссерами: он просто приходит и помогает там, где затирает…»

Идет речь о конструкции для того или иного спектакля, которая должна быть максимально экономной и выразительной, и {125} Александр Александрович со всем своим огромным практическим опытом оказывается вплотную втянут в эту работу. В любом цехе — он подлинный мастер.

Трудовая близость Александра Александровича ко всем цехам театрального организма вносит еще одну отличительную черту в характер тюзовского коллектива.

Александр Александрович неутомимо стремится воспитывать в коллективе любовь к труду театра, любовь к труду, о которой с таким увлечением писал в своих воспоминаниях В. И. Немирович-Данченко: «Труд театра — вот что мы, люди театра, любили больше всего на свете. Труд упорный, настойчивый, многоликий, наполняющий все закулисье сверху донизу… Труд мучительный, жертвенный, часто неблагодарный до отчаяния и тем не менее труд, от которого актер, раз ему отдавшись, не захочет оторваться никогда в жизни»[[89]](#footnote-90).

Безотказность отдачи А. А. Брянцевым всех своих сил и знаний, многообразных навыков и умений и театру в целом и каждому из сотрудников театра в частности, неизменно вызывала и вызывает в коллективе чувство глубокого и сердечного уважения к своему руководителю, уважения, лишенного малейшего оттенка какого-либо служебного «чинопочитания». Этим чувством был окрашен, в частности, памятный вечер 25‑летия сценической деятельности Брянцева (1929 год), который превратился в ТЮЗе в замечательный праздник. К нему готовились вечерами. Каждый вкладывал все свое умение, талант. Писались стихи, готовилось особое оформление сцены и зала. Всем коллективом пели на этом вечере шутливо-торжественную кантату:

И головою и плечом
Вы потрудились четверть века,
Приветствуем в Вас горячо
Художника и человека!

 И осветитель, и актер,
 И мореплаватель, и плотник,
 Наш заслуженный режиссер
 И наш общественный работник!..

В форме дружеской шутки констатировались далеко не шуточные, не подлежавшие оспариванию факты общественно-творческой характеристики А. А. Брянцева, его роль и место в коллективе.

Следует при этом подчеркнуть, что под словом «коллектив» в ТЮЗе всегда понималось объединение не только артистов, но и {126} сотрудников всех, в том числе технических, цехов театра. Это характерное свойство «брянцевской школы» театра определяло стиль работы ТЮЗа и в первые годы его существования и в дальнейшем, о чем справедливо говорилось тридцать лет спустя после открытия театра участниками «межтюзовского» совещания по вопросам воспитания коллектива детского театра.

«Первое, с чего мне хотелось начать, это то обстоятельство, что коллектив театра совершенно правильно, как мне кажется, рассматривается не только как творческий цех актеров, а как коллектив людей, работающих в театре, — указывал А. А. Скрябин. — Отсюда настоящая любовь и творческая атмосфера охватывает тебя с первого же входа в театр. Это чувствуется в совершенно изумляющей работе постановочной части, в колоссальной выдумке, в молниеносных перестановках, которые происходят на глазах у зрителей. Чувствуется такая любовь, такая преданность и тщательность, что это невольно покоряет…»[[90]](#footnote-91)

… Так постепенно складывалось то, что может быть названо традициями тюзовского коллектива. Но коллектив — живое, вечно обогащаемое новыми впечатлениями, подверженное изменениям в связи с обстоятельствами времени, приходом новых лиц, объединение живых людей. Постоянным в коллективе, — если он является подлинно таковым, — должно быть единство цели. Но даже при этом обязательном качестве степень активности, общей устремленности всех членов коллектива к достижению цели далеко не постоянна. Проблема коллектива, сохранения его единства и полноценности творческого состояния стоит перед каждым театром.

Говоря о ТЮЗе, следует отметить, что в разные периоды своей жизни он знал и радости подъема, и горечь поражений. Он ведал и чреватое опасностями состояние длительной остановки, когда внешне все было как будто благополучно и в потоке новых спектаклей появлялись даже хорошие и все же, несмотря на это, творческого движения вперед в театре не ощущалось.

Однако даже в такие периоды у тюзян оказывалось достаточно потенциальных сил, чтобы выбиться из застоя.

Ленинградский ТЮЗ с первых лет своей деятельности справедливо считается кузницей творческих кадров. Имена многих одаренных актеров, режиссеров, художников запечатлены в живой, еще не писаной истории строительства ленинградского детского театра. Мы пока назвали лишь немногих, лишь первых из начинавших. Справедливо было бы значительно увеличить список имен.

{127} Наряду с уже названными ветеранами тюзовского коллектива в нем начинали свою артистическую жизнь широко известные актеры — Н. Черкасов, Б. Чирков, Б. Блинов, В. Полицеймако; в ТЮЗе нашла свое призвание группа блестящих артисток-травести — Т. Волкова, К. Пугачева, А. Охитина, Е. Уварова. Здесь определились как режиссеры Б. Зон и Евг. Гаккель, начинали свой путь театральных художников В. Бейер и М. Григорьев.

Здесь, в Ленинградском ТЮЗе, выросли и работают по сегодня, являясь подлинными мастерами советского художественно-педагогического театра, такие одаренные актеры, как народная артистка РСФСР Н. Казаринова, заслуженные артисты РСФСР П. Денисова, Л. Жукова, А. Тимофеева, А. Гаврилов, А. Кожевников, Н. Карамышев, Г. Тейх, М. Шифман, артисты С. Иртлач, З. Савицкая, О. Черкасова, Р. Лебедев, Е. Шевченко и многие другие; в студиях театра поколение за поколением воспитывается смена актерской молодежи. Режиссуру театра ныне представляют народный артист РСФСР Л. Макарьев, П. Вейсбрем, С. Димант, Г. Каганов, художники — заслуженный деятель искусств РСФСР Н. Иванова, Г. Берман.

Развиваясь, Ленинградский ТЮЗ не только растит свои кадры, но и передает многих своих творческих работников в другие театры нашей страны — и детские и взрослые. Из недр его выходят и целые творческие коллективы. Так рождаются Областной ТЮЗ и Новый ТЮЗ в Ленинграде, Новосибирский ТЮЗ, Архангельский, Петрозаводский театры юных зрителей; в 1960 году почти весь выпуск студии Ленинградского театра юных зрителей был передан ТЮЗу, открывавшемуся в гор. Калинине. В Ленинграде нет ни одного драматического театра, среди работников которого не было бы воспитанников Ленинградского ТЮЗа.

### \* \* \*

В сумме человеческих личностей, составляющих тюзовский коллектив, есть своя неповторимость.

Когда у кого-либо из тюзян случается беда, коллектив оборачивается к нему любящей семьей, внимательной и терпеливой.

Долго, мучительно умирала молодая актриса Валя Кондратьева; тюзяне переживали это, как личное горе; сменяя друг друга, дежурили при ней неотступно долгие часы, дни, недели.

Болел любимый товарищ — артист, директор театра В. И. Яковлев, — всем коллективом искали средства помочь ему.

В коллективной биографии тюзян есть отдельные индивидуальные «подвиги сердца», напоминание о которых представляется {128} закономерным в рассказе об А. А. Брянцеве, личный «почерк» которого в немалой мере определил законы жизни коллектива.

Прекрасный тюзовский актер и золотой человек Федор Александрович Чагин (1876 – 1953) неожиданно, в расцвете сил начинает терять память — «западают» отдельные слова и целые фразы… Из боязни, что это может случиться на репетиции или, не дай бог, на спектакле, он напряженно, до предела, только об этом и думает. Репетиции и, главное, спектакли становятся для него сплошной пыткой. Актер не столько забывает, как боится забыть…

На помощь ему приходит Алексей Абрамович Нарский (1882 – 1960). Он заучивает наизусть текст всех ролей своего товарища и незримо, — прячась за сценой, — но всегда поблизости к играющему Чагину, присутствует на всех спектаклях, и все это для того, чтобы в нужный момент предупредить провал, подсказать забытое слово. Само сознание того, что друг, готовый тотчас же прийти на помощь, вблизи, дает Чагину силы и необходимое спокойствие, чтобы уверенно исполнять роль.

И еще о Нарском. Своей второй работой, помимо актерской, он сам для себя избрал работу по созданию — без чьей-либо помощи и финансирования — уникального тюзовского музея. С удивительной энергией и тщательностью он годами собирает материалы и в результате создает первоклассное хранилище истории ЛенТЮЗа в документах. До последних своих дней семидесятипятилетний Алексей Абрамович, уже выйдя на пенсию, изо дня в день, в непогоду и холод, ездил с далеких Островов, из Дома ветеранов сцены — к себе «на службу» без зарплаты, на работу в «*свой*» тюзовский музей.

Актриса ТЮЗа А. Маркелова одна воспитала единственного сына. В первый год войны ему исполнилось девятнадцать лет. Он ушел на фронт… В день, когда ее вызвали повесткой в Березниковский военкомат, в ТЮЗе уже знали, что юноша убит. Решено было заменить спектакль «Бедность не порок» другим, чтобы освободить мать, только что узнавшую о гибели единственного сына, от обязанности играть. Она наотрез отказалась от этого. Вечером, едва держась на ногах от горя, явилась в театр; молча оделась, загримировалась и вышла на сцену…

И еще один случай. Сотрудница театра — Эльвира Львовна Белопольская не уехала с театром в эвакуацию, осталась в осажденном Ленинграде. Муж, мать и единственная дочь ее умерли от голода. Молодая женщина переехала в помещение ТЮЗа на Моховой, жила «на казарменном положении», несла дежурства… «Для войны» этого показалось мало. Она поступает письмоносцем. {129} Голодная, с распухшими ногами, она ходит из дома в дом, разнося письма. Изо дня в день ей приходится подниматься по темным лестницам, входить в пустые, покинутые жильцами квартиры… Кому передать письмо — самодельный треугольник, быть может — долгожданную весть с фронта? Она идет в домоуправление, узнает адрес, куда эвакуирована семья из такой квартиры. Она распечатывает письмо, чтобы узнать номер полевой почты, имя и фамилию отправителя. Она пишет сама, сообщая, куда уехала семья; семье отправляет его письмо с просьбой подтвердить получение его по адресу: Моховая, 35. Так у нее образуется целая канцелярия, «справочное бюро» — систематически действующая «организация» по восстановлению связей тех, кто на фронте, с затерявшимися в метелях войны близкими.

Деятельность скромного письмоносца становится известной, управлением связи ей объявляется официальная благодарность в приказе. Но высшей благодарностью для нее были уже лично ей посланные письма — сотни писем с фронта и от эвакуированных жен, матерей и детей.

9 мая 1946 года, в первый послевоенный День Победы, к Эльвире Львовне постучали. В квартиру вошла незнакомая пара — муж и жена, спросили, она ли тот самый письмоносец, который им в суровое время войны помог разыскать друг друга. «Мы не хотим, — сказали они, — этот праздник Победы встретить без вас. Мы вам обязаны тем, что вместе. Мы просим провести этот день с нами в нашей семье, как самый родной нам человек».

Моральный облик тюзовского коллектива, утвердившаяся в нем атмосфера настоящей человечности имеют, как нам кажется, своим первоисточником (и как бы идут от них) душевные качества ведущих работников и прежде всего — его руководителя.

Люди, вступавшие в ТЮЗ с чистыми намерениями и доброй волей, принимали эти качества как нечто тюзовски обязательное. Эти черты тем самым становились характерными и органическими чертами коллектива в целом.

Почти каждый из тюзян хранит в своей памяти обстоятельства впечатляющих встреч с Брянцевым.

… Нынешний главный художник ТЮЗа Наталья Иванова начинала свою творческую жизнь в качестве самостоятельного художника в Старорусском ТЮЗе. ТЮЗ этот был подарком государства Старой Руссе за хорошо поставленную работу по народному образованию.

{130} Коллектив был молодой и горячий, люди собственными руками делали все, помогая возникновению театра в духе «брянцевского ТЮЗа», с которым специально ездили знакомиться.

«… Приложила свои усилия к открытию Старорусского театра и я, — рассказывает Наталья Иванова, — оформляя зал и фойе, подготовляя оформление первого спектакля. К открытию ждали А. А. Брянцева, всесоюзного тюзовского старосту — он должен был “принять” наш новорожденный детский театр, благословить на дальнейшую жизнь. Я столько слышала от товарищей о Ленинградском ТЮЗе и его руководителе, что с именем Брянцева у меня связывалось представление о чем-то величественно-большом, подавляющем своею мудростью: он все знает, все умеет, все может. И вот он приехал и появляется в театре, окруженный нашими старшими товарищами. Я, в то время совсем юная, застенчивая, наблюдаю в сторонке, избегая личного общения, и глазам своим не верю: вместо созданного моим воображением импозантного общетюзовского старейшины — небольшой, очень простой, очень скромный человек с бородкой. Вместо “руководящих” указаний он немедленно, как бы засучив рукава, входит во все самые будничные дела — товарищески помогает монтировщику, электроосветителю, бродит по зрительному залу — хорошо ли видно со всех мест, взбегает на сцену — удобно ли актеру…

Прошел год. Я приехала в Ленинград устраивать свою жизнь художницы. В день приезда, проходя мимо ТЮЗа, увидела объявление: “Требуется маляр” — и немедленно предложила свои услуги, а через три дня, облачившись в рабочий костюм, начала свою ленинградскую “жизнь в искусстве”. Александр Александрович не узнал во мне старорусскую тюзовскую художницу, а я не напомнила ему о себе. Моя личная жизнь складывалась трудно. Чтобы жить и работать в Ленинграде, я рассталась с годовалой дочкой, оставив ее у моей одинокой матери в Старой Руссе; средств, кроме скромной зарплаты маляра, у меня не было, крыши над головой — тоже и надежд — никаких… Между тем я страшно тосковала по ребенку, просто не могла жить без него.

Брянцев увидел меня на тюзовской актерской лестнице стоящей с ведром и кистью, с опухшими от слез и бессонницы глазами, остановил и спросил, что со мной. Я уклонилась от разговора, попросту — сбежала: считала, что не имею права что-либо просить от театра, сама ничего еще ему не дав. Александр Александрович разыскал меня и заставил рассказать о себе. Оказалось, это легко — такая им была проявлена осторожность, такое суровое, деловое участие. С того дня я почувствовала, что у меня есть родной {131} человек, который не перестает думать о том, как мне помочь. Так и случилось. Усилиями Брянцева мои личные дела были устроены; я получила возможность соединиться с дочкой, жить с ней и с матерью в Ленинграде, спокойно работать. Александр Александрович следил за моей работой незаметно, при первой возможности доверил мне, скромному маляру, самостоятельное оформление спектакля, ненавязчиво, как бы мимоходом и скромно помогая мне как настоящий товарищ и учитель.

С удивительной щедростью он передавал мне свой огромный опыт и знания. Практическое общение с Александром Александровичем дает ощущение пройденного университета. У Александра Александровича абсолютный слух на правду. Я с ним никогда не спорю. Даже когда знаю, что права: понимаю, что он хочет вытянуть из меня больше. “То же, но совершеннее”, — говорит он. Он всегда может помочь в работе — это сила опыта, мудрости, подлинного знания; ничего не навязывая, он обогащает…»

Думается, что в искреннем рассказе талантливой художницы, ныне отмеченной званием заслуженного деятеля искусств РСФСР, оживают характерные черты «закулисного» А. А. Брянцева.

Многие из тюзян, рассказывая об истории своего прихода в ТЮЗ и приводя многочисленные случаи внимания, человеческого тепла, идущего от Александра Александровича и коллектива, воспринимают это как нечто, обязывающее и их соответственно вести себя так не только по отношению к Брянцеву лично или к отдельным товарищам, но и к театру в целом.

## IX

14 февраля 1922 года петроградский «Вестник театра и искусства» доводил до сведения своих читателей:

«Государственный театр юных зрителей — опытно-показательный театр для детей и подростков, состоящий в ведении подотдела социального воспитания, — откроется 23 февраля с. г. сказкой П. Ершова “Конек-Горбунок” в постановке А. А. Брянцева».

И далее: «В помещении Театра юных зрителей (Моховая, 35) — бывш. аудитория Тенишевского училища — сконструирована новая сцена, объединившая в себе античную орхестру, шекспировскую выдвинутую в зал эстраду и ярусную средневековую сцену, что в связи с расположением мест для зрителей амфитеатром открывает ряд интересных возможностей режиссуре… В первом спектакле “Конек-Горбунок” в главных ролях заняты: В. А. Зандберг — Горбунок, И. А. Развеев — Иван, В. С. Преображенский — Царь, {132} В. И. Лесницкая — Царь-девица, Б. В. Зон — Спальник, А. И. Рябинин — Городничий. Сказку сказывают деды-всеведы — А. Р. Васильев и П. П. Горлов».

Затем сообщалось, что в хорах и массовых сценах артисты ТЮЗа «изгоняют своим участием статистов».

С приближением премьеры растет волнение коллектива. Все остающиеся до открытия театра дни проходят в лихорадочном труде, когда «все делают всё»: актрисы заканчивают шитье костюмов; руками актеров приводится в порядок помещение, вбиваются последние гвозди на сцене. В то же время продолжаются занятия хора, в котором участвуют все, вплоть до педагогов театра. Идут прогоны спектакля без счета времени, иногда ночи напролет — до утра.

На последнюю генеральную репетицию приглашена уже публика — учащиеся 2‑й единой трудовой школы, ранее именовавшейся Тенишевским училищем.

«Накануне я никак не мог заснуть. Мне казалось, я этой ночи не переживу и не доживу до генеральной…» — рассказывает Александр Александрович.

Немало волнений было связано с этой генеральной репетицией. Казалось, все готово. Все, кроме участников спектакля — сказочных «коней златогривых», изготовлявшихся в специальной мастерской Декоративного института.

Наконец, к самому началу этой генеральной репетиции ведут по городу и коней в театр — на Моховую, 35.

{133} «Ведут» — это только говорится: на самом деле кони установлены на санках — их везут. Но так они огромны, горделивы — эта пара сказочных вороных красавцев с алмазными копытами и золотыми гривами, — что кажется: они выступают сами. Чего не бывает, когда имеешь дело со сказкой!

Торжественно движется по улице необычное шествие, а за ним — огромная толпа любопытствующих ребят.

Их становится все больше. Вот они у здания ТЮЗа. Вслед за конями ребята живым потоком устремляются в помещение театра и тут же занимают места в зрительном зале. Так и они становятся первыми зрителями на генеральной репетиции первого тюзовского спектакля, по существу превратив репетицию в премьеру.

{134} Так началась жизнь нового дела — необычного театра с необычным зрителем; театра, которому предстояло стать «театром исканий, театром-лабораторией, театром-студией…»[[91]](#footnote-92)

И это в такую пору, когда «само рождение нового серьезного театра… — восклицал один из первых рецензентов “Конька-Горбунка”, — удивит каждого, кто знает, каких усилий стоит сейчас каждый гвоздь, вколачиваемый в сцену, и каждый расписанный вершок… Удивления достоин и режиссер Брянцев и все приложившие руку к новому театру»[[92]](#footnote-93).

### **{****135}** \* \* \*

Первый спектакль!

23 февраля. Три часа дня. В нетопленом зале сидят ребята в валенках, рукавицах и, затаив дыхание, следят за развертывающейся перед ними сказочной панорамой.

Чередуясь со звонкими хорами, деды-сказочники, простодушные, суетливые, ведут рассказ. Весело шумит живая, пестрая толпа.

Слуги просцениума — «посыльные дворяне» то и дело появляются на авансцене и меняют на глазах аудитории места действия, обозначая их теми или иными скупыми деталями. Перед зрителями возникают то изба, то царские хоромы, пшеничное поле, град-столица, шатер, море-океан…

Увлекательно развиваются события. По полукруглой дорожке-орхестре следуют многократные, обозначающие сказочно-долгий путь, пробеги Конька; раскидывается в веселом движении толпы многоголосый цветистый базар…

Сразу пленил зрителя Иванушка — совсем простой, «открытая душа», нимало не похожий на чудо-богатыря. С помощью своего Конька он преодолевает все препятствия. Опускается на дно морское, к Рыбе-киту, поднимается на облачке к Месяцу-месяцовичу, похищает перо Жар-птицы.

Вступив в борьбу с корыстными государевыми приближенными, Иванушка раскрывает их коварство и злые хитрости, а затем побеждает и их и самого царя.

Перед зрителями совершается справедливый суд — «испытание котлами», и под торжественно звучащие хоры народ избирает Иванушку своим правителем…

Какой это был спектакль?

{136} «Расскажи, как пахнет роза», — говорит в таких случаях А. А. Брянцев, выражая невозможность передать словами неповторимость спектакля как произведения искусства, которое живет положенный ему сценический срок. Было празднично и радостно. И, главное, чем дальше развивалось действие, тем становилось очевиднее, что зритель перестает быть сторонним наблюдателем событий, а превращается во взволнованного их участника, унося с собой частицу добра и света, которые несет спектакль.

Это чувствовали все тюзяне — и те, кто еще раскланивался на сцене, и те, кто собрался за кулисами — актеры, монтировщики, педагоги, чтобы пожать руку Александру Александровичу и товарищам. Пожать молча, без слов — никакими словами нельзя было выразить это особое волнение, радость, сладкую тревогу первого взлета. Началось!..

А вот и примета времени: в кассовой ведомости, сохранившейся в архиве-музее ТЮЗа, значится приход от этого первого спектакля: один миллион шестьсот тысяч рублей — сумма поистине сказочная!

Первая постановка нового театра встретила в Петрограде благожелательный отклик. Спустя несколько дней после премьеры «Конька-Горбунка» «Красная газета» печатает статью, в которой говорится о «свежести и стройности постановки, автором которой является А. А. Брянцев»[[93]](#footnote-94).

«Вестник театра и искусства» подчеркивает правильность выбора театром для своего начала русской сказки Ершова «с ее яркими, сочными образами», «пестрыми махровыми цветами ершовской фантазии»[[94]](#footnote-95).

«Жизнь искусства» посвятила музыке в спектакле «Конек-Горбунок» целую статью под названием «Новый музыкальный сказочник»[[95]](#footnote-96). В истории театральной критики рецензия, посвященная музыке в драматическом спектакле, — явление редкое, исключительное.

«Конек-Горбунок» в полном смысле слова становится знаменем театра. И недаром силуэт «Конька» вписывается в первую графическую «марку» ТЮЗа. Свою первую годовщину театр отмечал уже сотым представлением своей программной постановки. Откликаясь на это событие, «Жизнь искусства» констатировала: «“Гостеатр юных зрителей” — несомненно краснощекий крепыш, который {138} будет расти и процветать. Аудитория его — самая талантливая и толковая в Петрограде»[[96]](#footnote-97).

«Красная газета» в статье под названием «Немного прожито — много сделано» особо подчеркивала роль А. А. Брянцева: «Душа нового молодого “Театра юных зрителей” — А. А. Брянцев вложил в него всю свою любовь и преданность делу и детям и создал действительно ценное, культурное предприятие»[[97]](#footnote-98).

## X

Вся история Ленинградского ТЮЗа связана с непрерывными поисками коллективом своих путей как художественно-педагогического театра. Ни в чем эти поиски не были столь напряженными, как в области репертуара. Создание драматургии для трех возрастов юных зрителей было и остается самым сложным в строительстве ЛенТЮЗа, как и других детских театров страны.

Репертуар — решающая сила жизни и развития каждого театра. В прямой зависимости от него определяется не только «лицо театра», но и складывается внутренняя атмосфера и творческий тонус коллектива, в немалой мере зависят формирование, устойчивость состава творческих кадров.

Наибольшую, в сравнении с другими, «взрослыми» театрами зависимость от репертуара испытывали в этом отношении театры детские. Многие талантливые актеры здесь начинали, но далеко не все оставались, мотивируя это прежде всего неудовлетворенностью драматургией, которая на каких-то этапах истории театра и в самом деле оказывалась недостаточно полноценной.

Каковы бы ни были, однако, репертуарные трудности, рост советского театра для детей, та большая роль, которую играл он и играет в деле коммунистического воспитания молодого поколения, убедительно свидетельствуют, что вместе с новым «театром особого назначения», выросла и новая драматургия, адресованная юным зрителям. На памяти миллионов ребят, для которых спектакли своего театра оказались как бы второй школой, немало ярких и впечатляющих образов, рожденных актерами ТЮЗа в содружестве с драматургом. Десятки пьес, по праву вошедших в «золотой фонд» советской «детской» драматургии, шагнули ныне далеко за рубежи нашей Родины.

{139} Немалый, порой решающий вклад внес в этот фонд и Ленинградский ТЮЗ.

В задачу настоящей монографии не входит анализ всего репертуара Ленинградского ТЮЗа, история его формирования. Мы отражаем отдельные этапы этой истории лишь постольку, поскольку они могут характеризовать А. А. Брянцева как режиссера и руководителя ТЮЗа, каждодневно связанного со своим театром и влияющего на его репертуарную политику.

Формирование своего репертуара Ленинградский ТЮЗ начинал как бы с самого простого. В первом спектакле он рассказывает сказку «Конек-Горбунок» непосредственно по повествованию Ершова. Театрализует ее живые диалоги и присказки. Звонко и красочно их иллюстрирует.

ТЮЗ действует принципиально. Театр бережно сохраняет, почти без изъятий, текст Ершова, авторский стих. Он действует, однако, как бы в обход драматургии. Спектакль, созданный по сказке Ершова, удачно знаменовал рождение ТЮЗа, но рождение его драматургии еще не состоялось.

Отбор настоящих драматургов происходит в театре в самом процессе живой жизни. ТЮЗ не боится ошибаться. В настойчивых поисках своих авторов он многим дает возможность испытать себя, смело ставит первые пьесы, отвергая, не без колебаний, лишь явно неполноценное. Театр часто заблуждается, но в результате творческий риск себя оправдывает.

В Ленинградском ТЮЗе заслуженно находят призвание драматургов его актеры — П. Горлов, Л. Макарьев, Л. Дэль-Любашевский; сюда приносят первые пьесы молодые писатели Александра Бруштейн, Евгений Шварц, Александр Крон, в ТЮЗе они как бы получают путевку в драматургию, становятся для театра «своими», включаются в тюзовскую семью.

«Каждый драматург может назвать десятки, иногда сотни театров, где ставились те или иные из его пьес, — говорила А. Я. Бруштейн в дни 35‑летия ТЮЗа[[98]](#footnote-99). — Но у каждого драматурга есть только один такой театр, о котором он с гордостью и благодарностью говорит: “Мой театр!” Когда я говорю: “Мой театр!”, я имею в виду Ленинградский ТЮЗ. Почему я считаю и называю Ленинградский ТЮЗ своим? Прежде всего потому, что в этом театре я никогда не была случайным автором, а входила в него {140} как постоянный член коллектива, как равноправный член большой и дружной семьи.

Дружба моя с Александром Александровичем Брянцевым началась еще до революции, задолго до того, как он основал свой ТЮЗ. А с тех пор, как он стал руководителем Ленинградского ТЮЗа, а я — постоянным драматургом этого театра, я очень многому училась всегда у Александра Александровича, и всегда он был для меня — непререкаемый авторитет. У Бориса Вольфовича Зона я училась понимать, что такое система Станиславского… А система Станиславского необходима не только режиссерам, постановщикам и актерам — знание ее обязательно и для драматурга… Ленинградский ТЮЗ я считаю своим театром еще и потому, что меня всегда связывала горячая, взаимно обогащающая творческая дружба с лучшими ее актерами. Многому я как драматург научилась у этих прекрасных актеров, и прежде всего у Леонида Федоровича Макарьева…

Наконец, Ленинградский ТЮЗ является *моим* театром еще и потому, что меня связывает многолетняя, крепкая, тесная дружба с остальными драматургами: с тем же Леонидом Макарьевым, с Евгением Шварцем, Леонидом Дэль-Любашевским. Много лет чтение каждой новой пьесы, написанной кем-либо из нас, происходило в этом тесном кругу, и мы слышали друг от друга правду, без всяких прикрас и подслащивания, без всяких скидок, с одним только желанием помочь друг другу, поддержать и поправить.

Сейчас я уже больше не пишу пьес… — говорила А. Я. Бруштейн. — Но Ленинградский ТЮЗ был, есть и всегда останется *моим* театром — театром, с которым связаны лучшие воспоминания о моей невозвратимой молодости и о неистребимо живущей во мне любви к юному зрителю… И глядя сейчас на полукруглые ступени лентюзовской сцены, я воспринимаю их взволнованно — сердце мое дрожит, словно я вижу далекие ступени моего родного дома…»

Такое отношение писателя к Ленинградскому ТЮЗу не единично, и это не просто любовь, это — результат общения с театром в процессе его «работы с автором», театром, существующим как ансамбль не только на сцене, но и в закулисной жизни. Это — идейная близость, общность творческих устремлений, сотрудничество театра и писателя с равной мерой ответственности и заинтересованности.

На сцене ТЮЗа получают свое первое крещение адресованные юным зрителям пьесы С. Маршака, В. Каверина, Н. Гернет, Е. Рысса, Д. Щеглова, И. Карнауховой и Л. Браусевича, Е. Барониной, Л. Гераскиной, Ю. Принцева, Н. Винникова и ряда других {141} писателей. Многие из этих пьес переходят потом на сцены других детских театров нашей страны.

Ленинградский ТЮЗ живет неизолированно. Способствуя формированию репертуара других театров, он испытывает на себе и их влияние. Так появляются на афишах ТЮЗа названия новых пьес С. Маршака, В. Катаева, Л. Кассиля, П. Маляревского, И. Штока, В. Розова, С. Михалкова, Т. Габбе и др. Первоначально сыгранные в других театрах, они встречают в ТЮЗе новое, своеобразное творческое истолкование.

Обогащению репертуара Ленинградского ТЮЗа непосредственно способствуют в первые годы работы театра и дебютирующие в нем режиссеры. Почти каждый из них приносит в театр свои драматургические опыты. Так, после первых лет единоличной режиссерской работы Александра Александровича, когда все постановки осуществлялись им одним, к режиссуре приходит Б. Зон. Молодой тюзовский актер блистательно оправдывает предоставленную ему возможность поставить собственную пьесу-инсценировку «Похождения {142} Тома Сойера» (1924 год). Театр предоставляет ему новые возможности утвердить себя в этом качестве, поручая затем постановку пьесы «Близнецы» (1926 год), написанной Б. В. Зоном совместно с Е. Тарвид. Далее в его постановке идут инсценировки «Дон-Кихота» (1926 год) и «Хижины дяди Тома» (1927 год), написанные для Ленинградского ТЮЗа А. Бруштейн в соавторстве с Б. Зоном.

Одним из первых драматургов театра является Л. Ф. Макарьев, причем Макарьев-драматург опережает Макарьева-режиссера. Его пьесы «Тимошкин рудник» (1925 год), «Гражданин Дарней» (1925 год), «Принц и нищий» (1928 год), «Бунтари» (1934 год) и др. вошли в репертуар задолго до того, как Макарьев начал свою деятельность режиссера постановкой спектакля «Ребята Верховы» (1937 год). В режиссуру ТЮЗа вступает актер Евг. Гаккель и ставит собственные инсценировки по «Тилю Уленшпигелю» Ш. Костера (1926 год) и «Разбойникам» Шиллера (1927 год).

В тех случаях, когда драматургия этому способствует, в театре появляются яркие спектакли-«вышки» — они-то и создают заслуженную славу Ленинградскому ТЮЗу.

Удачи театра подчас заключаются и в том, что спектакль в силу обаяния актерского ансамбля, режиссерского воодушевления и творческого риска закрывает недостатки драматургии и все же становится впечатляющим сценическим произведением. Но так бывало не всегда. Справедливость требует сказать, что подчас в репертуаре театра появлялись наряду со спектаклями художественно значительными и спектакли слабые, в которых со всей очевидностью давала себя знать слабость драматургической основы.

Развиваясь в русле общего поступательного движения советской культуры, советского театра и театра для детей в частности, Ленинградский ТЮЗ в построении своего репертуара шел, за редкими исключениями, своим самостоятельным путем. Для первого периода истории советского театра для детей это было, впрочем, общим явлением. Каждый из молодых этих театров, будь то театр Москвы, Петрограда, Екатеринодара или Харькова, стремился создать принципиально свой репертуар, и это, как нам кажется, объясняется не столько нежеланием повторять другого, сколько несовпадением художественных устремлений и представлений о том, каким должен быть детский театр.

Каждый искал в одиночку — истина рождалась в споре, в столкновении, на проверке опытов на зрителе.

К моменту открытия Ленинградского ТЮЗа сказочный репертуар, равно как и сам прием постановки «игро-спектакля», был {143} по-разному представлен в ранее открывшихся театрах. Однако различие в подходе к сказке и к игре было весьма существенным. На сцене Первого государственного театра для детей (Москва) можно было увидеть спектакль-сказку «Соловей» по Андерсену (1920 год) и «Щелкунчик» Гофмана (1922 год), поставленные со всей эстетской манерностью; Московский театр для детей открывался инсценировкой сказки З. Топелиуса «Жемчужина Адельмины», «осовременивание» которой выражалось в иронической трактовке традиционных сказочных персонажей королевской крови; в харьковском «Театре сказок» шел спектакль «Подвиги Геркулеса» по мотивам античного мифа, истолкованного в подчеркнуто пародийном плане.

Ленинградский ТЮЗ начинает свой путь со сказки «Конек-Горбунок», опираясь на лучшие традиции русского национального народно-поэтического творчества, находя в народных играх и песнях, в радостном многоцветий русской кустарной игрушки приемы сценического воплощения ершовской сказки.

Этим спектаклем, возглавившим целую серию сказок в постановке А. А. Брянцева, театр декларирует сказочный жанр как одну из магистральных дорог репертуара детского театра.

В отборе сказок ТЮЗ руководствуется и степенью художественности, и социальным смыслом сказки, демократическим началом ее образов, ища ее созвучие с требованиями новой революционной эпохи.

Так в «Коньке-Горбунке» А. А. Брянцев, следуя за Ершовым и развивая мысли поэта, с большой сатирической остротой высмеивает ничтожного царя и его прислужников, несправедливость царского суда, всеми средствами театра подчеркивает симпатии народа к Ивану.

Принципиальные установки ТЮЗа в области формирования сказочного репертуара находят осенью того же 1922 года, когда был сыгран «Конек-Горбунок», четкое выражение в статье С. Я. Маршака, возглавившего литературную часть театра.

«Амуры, черти, змеи были когда-то неотъемлемой принадлежностью балета. Точно так же феи, эльфы, гномы обязательны для той трафаретной сказки, которая составляет главный репертуар обычных детских спектаклей. Но какие это феи и какие гномы? Знают ли наши писательницы и писатели, поставщики этого репертуара, что у всякой феи и у каждого гнома есть свой особенный характер, свое прошлое и своя родина? Увы, они этого не знают, и потому их мифология так малокровна, безжизненна и банальна. И не только у нас существует такая убогая фантастика, {144} придуманная “детскими” писателями, но и на Западе… — писал в той же статье С. Я. Маршак, говоря о “непригодности доморощенного репертуара для театра нового типа”.

Родители и педагоги понимают, что, подобно детской книге, должно иметь место и специально предназначенное для ребят зрелище… — указывал С. Я. Маршак и, делясь с читателем репертуарными наметками первого художественно-педагогического театра, напоминал: — Ни сомнительного происхождения эльфы и гномы, ни лжереалистические “нянюшкины именины” не могли удовлетворить людей, которые прежде всего стремятся дать детям элементы подлинного искусства…»[[99]](#footnote-100)

Цикл первых тюзовских сказочных спектаклей завершается сказкой-игрой Н. Пятницкой и С. Маршака «Гуси-лебеди», показанной во вторую годовщину театра — 23 февраля 1924 года. После постановки «Гусей-лебедей» сказочная линия репертуара ТЮЗа, однако, обрывается на относительно длительный срок. Причины этого менее всего лежали в самом театре.

В пору самых первых спектаклей Ленинградского ТЮЗа критиков и друзей молодого театра радостно волновал самый факт рождения настоящего профессионального театра для детей.

На этих спектаклях, как отмечалось в первых рецензиях, «внимание раздваивается между сценой и публикой, которая представляет зрелище не менее занимательное, чем идущий на сцене спектакль»[[100]](#footnote-101). Не говоря уже о радости, которую вызвало у ребят появление своего театра — все возрастает и интерес взрослых к ТЮЗу. «Посещаемость Государственного театра юных зрителей (Моховая, 35) колеблется от 85 до 100 %, причем по будням большинство посетителей — дети, а по праздникам — взрослые…»[[101]](#footnote-102) — сообщает осенью 1922 года «Еженедельник академических театров».

Отдавая должное инициативе художников и педагогов, строящих новый театр для юных зрителей, далеко не все взрослые зрители понимали, однако, то, что без всяких комментариев было ясно детям. И, в частности, закономерность и необходимость сказочного репертуара как одной из благодарнейших форм художественного отражения действительности, постановки нравственных, воспитательных проблем для юной аудитории. Как раз в те годы все с большей силой начинают раздаваться голоса лжепедагогов, «леваков»-вульгаризаторов, объявляющих поход на сказку, якобы {145} «развивающую в детях бесплодную фантазию». «… Театральный отдел Петронаробраза должен немедленно положить конец ненормальному содружеству королей с детьми!..» — сурово восклицал один из рецензентов «Золушки» в статье «Короли и дети»[[102]](#footnote-103).

Пройдет ряд лет, пока сказка вернется на сцену детского театра и в выступлениях партийной печати, в статьях Горького найдет должную оценку «сказкобоязнь» лжепедагогов. Пока же пренебрежение сказкой чрезвычайно осложняло построение тюзовского репертуара. И не случайно в протоколах художественно-педагогического совета театра за 1928 год можно встретить упоминание о том, что «… театр рассмотрел в сезоне сто пьес; отобрал пять, которые при ближайшем рассмотрении тоже отвергнуты»[[103]](#footnote-104).

Среди сказочных спектаклей ТЮЗа первого периода несколько особняком стоят работы А. А. Брянцева по постановке сказок С. Маршака и Е. Васильевой — «Сказки про козла», «Петрушки», «Кошкиного дома» (1922 год) и новогоднего обозрения «Золотое колесо» (1923 год).

Как ни старался постановщик А. А. Брянцев со всей возможной мягкостью рассказывать малышам со сцены «немудреную историю про козла», они принимали все «взаправду», во весь голос плакали вслед за «дедом» и «бабой», когда козел терялся, а когда появлялся «волк», прятались под скамьи и в зале раздавался отчаянный детский крик: «Волк, не ешь козла!»

«Человеческий» театр оказывался недоступным наивно-реалистическому восприятию дошкольников. Это подтверждалось и на спектакле «Кошкин дом». Режиссура решала этот спектакль для самых маленьких как занимательную игру, в которой непосредственно участвуют и зрители. Весь состав зрительного зала, разбившись на группы, в пожарных касках, под грохот оркестра (на беду композитор Стрельников решил в этой сцене усилить медную группу) тушил пожар. Ребята под руководством педагогов ТЮЗа вывозили условные бочки и водокачки и будто качали воду, будто заливали огонь; домик обваливался, оставалась торчать лишь кирпичная труба, которую также общими усилиями свергали… Игра притом очень увлекательная, получалась, но спектакль, по существу, за рамки «игры» не выходил.

Опыт этих спектаклей показал, что для человека дошкольного возраста должен быть свой особый театр. Для малышей подлинным {146} актером легко становится кукла, а наиболее родственным театром является театр кукольный.

«… Рассчитанные на дошкольный возраст “человеческие” постановки… породили целый ряд сомнений, вызванных явным несоответствием силы художественного воздействия с возможностью восприятия зрителя-ребенка… — говорит А. А. Брянцев. — … Уже сама обстановка большого театра, переполненного разными людьми, отрабатывала внимание маленького театрала еще до начала спектакля… Все это заставляло искать новые формы театра для дошкольников».

И Ленинградский ТЮЗ сделал для себя выводы: установил зрительскую младшую возрастную границу начиная с третьего класса школы. Для малышей же при ТЮЗе были созданы специальные марионеточный, а затем петрушечный театры, для чего были привлечены молодые коллективы кукольников, организованные пионерами этого жанра театрального искусства в Петрограде — Л. В. Шапориной-Яковлевой и Е. С. Деммени.

Открытый при ТЮЗе в 1923 – 1924 гг. театр марионеток в связи с пересмотром сметы и штатов ТЮЗа прекратил в 1924 – 1925 гг. свое существование, но проходит год, и в ТЮЗ вливается коллектив «петрушечников», руководимый Евг. Деммени.

«… С осени 1925 г. театр петрушки стал неотъемлемой частью ТЮЗа, приняв на себя всецело обслуживание самого ответственного участка нашего молодежного фронта… — писал об этой заново возродившейся дружбе с кукольниками А. А. Брянцев. — “Петр Иванович” в ТЮЗе пришелся ко двору… Петрушечная кукла — это часть живого человека. Она не подражает, как марионетка, она сама — живая. Живая кукла, сделанная из живой руки живого человека. В этой подлинной живости — секрет бесконечного успеха “Петра Ивановича” у его новых зрителей…»[[104]](#footnote-105)

### \* \* \*

Исключительно принципиальное значение имело в самом начале пути Ленинградского ТЮЗа утверждение классической драматургии как важнейшего раздела тюзовского репертуара.

Это было тем более существенно, что произведения литературной классики в репертуаре большинства других театров для детей {147} стали занимать свое законное место лишь в тридцатые годы, когда на тюзовских афишах все чаще стали появляться имена Пушкина, Гоголя, Островского, Чехова, Горького, Мольера, Шекспира. Это свидетельствовало не только о качестве репертуара, но и о возросших художественных возможностях детских театров страны.

Ленинградский ТЮЗ первый из театров для детей обратился к отечественной классической драматургии. Весной 1923 года после выхода в свет «Конька-Горбунка» ТЮЗ специальной постановкой комедии Островского «Бедность не порок» отметил столетие со дня рождения великого русского драматурга. Брянцевская постановка «Бедности» открывает новый важный раздел тюзовского репертуара.

Принципиальное значение этого шага было очень велико. Классика, обращенная к юношеству, служит активному приобщению его к духовному богатству народа, повышению его общего культурного развития, — напоминал А. А. Брянцев, приступая к этой постановке.

{148} В то же время работа над классическим спектаклем — свидетельствовал опыт этой постановки — повышает художественную культуру и самого театра, открывает для актера, режиссера, художника богатые возможности совершенствования своего искусства. Постановка классических произведений является для театра и экзаменом на художественную зрелость.

Вслед за премьерой «Бедность не порок» Ленинградский ТЮЗ за первый период своей жизни выпускает в постановке А. А. Брянцева ряд классических спектаклей — «Комик XVII столетия» А. Н. Островского (1923 год), «Проделки Скапена» Мольера (1924 год), «Свои люди — сочтемся» Островского (1927 год) и в постановке Б. Зона — «Плоды просвещения» Л. Толстого (1928 год).

Счастливою находкой, обогащающей репертуар театров для детей, явились инсценировки любимых, проверенных на опыте многих поколений молодых читателей, произведений классической литературы — таких, как «Гайявата» Лонгфелло, «Соловей» Андерсена, «Маугли» Киплинга и др.

Эти названия мы встречаем на афишах первых спектаклей московских детских театров. В репертуаре Ленинградского ТЮЗа инсценировка как естественное ответвление от классической драматургии также находит свое место в таких спектаклях, как «Похождения Тома Сойера» (1924 год), «Тиль Уленшпигель» (1926 год), «Дон-Кихот» (1926 год), «Хижина дяди Тома» (1927 год) и др. Использование инсценировок позволяло детским театрам восполнить пробел в наиболее уязвимом разделе репертуара, в котором неизменно ощущался недостаток, — в спектаклях для зрителей среднего школьного возраста.

Цикл тюзовских инсценировок открывали «Похождения Тома Сойера». Поставленный Б. В. Зоном в форме игры ребят в «Тома Сойера», спектакль знаменовал включение в коллектив ТЮЗа целого ряда талантливых актрис на амплуа травести. А с этим перед ТЮЗом открывались исключительные возможности создания спектаклей, героями которых были бы сверстники юных зрителей.

При отборе материала для инсценировки театром почти всегда руководило стремление перевести на язык сцены произведение наибольшей социальной, идейной значимости. Ставится ли «Хижина дяди Тома» или «Тиль Уленшпигель», спектакль апеллирует к гражданским чувствам зрителя, зовет к борьбе с угнетателями.

Даже драматургическое произведение Шиллера «Разбойники» звучало в Ленинградском ТЮЗе в сценической редакции Е. Гаккеля как инсценировка — «Разбойники — Шиллера». Сцены из {149} шиллеровской пьесы перемежались с интермедиями, в основу которых были положены биографические материалы из жизни самого Шиллера, — сцены из жизни школы, в которой он учился в обстановке ненавистной ему тирании небольшого немецкого княжества.

Ленинградский ТЮЗ пытается использовать классику также и для самых младших своих зрителей. Стремясь дать веселый, красочный синтетический спектакль, театр обращается к фабуле «Дон-Кихота» Сервантеса как к каркасу для создания детского буффонного представления (режиссер Б. Зон).

В исполнении талантливых молодых артистов Николая Черкасова и Бориса Чиркова образы Дон-Кихота и Санчо-Пансы, решенные в буффонном, эксцентрическом плане, с веселым юмором, были в то же время согреты большим человеческим теплом.

Наряду со сказкой и классикой в репертуаре ТЮЗа в первое его десятилетие возникает, как и в других театрах для детей, и непосредственно историко-революционная тема, наиболее созвучная современности. Она представлена такими спектаклями, как «Предатель», «Гаврош», «Гражданин Дарней» и т. п.

### \* \* \*

{150} Сложный и противоречивый путь проходит советский театр для детей в своем устремлении к современности. Инициатива здесь принадлежит московским театрам. Слабым оказался первый опыт, сделанный в Москве в 1923 году Первым государственным театром для детей, — примитивная «авангардистская» пьеса С. Ауслендера и А. Солодовникова «Колька Ступин», героем которой являлся юный беспризорник, совершавший фантастические подвиги. Неудачным оказался и другой «современный» спектакль этого театра — «Самолет» Б. Никитина, в котором четверо советских ребят совершали фантастический полет в Саксонию с целью помочь мировой революции. Прошел ряд лет, пока в этом театре, уже в 1928 году, с заслуженным успехом была поставлена пьеса А. Афиногенова «Черный Яр», взволнованно рассказывавшая о первых годах жизни советской деревни. Следующий — 1929 год — знаменовал новую творческую удачу того же театра — рождение современной советской пьесы «Винтовка № 492116» А. Крона, а в другом московском театре для детей — большой успех пьесы Н. Шестакова «Аул Гидже» — о разительных переменах в жизни народов Средней Азии после Октября.

Тем существенней отметить, что и Ленинградским ТЮЗом был сделан первый плодотворный вклад в общее дело создания современного советского репертуара еще в самый начальный период строительства детского театра. Его первым спектаклем на материале советской действительности явился «Тимошкин рудник» Л. Макарьева, впервые показанный в декабре 1925 года.

Это было подлинным событием в жизни Ленинградского ТЮЗа. Первая реалистическая пьеса о советском подростке-шахтере, о его героическом подвиге — спасении угольного рудника стал «точкой отправления» в работе над спектаклем на современную тему.

Большой успех «Тимошкина рудника» вызвал кое у кого из театральных деятелей обманчивые представления, что теперь репертуар театра «покатится» легко, как по ровной дорожке. Однако уже следующие работы в этой области показали, что перед ТЮЗом стоят немалые трудности. На пути создания спектакля о современности он еще не раз окажется недостаточно идейно и художественно зрелым, неоднократно будет страдать от неполноценности драматургии и не всегда успешно сможет «преодолеть» схематизм пьес, в которых образно-эмоциональный язык искусства подменяется сухой иллюстрацией бесспорных тезисов. И все же неустанными, упорными, настойчивыми будут поиски современной пьесы, которая в равной мере могла бы удовлетворить и требованиям {151} театра и насущной потребности зрителя. С неутомимой энергией ориентирует на это работников театра его руководство.

В процессе поисков театром новой, современной пьесы на сцену ТЮЗа в 1929 году, едва ли не впервые после длительного перерыва, в какой-то мере «обходным» путем, возвращается сказка. Это — «Ундервуд» Е. Шварца, поставленный А. А. Брянцевым и Б. В. Зоном. Казалось бы, что сказочного может быть в пьесе, события которой совершаются не в некоем царстве-государстве, а по весьма конкретному ленинградскому адресу: место волшебников заняли… работники уголовного розыска; среди действующих лиц — пионеры и школьники; вместо ковра-самолета и прочих чудес — обыкновенный автомобиль и радио? При их помощи благополучно развязывается запутанная история о похищении обыкновенной пишущей машинки «Ундервуд».

Но, может быть, это и не сказка, а просто «пьеса»? Нет, весь этот бытовой, как будто прямо из жизни взятый материал — люди {152} и дела — сдобрен вольным духом сказочной фантазии. То, что в этой пьесе едва ли не впервые в ТЮЗе речь шла о пионерах, о детской коммунистической организации, заставляло отнестись к спектаклю, блестящему по выдумке, с особой требовательностью. И не случайно в отдельных отзывах наряду с общей положительной оценкой спектакля можно встретить указания на то, что «советская тема только соприкасается с сюжетом “Ундервуда”», что «она неорганична», «только условный колорит»[[105]](#footnote-106).

Надо сказать, что далеко не все из критиков смогли в ту пору должным образом оценить смелость, новаторскую инициативу писателя и театра в их искреннем стремлении нащупать реальные пути создания новой, современной сказки, каковы бы ни были просчеты и недомолвки первого опыта. И когда пионерская газета «Ленинские искры» выступила в связи с постановкой «Ундервуда» с необоснованной критикой в адрес театра, на защиту Ленинградского ТЮЗа и «Ундервуда» встал орган Городского комитета комсомола — газета «Смена».

«… Театр юных зрителей открыл сезон *интересным и новым спектаклем* — пьесой Евг. Шварца “Ундервуд”… — писала “Смена”. — Все — и газеты и теажурналы *признали ценность новой постановки ТЮЗа*. В чем она, эта ценность? В том, что здесь (почитай что впервые) сделана (и довольно удачно) попытка показать аудитории среднего возраста *обновленную* и на новом, на советском материале рассказанную сказку. Нечего доказывать, как нам не хватает сказочной литературы… “Ундервуд” утвердил *современную тему* в детском театре. Действующие лица сказки: пионеры, вузовцы, обыватели, место действия — “Лесной около Политехнического института”, чудеса с успехом заменяет радио. После этого остается только желать и помогать театру быстрее создать полноценный советский спектакль на боевых проблемах сего дня… Совершенно неожиданно, вопреки общей единодушно положительной оценке, выступила детская пионерская газета “Ленинские искры”… Критик, писавший в газете “Ленинские искры”, свою позицию прямой нетерпимости к ТЮЗу нигде не обосновал, да вряд ли смог где-нибудь раздельно обосновать и по существу противопоставить отзывам рядовой массы пролетарских детей — пионеров, которые по заслугам хорошо и внимательно относятся к ТЮЗу…»[[106]](#footnote-107)

### \* \* \*

{154} После первого вступления в важнейшую тему современности спектаклем «Тимошкин рудник» основная борьба за репертуар переносится на этот участок. Поиски соответствующих пьес ведутся ТЮЗом, как и другими детскими театрами страны, настойчиво и во всех направлениях. Так ТЮЗ приходит к одной из своих больших удач в этой области — спектаклю «Винтовка № 492116» (пьеса А. Крона, постановка А. Брянцева и Б. Зона, 1930 год).

Каковы бы ни были, однако, отдельные удачи театра на пути создания современного спектакля, общий характер его репертуара в свете все более и более углублявшихся требований коммунистического воспитания юного зрителя, в сопоставлении с бурными темпами социалистического переустройства жизни, не мог уже полностью удовлетворить ни зрителя, ни сам театр.

Первое десятилетие работы Ленинградского ТЮЗа, которое зачастую рисуется как нечто безмятежное, было для А. А. Брянцева и его единомышленников полно тревог, сомнений и серьезной неудовлетворенности.

ТЮЗу все чаще приходится слышать обвинения в том, что он «учит свою аудиторию видеть и понимать мир через образы или фантастические и чужестранные, или чужевременные»[[107]](#footnote-108), указания на то, что «накопленное театром формальное мастерство оказалось в стороне от новых политических задач»[[108]](#footnote-109).

Снова и снова в наиболее серьезных и даже хвалебных рецензиях выражается тревога по поводу того, что в спектаклях ТЮЗа «наряду с блестящими формальными достижениями (конструктивное оформление, синтетическое построение спектаклей, расширение выразительных средств актеров, превосходное “обыгрывание” сценической площадки и т. д.), имеется несомненное отставание тематики и репертуара театра от запросов революционной эпохи»[[109]](#footnote-110).

Руководство и коллектив ТЮЗа и сами это сознают. Нетерпеливо ищут они пьес полноценного, живого слова, живой революционной мысли. Вместе со всем советским искусством ТЮЗ переживает эпоху исканий, творческих взлетов и ошибок, поисков нового, стремления найти свои пути художественного воплощения современности.

Когда, однако, этот первый период ТЮЗа анализируешь теперь, спустя почти сорок лет после рождения театра, становится яснее, {155} какими самобытными, плодотворными, решающими были те годы для истории Ленинградского ТЮЗа, как много в них было смелого, молодого и талантливого. Уже за первые три года ТЮЗа А. А. Брянцев открывает в нем своими постановками все репертуарные пути театра — от сказки до современной советской пьесы. Все первое десятилетие ТЮЗа полно исканий, находок, открытий, сделанных А. А. Брянцевым, молодыми режиссерами Б. Зоном и Е. Гаккелем, художниками В. Бейером и М. Григорьевым, оно искрится великолепными актерскими победами Л. Макарьева, Н. Черкасова, Б. Чиркова, М. Шифмана, Ф. Чагина, В. Зандберг, Е. Мунт, А. Охитиной, Е. Уваровой, К. Пугачевой, В. Полицеймако и т. д. и т. д.

Естественно поэтому, что когда в те годы, да и позднее, в ТЮЗ приходили люди, которые знакомились с ним впервые, театр производил на них большое впечатление. Приведем, на выдержку, несколько характерных записей из «Книги отзывов» Ленинградского ТЮЗа, отражающих впечатления зрителей первых лет существования этого театра.

«С удовольствием провел вечер 31/1 II 1929 г. в Театре юных зрителей. “Дон-Кихот” — спектакль очаровательно-веселый, стильно выдержанный и прекрасно учитывающий детскую психологию… Интересна педагогическая работа… Желаю театру успеха. Рад буду чем-нибудь помочь ему.

Нар. Ком. по просвещению РСФСР

*А. Луначарский*»

Запись безымянного зрителя: «Получил удовольствие, какого давно не получал. Мужчина. 25 лет. Член Ленинградского Совета. 1 мая 1925 г.».

И рядом — отклик писателя Ю. Н. Либединского: «Ваш театр это явление настолько значительное, что его необходимо как-то очень глубоко осмыслить. Этот опыт должен быть усвоен “взрослыми” театрами. Юр. Либединский».

22 ноября 1927 года, встретившись с коллективом в антракте после 2‑го акта спектакля «Разбойники — Шиллера», Анри Барбюс адресовал тюзянам теплые слова: «Благодарю Вас за приветствие и жалею, что не обладаю таким количеством рук, как вы, чтобы достаточным образом приветствовать Вас за Вашу превосходную работу… Мизансцены, ритмы спектакля и, конечно, самая игра актеров сразу дают понять, на какой высоте стоит художественное развитие труппы. Я желаю Вам от души дальнейшего процветания {156} и роста и такого же горячего приема от Вашей аудитории, как тот, которого я удостоился с Вашей стороны…»

В «Книге отзывов» много восторженных слов иностранных гостей, прибывших из Мексики, Италии, Венесуэлы, Швейцарии, Португалии, Аргентины, Америки — общественных деятелей, ученых, педагогов, режиссеров.

Характерное признание:

«Русские обладают силой, какой нет ни у кого больше в мире: они умеют захватить человеческое сердце в руки и тронуть богатством своих чувств до слез. Думаю, что нигде больше не говорят юношеству при посредстве искусства так, как в ТЮЗе. Желаю большой удачи в этой работе, потому что она создает новое, сильное поколение.

*Е. Велеминский*. Прага (Чехословакия).

20 ноября 1928 года»[[110]](#footnote-111)

### \* \* \*

В тридцатые годы — годы огромного подъема во всех областях жизни Советской страны — советский театр для детей также идет вперед в своем развитии, что в первую очередь сказывается в усилении актуальности репертуара.

Характерной в этом смысле попыткой создания актуального спектакля на современном материале являлся спектакль Баумановского театра рабочих ребят (Москва) «Токмаков переулок» В. Смирновой (1931 год), в котором подлинность событий и героев подчеркивалась самим названием пьесы, действие которой разворачивалось в одноименном — Токмаковом переулке, на котором помещался этот театр. Образы, жизнь советских ребят действительно находили здесь свое подлинное художественное отражение.

В том же театре в 1931 году осуществляется опыт создания пьесы на материале жизни одного из современных заводов — «Мы» Л. Бочина, поставленной затем и Ленинградским ТЮЗом.

Тема труда и участия в нем детей находит выражение в спектакле о делах и днях сельскохозяйственной коммуны — «Дружным ходом» (пьеса Л. Макарьева и Ореховского, постановка А. Брянцева и Б. Зона, 1930 год).

Вступив во второе десятилетие, Ленинградский ТЮЗ, так же как и другие детские театры, все с большей активностью стремился отразить в своих спектаклях темы, рождавшиеся жизнью Советской страны тридцатых годов, поединком двух миров, двух идеологий — идеологии социалистической и идеологии воинствующего {157} империализма. Так закономерно возникает в репертуаре театра тема борьбы с фашизмом, разоблачения его звериной, человеконенавистнической сущности. Эта тема волнующе звучала в страстном антифашистском спектакле Ленинградского ТЮЗа «Продолжение следует» А. Бруштейн (постановка Б. Зона, 1934 год), рассказывавшем о наступлении фашизма на Германию, так же как и в постановке пьесы К. Паустовского «Созвездие гончих псов» (режиссер П. Вейсбрем, 1939 год). О необходимости борьбы с фашизмом напоминала и политически заостренная сказка В. Каверина «В гостях у Кащея» (премьера — 22 марта 1941 года, режиссер П. Вейсбрем).

В этот строй входили и спектакли, призывающие к бдительности, — «Клятва» Д. Щеглова, «Сказка» М. Светлова.

Обращаясь к актуальным темам мирного социалистического строительства, индустриализации страны, театр ставит в 1932 году спектакль «Молодой пласт» Л. Бочина (режиссер Б. Зон), посвященный борьбе за уголь.

Тридцатые годы — новый этап и в жизни советской школы. Написанная Л. Макарьевым и поставленная А. А. Брянцевым пьеса «Бунтари» (1934 год) поднимает тему взаимоотношений в школьном коллективе.

«Цель спектакля, — писал А. А. Брянцев в дни премьеры “Бунтарей”, — поставить перед юным зрителем ряд вопросов, вызвать его на дискуссию по этим вопросам, назревшим внутри школьного коллектива, активизировать его отношение к тем “частным случаям”, которые упорно тормозят в нем самом рост нового человека»[[111]](#footnote-112).

«Бунтари» не оказались одиноки.

На общем репертуарном фронте советского театра для детей «школьная пьеса» как явление, сугубо специфическое для этого театра и его аудитории, педагогически особо эффективное, получает свое развитие в постановках на московской детской сцене «Сережи Стрельцова» (1935 год) и «Совершеннолетия» (1938 год) В. Любимовой и др., равно как и в пьесах, написанных на материале дореволюционной школы, — «Гимназисты» К. Тренева (1936 год), «Голубое и розовое» А. Бруштейн (1936 год) и др.

В начале тридцатых годов заметно крепнут связи Ленинградского ТЮЗа со школьными пионерскими организациями. Исполняется давнишнее желание театра — дать в своих спектаклях живой образ пионера. Репертуар ТЮЗа обогащается талантливой пьесой Е. Шварца «Клад» (1933 год, режиссер Б. Зон).

{158} Появление «Клада» на сцене ТЮЗа было встречено не только юными зрителями, но и всей общественностью как явление, означающее серьезный сдвиг театра в овладении труднейшей областью репертуара — пьесой о живой советской действительности и ее людях — взрослых и юных, пьесой, в которой действительность как бы совпадала со сказкой и сказка оказывалась самой жизнью.

«ТЮЗ — театр высокой культуры, — говорил тогда об этом спектакле поэт Николай Тихонов, — сделал героев “Клада” живыми и простыми людьми, а не рупорами, аллегориями, схемами. “Клад” — бодрая и остроумная пьеса… Шварц реалистически переключает сказку. Сказка становится былью…»

Великолепным достижением «Клада» явился образ Птахи в исполнении А. А. Охитиной. Наконец, на сцене ТЮЗа жила и действовала настоящая девочка-пионерка. Образ был отмечен подлинными знаками детства советской эпохи. Птаха — деловая, настойчивая, {159} пытливая, по-взрослому серьезна, по-детски взросла Она — родная сестра своего сверстника — тюзовского зрителя — такая, как он или каким он хотел бы стать.

Постановка на сцене ТЮЗа пьес Евг. Шварца «Ундервуд» и «Клад» знаменовала важное событие в драматургии для всех детских театров — рождение замечательного советского сказочника-гуманиста. Подобно обаятельному выдумщику — молодому Сказочнику из «Снежной королевы» Шварц мог бы о себе сказать: «Ах, как много сказок я знаю! Если рассказывать каждый день по сто сказок, то за сто лет я успею выложить только сотую долго моего запаса…»

В середине тридцатых годов в результате резкой критики, которой были подвергнуты попытки «леваков» — педагогов-вульгаризаторов объявить любую сказку вредным «пережитком» после знаменитых горьковских статей о сказке, открывается и новая страница в истории сказочного репертуара советского театра для детей. Героико-патриотическую тему утверждают на сценах детских театров развивающие фольклорные, былинные и сказочные мотивы пьесы Н. Шестакова «Финист, ясный сокол», «Илья Муромец» П. Павленко и С. Радзинского. Второе сценическое рождение обретают сказки С. Маршака; инсценируются уральские сказки Бажова; сценическую жизнь получает «Золотой ключик» А. Толстого; по-новому звучит поэтичная «Сказка» Светлова, представляющая интересный опыт сказки для юношества, в которой советская действительность переплетается с поэтическим вымыслом…

Возрождение сказочного жанра находит, естественно, свое отражение и в репертуаре Ленинградского ТЮЗа.

«Сказка, как народная, так и литературная (если только она художественно полноценна), — пишет в этот период А. А. Брянцев, — была, есть и будет подлинно детской классикой. Она открывает возможность через волнующие образы настоящего большого искусства говорить с самыми маленькими из юных зрителей на понятном языке»[[112]](#footnote-113).

Обогащается репертуар предвоенного периода деятельности Ленинградского ТЮЗа и в области классики: в это десятилетие создаются такие спектакли, как «Ревизор» (постановка А. А. Брянцева, 1936 год), «Тартюф» (постановка П. Вейсбрема, 1940 год). В спектакле «Тартюф» герой его показывался коварным и талантливым интриганом, врагом, скрывающимся под личиной благонравия. Исполнитель роли Тартюфа Л. Ф. Макарьев создавал {160} образ человека внешне обаятельного, изысканно-«благородного». Увидеть и разоблачить в нем опасного лицемера было нелегкой задачей. Это был яркий образец двурушничества. Говоря о художественно-педагогической задаче этого спектакля, Александр Александрович видел особое его значение в том, что он по-своему предупреждал и призывал в сегодняшней действительности к бдительности.

С новой силой звучит в репертуаре и историко-революционная тема. В спектаклях «Белеет парус одинокий» (1938 год), «Емельян Пугачев» (1940 год) театр ставил перед собой задачу сблизить в представлении юноши, подростка прошлое с настоящим и будущим. Показывая прошлое как предысторию сегодняшнего дня, театр стремился внушить юношеству чувство ответственности перед историей, перед народом — создателем ее, что не раз подчеркивал А. А. Брянцев в своих высказываниях о принципах формирования репертуара.

В 1940 году в репертуар театра входит новый историко-биографический спектакль — «Побег» Д. Щеглова, поставленный Е. К. Лепковской (и в 1949 году — совместно с А. А. Брянцевым). Спектакль являлся опытом {161} художественной работы театра над биографией революционера-большевика.

«Наши школьники, — говорил С. М. Киров, — не знают эксплуатации, не знают проклятого прошлого. Надо им рассказать о нашем пути, о нашей борьбе. Путем знаний, учебы, путем овладения наукой они должны дойти до того, до чего мы, в отличие от них, доходили не только через книжку, но и через тюрьмы, через ссылку, голодовку, эксплуатацию…»

ТЮЗ и стремился выполнить эту задачу путем образного показа одной из ярких страниц революционного прошлого, хотел приобщить юного зрителя к былой борьбе, заставить зрителя как бы ощутить себя ее «действующим лицом».

В ноябре 1940 года спектаклю Ленинградского ТЮЗа «Побег» выпала честь открывать заключительный тур Всесоюзного смотра {162} детских театров, проходивший в Москве. О том значении, которое имела для театра работа над историко-революционной, историко-партийной темой, А. А. Брянцев взволнованно рассказывал в те дни на страницах «Правды»:

«… Кто хочет плодотворно работать и творить на облюбованной им ниве, непременно придет к выводу, что надо учиться большевизму, усвоить хотя бы основы марксистско-ленинской науки. Мне, “старожилу” театра, на себе пришлось испытать чудесную силу этой науки. Она открыла светлые горизонты в искусстве, включила в поле зрения многое из того, что было скрыто, открыла художнику новые образы. Изучение произведений корифеев революционной науки благотворно сказалось на всем: на репертуаре театра, трактовке образа, на моральном облике актера и на расширении его культурного кругозора…»[[113]](#footnote-114)

Брянцев отмечал особый идейно-учебный характер процесса подготовки историко-революционного спектакля: «Весь коллектив театра буквально горел благородным стремлением достойно запечатлеть на сцене мужественных людей революционного подполья, создать образы волевых, целеустремленных большевиков… На репетициях часто возникали теоретические споры вокруг понимания смысла исторических событий, их правдивого и правильного толкования на сцене. Мы теоретически росли на творческой работе…», говорит он в той же статье.

Напоминая о том, как «порою непосредственно, а порой через многие не уловимые сознанием каналы теоретическая учеба влияет на творческий процесс», Александр Александрович приходил к непреложному выводу: «Советский театр — театр большой и умной правды, театр социалистического реализма. Марксистско-ленинские знания дают нам возможность глубже заглянуть в жизнь, ярче и правдивее воссоздать ее на сцене, поднять роль театра в формировании характеров, вкусов юных зрителей»[[114]](#footnote-115).

### \* \* \*

Естественной и закономерной была та большая общественно-творческая активность, которую проявил идейно сплоченный, выросший коллектив театра в годы Великой Отечественной войны. Он дает десятки полноценных, исполненных патриотического пафоса выступлений и для юных и для взрослых зрителей-фронтовиков в Ленинграде. Эвакуированный уже в период блокады на Урал, {163} театр создает ряд новых спектаклей героического, патриотического звучания — «Большие надежды» В. Каверина, «Далекий край» Е. Шварца, «Самсон» С. Зельцер.

Эта героико-патриотическая линия сохраняется в репертуаре Ленинградского ТЮЗа и в послевоенное время. Период этот отмечен значительным преобладанием в репертуаре советского театра для детей современной пьесы и в первую очередь пьесы, в которой главным героем является подросток, юноша-патриот своей Родины, герой Отечественной войны.

В Ленинградском ТЮЗе это — «Сын полка» В. Катаева (1946 год), «Девочка ищет отца» Е. Рысса (1947 год), «Пашка» Л. Макарьева (1947 год), «Володя Дубинин» Л. Кассиля и М. Поляновского (1950 год). Для некоторых пьес этого периода характерно углубленное проникновение во внутренний мир героя-подростка, в его психологию. Героико-романтический спектакль становится подлинной школой подвига.

Заметное место в послевоенные годы в репертуаре Ленинградского ТЮЗа занимает идущая еще от «Бунтарей» молодежная «школьная» пьеса. В постановке Л. Ф. Макарьева идут новые спектакли — «Аттестат зрелости» Л. Гераскиной (1949 год), «Ее друзья» В. Розова (1950 год), «Дневник Наташи Соколовой» А. Зака и И. Кузнецова (1953 год), в постановке С. Е. Диманта — «В девятом “А”» Н. Винникова (1954 год).

Уже спектакль «Бунтари» по содержанию своему являлся спектаклем-дискуссией; в нем была показана острая борьба между коллективом и одиночками, вскрывались противоречия в воспитательной работе школы и семьи, сложности формирования юношеского характера. Дискуссия со сцены переносилась в школу.

Герой спектакля «Аттестат зрелости» Валентин Листовский как бы продолжал линию центрального образа «Бунтарей». Характерной чертой таких героев является убеждение в своей исключительности.

Жизнь, идущая вперед, вкладывает новое содержание и в школьную пьесу. Название «школьная» становится условным. Воспитание личности советского молодого человека выходит далеко за рамки воздействия на него школы, оно предполагает и многостороннее влияние на него всей окружающей жизни — людей, событий, обстоятельств. Это получает свое отражение и в соответствующих спектаклях, постепенно занимающих в репертуаре театра все более значительное место.

Серьезный разговор с молодым гражданином Советской страны ведет драматург В. Розов через свои талантливые пьесы, освещающие {164} те кардинальные вопросы, которые неизбежно встают перед юношеством в пору приближающегося совершеннолетия. О мироощущении, исканиях, умных уроках жизни говорят в новых пьесах для молодежи М. Шатров, Е. Успенская и Л. Ошанин, М. Львовский, Л. Гераскина, В. Любимова и др.

В спектакле «Дневник Наташи Соколовой» А. Зака и И. Кузнецова, поставленном в Ленинградском ТЮЗе в 1953 году, мы встречаем образ школьницы-старшеклассницы с ярким и сложным внутренним миром. Пьеса об ответственности молодого человека перед собой, перед своей жизнью, перед обществом импонировала ТЮЗу и своей художественной ценностью и, прежде всего, самой постановкой темы.

Поддерживая включение в репертуар ТЮЗа спектаклей, ставящих проблемы нравственного воспитания молодежи, А. А. Брянцев, однако, очень настороженно относится к тому, как эти проблемы решаются. Стоя на позициях защиты детского театра от «овзросления», он считает педагогически нецелесообразным введение молодежи в круг проблем, обращенных к тому, что «о них», но *не для них*. Во всех случаях, когда театр обсуждает или принимает решение в отношении юношеской пьесы, Александр Александрович исходит из того, что нельзя подходить к сегодняшнему юному зрителю со старыми мерками. Он понимает, что барьер, который привыкли ставить между взрослыми и детьми, отодвинулся — жизнь подводит юного зрителя вплотную к сложным проблемам и таким образом переводит его по ту сторону этого барьера. Когда театр самоустраняется и не помогает зрителю на его пути к внутреннему созреванию, театр не выполняет своей педагогической задачи, — указывает А. А. Брянцев. Зритель будет игнорировать свой театр, если не получит в нем пищи уму. Зритель не все переносит на себя. Не надо бояться показывать ему отрицательное; бояться здесь — значит не доверять, исходить из очень низкой оценки уровня молодежи. Но надо, по утверждению Брянцева, показывать отрицательное так, чтобы оно не могло стать предметом подражания, а заставляло думать.

Вместе с тем, Брянцев настораживается, когда пьесы, касающиеся воспитуемых, затрагивают и воспитателей. Он ставит под сомнение целесообразность проникновения на сцену юношеского театра пьес, которые переводят юного зрителя на положение судьи над своими родителями, над своими педагогами, вовлекают его в разрешение проблемы воспитания его самого. Это никак не способствует воспитанию в юношестве одного из важнейших чувств — чувства ответственности… Пьесы, могущие позволить {166} подростку переложить эту его ответственность за себя на плечи взрослых, которые его «плохо воспитывали», требуют особой настороженности театра, как бы соблазнительно смелы и талантливы они ни были. Это — пьесы для взрослой аудитории — родителей, педагогов.

Непримиримость Брянцева в этом вопросе вытекает из убеждения, что театр — оружие исключительной силы, требующее в ином случае от художника, мыслящего, как педагог, мужества… отказа.

Самым верным средством в искусстве воспитания театром А. А. Брянцев считает воспитание положительным примером.

Принимая в репертуар театра ту или иную пьесу на нравственную тему, он хочет надеяться, что зритель, вспоминая о ней годы спустя, скажет, как говорил В. И. Ленин о своем впечатлении от «Что делать?» Чернышевского:

«Он меня всего глубоко перепахал… Это вещь, которая дает накал на всю жизнь»[[115]](#footnote-116).

### \* \* \*

В сказочном репертуаре послевоенного времени переплетаются современность и фантастика. В оригинальной сказке молодых авторов Ю. Принцева и Ю. Хочинского «Страна чудес» (1948 год) старый волшебник Факраш, облеченный властью делать самые сказочные чудеса, отступает перед чудесами нашей действительности: наивным представляется его «ковер-самолет» рядом с «простым» самолетом; пугающе-чудесным кажется Факрашу говорящий «волшебник» — радио; необыкновенные чудеса, каких он и выдумать не мог, он видит в саду обыкновенного старика-мичуринца… Страной чудес оказывается Советская страна.

Еще глубже вступает ТЮЗ в нашу современную советскую действительность в послевоенной постановке — пьесе К. Паустовского «Стальной перстенек» (1957 год). В этой сказке действуют простые советские люди — мудрый старый дедушка, живущий в тесной дружбе с природой, с зимами и веснами, его маленькая внучка со сказочно отзывчивым сердцем, солдат, после войны неустанно шагающий по путям-дорогам Родины.

Богатство сказочного репертуара ТЮЗа ныне представляют и такие спектакли, как «Ворон» К. Гоцци (1946 год) и «Волынщик из Стракониц» И. Тыла (1953 год).

Это спектакли юношеские. Брянцев убежден, что сказка должна сопутствовать человеку не только в детстве, но и в дальнейшем. В свои семьдесят семь лет он лично для себя и по сей день находит в сказке «радость и поучение».

{168} Спектакли «Ворон» (постановка П. Вейсбрема) и «Волынщик из Стракониц» (постановка С. Диманта) поэтичны и романтичны. Каждый по-своему говорит о богатстве душевных возможностей человека.

Сказка И. Тыла — глубоко патриотичная, воинствующая — своеобразно ставит тему безграничной, жертвенной материнской любви.

Та же тема звучит и в спектакле «Два клена» Е. Шварца (1954 год). Героический образ матери — сильной, величавой русской женщины-работницы, воссозданный в «Двух кленах», получил широкое признание как один из лучших образов детской сказочной литературы и драматургии.

Сказка «Два клена», поставленная П. К. Вейсбремом, равно как и поэтичная сказка С. Я. Маршака «Двенадцать месяцев» (1946 год), поставленная С. Е. Димантом, стала верным спутником тюзовского зрителя в его театре.

Ныне этими спектаклями-сказками зачастую начинается жизнь ребенка-зрителя в ТЮЗе. И недаром, когда в ТЮЗ приходит новый автор, чтобы писать для него пьесу-сказку, Александр Александрович Брянцев считает нужным первым долгом ознакомить писателя с этими спектаклями, которые на нынешнем этапе театра для детей более всего характеризуют, по его мнению, сказку как «детскую классику».

### \* \* \*

В развитии историко-революционной темы в послевоенном репертуаре ТЮЗа большое место заняли спектакли «Музыкантская команда» Д. Дэля (1956 год) и «Именем революции» М. Шатрова (1957 год), поставленные С. Е. Димантом.

Включение в репертуар пьесы «Именем революции» требовало от театра мобилизации всех сил. Впервые на сцене ТЮЗа зритель встречался с образами В. И. Ленина и его сподвижника — Ф. Э. Дзержинского.

Рассказывая о подвигах комсомольцев и совсем еще юных ребят в первые годы революции, спектакль «Именем революции» обращает к сегодняшней молодежи вопрос: «Люди, какими вы будете?», диктуя вывод: «Забыть — это предать».

Говоря об этом спектакле, А. А. Брянцев формулирует его сверхзадачу как педагогическое требование «проникнуть в *совесть* зрителя…, заставить задуматься о том, что значит “*помнить — в действии*”»[[116]](#footnote-117).

{170} Так оно и происходит.

В одном из многочисленных отзывов о спектакле ученик 10‑го класса 318‑й школы наиболее полно, как нам кажется, выражает мысли, с которыми юные зрители уходят из театра:

«“Забыть — это значит предать”. Что именно забыть? Забыть, как по голодной, разрушенной стране бродили тысячи осиротевших, оборванных Васек и Петек, как за каждым углом ждала наших людей вражеская пуля, сколько молодых жизней было загублено… Но не забыть — это еще не все. Если мы *просто* будем *помнить* об этом подвиге — это *еще не значит*, что мы сохранили *верность идее*. Сохранить верность идее сегодня и не предать ее — это значит — всеми своими *делами* быть верным ей…»

Спектаклем «Именем революции» театр достигает одного из самых важных своих результатов — заставляет зрителя в накале больших чувств глубоко задуматься, мысленно увидеть и проверить себя через образы и ситуации, представленные в сценическом произведении.

Историко-революционные спектакли последнего периода, равно как и историко-биографический спектакль «В садах лицея» Д. Дэля (постановка Л. Ф. Макарьева, 1957 год), представляют по своей художественно-педагогической значимости и по качеству драматургии восходящую линию в репертуаре сегодняшнего ТЮЗа.

Спектакли эти в основном являются спектаклями героико-романтического звучания, отвечая естественной потребности юношества в этом жанре.

### \* \* \*

В послевоенный период репертуар Ленинградского ТЮЗа значительно обогащается и новыми спектаклями в области классики: ставятся «Вишневый сад» (1950 год), «Горе от ума» (1952 год), «Гроза» (1954 год).

Вне зависимости от того, кто ставит то или иное произведение классики, театр в лице его руководства и ведущей части коллектива остается верен широкому пониманию своей педагогической и художественной роли.

В отборе классики для юношества ТЮЗ продолжает проявлять серьезную готовность экспериментировать.

Развивая опыт постановки «Тартюфа» Мольера, театр считает возможным далее вводить в свой репертуар такие, казалось бы, малопоказанные для ТЮЗа произведения, как «Ромео и Джульетта» Шекспира, «Гроза» Островского…

Брянцев исходит здесь из мысли, что «истинное искусство всегда педагогично».

{171} Передавая постановку такого ответственного спектакля, как «Ромео и Джульетта» (1948 год), режиссеру П. К. Вейсбрему, Александр Александрович доверяет ему как художнику и предоставляет ему полную самостоятельность. В этом случае его первой заботой является педагогическая ответственность театра за будущий спектакль. Удача или неудача здесь решает, станет ли это классическое произведение репертуарным достоянием детского театра.

Для включения в репертуар театра для детей пьесы Шекспира «Ромео и Джульетта» от руководства театра требовались большая широта и смелость и опять-таки особое доверие к молодежному зрителю.

{172} Через этот спектакль ТЮЗу предстояло говорить со своим зрителем на одну из самых сложных, «запретных» тем — тему о любви.

Утверждая трагедию Шекспира в репертуаре Ленинградского ТЮЗа, Александр Александрович верил в то, что все дело в педагогическом такте, в том, *как* эта тема будет раскрыта юношеским театром. ТЮЗ и попытался это сделать.

Спектакль прозвучал покоряюще чисто и поэтично; он рождал в зрителе мечту о любви возвышенной, любви «сильнее смерти».

«… Вот мы уходим из ТЮЗа, — говорит одна из зрительниц — десятиклассница: — вечер, свет фонарей, та же улица, те же афиши у подъезда. Но что-то внутри переменилось: жизнь будто поднялась на какой-то ужасно высокой волне; и ты — тоже…»

Среди произведений русской классики, вызывавших большие сомнения своим «взрослым» содержанием, была и «Гроза» Островского.

ТЮЗ поставил перед собой нелегкую задачу показать старшеклассникам это замечательное произведение. Постановка его была поручена Л. Ф. Макарьеву. Спектакль явился принципиальной победой театра. Делясь опытом театра по постановке «Грозы», А. А. Брянцев писал, что этим спектаклем прежде всего удалось доказать, что «эту пьесу не только можно, но и необходимо показывать школьникам, потому что она воспитывает высокие, благородные чувства». Брянцев напоминает, что участники спектакля, вникнув в гениальный замысел Островского, играют пьесу о большой поэтичной любви, а не о супружеской измене… Режиссер и актеры донесли до зрителя чистый поэтический замысел Островского… «Это и есть настоящая педагогическая трактовка пьесы — светлая и ясная», — отмечает А. А. Брянцев[[117]](#footnote-118).

Интересно отметить, что если в «Тартюфе» и особенно в «Ромео и Джульетте» театр хотя и очень ограниченно, но все же допускал некоторые изъятия из текста пьесы, то «Гроза» поставлена в Ленинградском ТЮЗе без всяких вымарок. Акценты здесь расставлены с таким художественным и педагогическим мастерством, что зритель не находит в спектакле ни мистики, ни религиозной экзальтации — он видит и глубоко понимает в пьесе лишь трагедию человека, рвущегося к естественному человеческому счастью и загубленного «темным царством».

Принципиальностью, творческим риском отмечена история классических постановок театра, руководимого А. А. Брянцевым.

{174} ТЮЗ — спутник юности. В области классики он считает себя свободным от педантичного следования школьным программам по литературе. Его задачи шире и ближе к программам по внешкольному чтению для молодежи. В отборе вершинных произведений классической драматургии прошлого он во многом совпадает со школой, но идет значительно дальше.

Основным ценным качеством репертуарной политики педагогического театра является то, что он не позволяет школе рассматривать себя как нечто «подсобное» — не дает превращать классические спектакли в показательно-познавательный материал в «помощь школьному учебному процессу».

Театр отказывается от такой утилитарной роли и учит школьных педагогов, школьную общественность видеть гораздо глубже и шире и воспитательную роль классики в театре как могучего источника и проводника культуры.

Те или иные классические спектакли могут быть в ТЮЗе более или менее удачными — это в каждом отдельном случае зависит от мастерства режиссера, талантливости актеров, — но принципиальные установки театра в этой области проверены и оправданы. Они исходят в общем из той же мысли А. А. Брянцева: «Истинное искусство всегда педагогично».

### \* \* \*

Нами перечислены, неизбежно бегло и кратко, лишь основные вехи истории формирования репертуара Ленинградского театра юных зрителей, значительную роль в котором играл и играет художественно-педагогический «глазомер» А. А. Брянцева. Не все репертуарные задачи удавалось разрешать театру на разных этапах его жизни в равной мере полноценно, желаемое не всегда оказывалось сущим. Тем более в заслугу коллективу и его руководителю может быть поставлено то, что в любых трудных положениях они оставались сугубо принципиальными.

«История трех десятилетий Ленинградского ТЮЗа — поучительный пример стойкого труда, творческой смелости и принципиальной верности идейным установкам большевистской партии и художественно-реалистическим традициям русского прогрессивного искусства», — справедливо напоминал Н. К. Черкасов в своей статье «Спутник юности»[[118]](#footnote-119).

# **{****175}** Художник, мыслящий как педагог

## I

Первое десятилетие жизни Ленинградского театра юных зрителей — пора наиболее интенсивной деятельности Брянцева-режиссера. Это — время, когда закладываются основы репертуара ТЮЗа. Именно поэтому Александр Александрович ставит в течение первых десяти лет ТЮЗа почти столько же спектаклей, сколько потом им было создано за последующие тридцать лет.

Опыт А. А. Брянцева-режиссера до сего времени никак теоретически не осмыслен и не обобщен. Между тем он является художником, сила которого, помимо природной одаренности, заключается в огромном и многообразном режиссерском и артистическом опыте, проницательном творческом усвоении разнообразных встреч со многими актерами, различными по своей актерской индивидуальности, не говоря уже о громадном жизненном опыте. Отсюда — тонкое знание техники актерской игры и умение конкретно, практически помочь актеру найти и выявить наиболее близкие именно данной актерской индивидуальности возможности сценической выразительности. Отсюда и умение наметить такие мизансцены, в которых образ раскрывался бы в наиболее убедительном, внутренне оправданном, жизненном аспекте; и, главное, {176} умение ощутить идею, форму, композицию спектакля в целом и, подчиняя этому главному все элементы, добиваться их наиболее точной и полной выразительности.

Представление об особенностях режиссуры А. А. Брянцева, получившей в театре для детей свою особую целенаправленность, возникает из анализа отдельных черточек, элементов его творческого метода, определивших характер его постановок — и тех, что поныне живут в репертуаре ТЮЗа, и тех, что ушли со сцены и остаются лишь в памяти товарищей по работе и зрителей. Попытаемся охарактеризовать особенности режиссерского почерка Брянцева на примере некоторых из его работ, осуществленных и в области сказочного репертуара ТЮЗа, и постановок пьес классической драматургии, и современного советского спектакля. В каждой из этих отраслей репертуара театра режиссерское искусство Брянцева нашло свое характерное выражение.

### \* \* \*

До ТЮЗа А. А. Брянцев поставил десятки спектаклей разного жанра. Свою режиссерскую деятельность в открывающемся Театре юных зрителей он начинает, однако, с того, что меньше всего, казалось, лежало в сфере его опыта, — с постановки сказок.

Еще до начала работы театра над первым спектаклем тюзяне, приходя к А. А. Брянцеву в его комнату в Европейской гостинице, заставали его за работой над макетом «Конька-Горбунка».

Конек-Горбунок! Русская классическая сказка, густо настоянная на русском фольклоре, поэтическая сказка о сказках… Это сразу было принято как нечто бесспорное для детского театра. Сам Пушкин, великий русский национальный поэт, горячим отзывом о сказке «Конек-Горбунок», казалось, благословлял тюзян на такое начало. Он видел в Ершове своего продолжателя в области сказочной народной поэзии.

В жизни А. А. Брянцева с «Коньком-Горбунком» было связано многое. «Конек-Горбунок» — одно из первых театральных впечатлений маленького Шуры Брянцева, вынесенное из балаганных представлений на Царицыном лугу; отрывки из «Конька-Горбунка» заучивал он наизусть в гимназические годы, готовясь к выступлению на школьном концерте; иллюстрациями из «Конька» была по странной игре случая оклеена его комната в один из периодов юности… Все это завершалось решающей встречей с «Коньком-Горбунком» в работе над созданием первого спектакля ТЮЗа.

Сохранился рассказ П. П. Горлова о том, как они — он и Брянцев, решив, что первой пьесой репертуара ТЮЗа должна быть {177} классическая сказка, обратились за советом к известному специалисту по детской литературе А. И. Калмыковой. «Конек-Горбунок» был в этой беседе назван ею первым и тотчас же признан Брянцевым бесспорной кандидатурой.

Тут же как бы наметился и метод перевода сказки на язык сцены. Он был подсказан твердым желанием «не калечить» стих Ершова, бережно сохранить авторское построение сказки, ее своеобразный стиль. Был назван Александром Александровичем и будущий автор инсценировки — П. П. Горлов.

Проблема репертуара встанет перед театром очень скоро во всей своей сложности, но первая находка, как видим, далась легко, без долгих сомнений и поисков.

Уже через несколько дней после принятия решения о «Коньке-Горбунке» Брянцев ясно представлял себе принцип работы над будущей инсценировкой:

«Мы не пытались делать из сказки пьесу, — рассказывает Александр Александрович, — мы положили на сценическое действие сказку как таковую, сохранив и ершовское деление текста на три {178} части. Каждую часть (“действие”) спектакля предваряло хоровое выступление всех участников. Текстом для хоров служили “присказки”, что было вполне оправдано. 1‑й хор — “Зачинается рассказ от Ивановых проказ…”; 2‑й хор — “Сидит ворон на дубу…”; 3‑й хор — просто перекличка двух “клиросов”: “Продолжай, запевай!”

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

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

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

### \* \* \*

С первого спектакля А. А. Брянцев на практике утверждает ряд принципиальных для детского театра положений, которые находят закрепление в следующих его работах над сказкой.

Самый выбор сказки говорит о стремлении театра к первоклассному литературному материалу.

Спектаклем «Конек-Горбунок» театр стремился подвести юного зрителя к неисчерпаемому роднику сказочного народного творчества, привить к нему вкус. Театр учил находить на чистом дне россыпей народной поэзии драгоценные сокровища душевных богатств человека — сердечную щедрость, мужество, бескорыстие, волю к преодолению препятствий.

Через спектакли-сказки театр хотел помочь ребенку — говоря словами Ушинского — «полюбить нравственный поступок, нравственное чувство, нравственную мысль, выраженную в этом произведении»[[119]](#footnote-120).

{180} Первые спектакли узаконивают как полновластных хозяев зала новое, самое юное поколение зрителей. И тут же ТЮЗ нащупывает подход к этому зрителю, впервые в жизни приходящему в театр.

Здесь Брянцев-режиссер проявляет осторожность педагога. Он ищет и находит мостик к новому и необычному в жизни ребенка переживанию — восприятию им «чуда театра» через близкое и понятное ему с раннего детства. Этот мостик — игрушка, привычная, но — огромная и оживленная игрушка. Сама же игра на сцене превращается как бы в игру в сказку.

Так в своих встречах со зрителем ТЮЗ отталкивается от того, что уже подготовлено привычным — сказками детства.

Брянцев рассчитывает на свойственную ребенку способность *верить* в игре — принимать «как будто» за существующее.

Другая специфическая особенность в постановке сказки — стремление А. А. Брянцева к спектаклю синтетическому как одной из самых властных форм эмоционального воздействия театром.

Особое место в тюзовских синтетических спектаклях занимает музыка. Ей режиссура уделяет серьезнейшее внимание.

Рассказывая о процессе создания музыки к «Коньку-Горбунку», А. А. Брянцев говорит: «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, в которой каждая отдельная группа вела свой ритмический рисунок, контрапунктически пересекавшийся с рисунками других групп…»[[120]](#footnote-121)

### \* \* \*

«Конек-Горбунок» прожил в репертуаре ЛенТЮЗа долгую жизнь, знал многократные капитальные возобновления, не раз менял исполнителей. После В. Зандберг Конька играет К. Пугачева, Иванушку — вслед за И. Разеевым — С. Пушкин, Б. Чирков и другие. Последнее возобновление «Конька-Горбунка» относится к годам Отечественной войны, ко времени пребывания ЛенТЮЗа {181} в эвакуации в городе Березники. Исполнителем деда-сказочника здесь вместо больного П. П. Горлова впервые выступил сам Брянцев. В этом варианте «Конька-Горбунка» Александр Александрович представал в спектакле единственным ведущим сказочником (вместо прежних двух). Адресуясь то в зрительный зал — как бы в качестве взволнованного зрителя, то на сцену, к действующим лицам — как партнер, он с нескрываемой личной «заинтересованностью» комментировал события…

{182} Это была живая, горячая, увлеченная игра; каждое слово его речи как бы выкатывалось кругло, образно, живописно, во всем своем подлинно русском великолепном своеобразии.

«Я чувствовал себя хозяином этой сказки, — рассказывает Александр Александрович, — я как бы “дарил” ее зрителю, стремясь выявить все ее прелести, все обстоятельства…»

Перед зрителями и перед тюзянами (подавляющему большинству которых никогда не приходилось видеть Брянцева в роли актера) Александр Александрович открывался в этом спектакле — единственном в своем роде — как актер с большим актерским темпераментом. В то же время, как и в предыдущих возобновлениях «Конька-Горбунка», он как режиссер вновь проявлял свой режиссерский и педагогический дар.

Один из ведущих актеров Ленинградского ТЮЗа заслуженный артист А. Кожевников рассказывает:

«В 1936 году в ТЮЗе возобновлялся спектакль “Конек-Горбунок” и я — тогда студент 1‑го курса Театрального училища — был привлечен к участию в массовых сценах и хорах, которые были довольно сложными. Я мог видеть, слышать и наблюдать, как тщательно и интересно работал Александр Александрович над постановкой. Вспоминаю сцену “базара”, одну из самых сложных массовых сцен спектакля. Все участники были разбиты на группы по 2, 3, 4, 5 человек. Каждая группа имела свою детально разработанную схему действия и специальный текст: для торговцев — свой, для покупателей — свой…

Начиналась репетиция, и А. А. Брянцев становился похож на дирижера симфонического оркестра. Он стоял и дирижировал, создавая самые сложные и разнообразные музыкальные комбинации групп и солистов. Это была вдохновенная работа, которая в итоге давала великолепные результаты. Сцена “базара” в спектакле проходила всегда точно, как по нотам; при этом в ней ни на минуту не нарушалась жизненная правда.

Строгая требовательность А. А. Брянцева ко всему, что относится к процессу создания спектакля, производила на меня огромное впечатление, стала живым примером для всей моей дальнейшей артистической работы».

### \* \* \*

Вслед за «Коньком-Горбунком» А. А. Брянцев ставит сказку «Соловей», премьера которой происходит немногим менее чем через два месяца после открытия театра (17 апреля 1922 г.)

{183} На этот раз театр обращается за литературным материалом к знаменитому датскому сказочнику Андерсену. Сказка «Соловей» идет в ТЮЗе в вольной сценической обработке М. Кузьмина и с его же музыкой.

Спектакль переносил зрителя в сказочную страну «Китай» и был стилизован в этом плане. По замыслу постановщика, спектакль являлся как бы «игрой в китайцев», какими те могут представляться воображению юного зрителя по его небогатому опыту, почерпнутому из картинок и книжек.

Во второй своей тюзовской постановке А. А. Брянцев в союзе с художником В. И. Бейером закрепляет ряд находок первого спектакля. Это — спектакль-игра. В нем также действуют слуги просцениума — на этот раз китайчата. Но Брянцев ищет и дальше.

Теперь на сценической площадке ТЮЗа действие сосредоточивается в центре, на просцениуме, и ниже, на широко обрамляющей его площадке-орхестре.

По мере хода событий на просцениуме возникает дворец китайского богдыхана. Площадь орхестры, над которой он горделиво возвышается, отведена простому народу. Затемнение — и на месте дворца уже острым клином выступает «берег», он спускается к «воде», ложем для которой служит та же орхестра. То, что это именно «берег» и «вода», для зрителя бесспорно. Юный зритель {184} легко принимает любую сценическую условность, если только ее не нарушает сам театр. Здесь же — убеждающая подробность: над «водой» расположился медлительный рыбак и спокойно удит с «берега» рыбу.

Но вот орхестру заполняет праздничная толпа, и «берег» уже не берег, а сверкающая огнями площадь перед дворцовыми воротами. Здесь, развертывается торжественный дворцовый праздник {185} в честь искусственного соловья; проходят манерные китайские церемонии придворных…

Снова затемнение — и на смену всему взволнованное движение толпы через всю орхестру — тревожные поиски исчезнувшего соловья, в которые вовлекаются и зрители. Актеры входят со зрителями в непосредственное общение, перекличку. Из амфитеатра несутся крики сочувствия, горячие советы, азартные подсказки, куда идти, где искать соловья.

В поэтической атмосфере «Соловья», идущей от андерсеновской сказки, используя воздействие мелодичной музыки, стихов, изящной простоты оформления, театр подспудно вел со своим зрителем душевный разговор. В доступной, ненавязчивой и образной форме театр пытался дать ему первый урок на эстетическую тему: о силе прекрасного и о значении искусства как отражения жизни, реальной действительности.

Такова воспитательная сверхзадача второго спектакля, увлеченно поставленного А. А. Брянцевым в набиравшем силы ТЮЗе.

Маленькая бытовая подробность. К моменту, когда спектакль был готов, у театра не оказалось средств на его оформление. Как быть? Случилось так, что в те дни тюзянам выдали из Губоно задолженность по зарплате — по десяти тысяч рублей на человека. Коллектив, — как ни трудно это было, — решает отдать половину долгожданной получки «в пользу “Соловья”» — на декорации. Работа закипела, и уже на следующей неделе премьера состоялась.

Если через сказку «Соловей» театр пытался говорить с юным зрителем об искусстве, то следующий сказочный спектакль ТЮЗа — «Догоним Солнце» (премьера — 7 октября 1922 г.), как бы продолжая лирико-поэтическое звучание предыдущей постановки, посвящается теме природы, стремлению всего живого к свету и радости.

Герой пьесы — молодой журавль заболел и не может лететь вместе со всей своей стаей в теплые края. Наступает осень, птицы отправляются в далекий путь, Журлик остается один. Непривычны для него краски осени, ее дожди, ее печаль, страшит зима с ее морозами и белым безмолвием. Впервые зимуя у человека, Журлик знакомится и с ним и с живущими при нем домашними животными — Котом, Индюком, узнает повадки и характер каждого. Через ряд злоключений и переживаний журавль доживает до новых перемен в природе — и вот уже снова видит и чувствует солнце и тепло, встречает первых вестников весны — возвращающихся птиц.

{186} Особое внимание постановщика было направлено в работе над спектаклем на то, чтобы помочь актеру найти впечатляющие характерные черты образов птиц и домашних животных. Убедительны внешние детали, лаконичны условные характеристики сказочных образов. Характерен, к примеру, внешний облик журавля: русская рубашка, клюв — на голове, крылья — на руках. В то же время Брянцев ищет путей и для поэтического выражения примет времен года, жизни природы, в частности сценического воссоздания жизни сказочного леса со старым Пнем, заросшим Мхом, Дедушкой-лесовиком, Болотными огнями…

Спектакль готовился в трудное для театра время. Никаких производственных возможностей для оформления спектакля да и денег на монтировку у ТЮЗа в тот период не было.

Без новых постановок театр, однако, жить не мог. Со складов Народного дома ТЮЗу удается получить несколько мешков обрезков старого холста. По замыслу художников спектакля В. И. Бейера и Е. Э. Якобсона, поскольку действие сказки развертывается в осеннем лесу, весь портал должен был быть украшен большими осенними листьями. Они и были изготовлены из полученных обрезков холста. Нужную для каркаса проволоку тюзяне добывали — теперь уж можно сознаться! — не совсем обычным путем, залезая в окна разоренных «бесхозных» дач (дело было летом) и там же собирая, кстати, пружины из ломаной мебели. Так, без какой бы то ни было затраты денег было сделано оформление спектакля и из созданных «домашним» способом листьев скомпонован художественный ярко-желтый портал спектакля «Догоним солнце».

Отзывы прессы о пьесе и спектакле «Догоним солнце» были весьма противоречивы. «Не ошибка ли поистине прекрасного театра — ставить для нынешних детей такую пьесу? Шмелев[[121]](#footnote-122) — писатель “от Чехова”, от “хмурых людей”. Советским детям… незачем догонять хмурое солнце прошлого… Гимн солнцу звучит как прощание с жизнью…»[[122]](#footnote-123) — утверждалось в одной из статей. Зато в другой можно было прочитать: «Прекрасная пьеса, ясная и про стая… внушающая ребенку нежность ко всему живому… звучащая несколько меланхолической лирикой… и в то же время бодрым, ярким призывом к счастью…»[[123]](#footnote-124)

{187} Нам представляется, что спектакль этот был закономерен в репертуаре молодого ТЮЗа, утверждавшего себя как театр литературно полноценной сказки, театр поэтического звучания, далекий от «сюсюкания» даже в общении с самым маленьким зрителем. Спектакль отнюдь не звучал меланхолично. Хор в нем, напротив, звучал мажорно; ребята в антрактах увлеченно играли «в журавли»…

Кстати, спектакль «Догоним солнце» явился знаменательным для творческой биографии народною артиста СССР Н. К. Черкасова — это был первый спектакль, которым он начинал профессиональную сценическую деятельность.

{188} «… ТЮЗ пленял нас тем, — говорит Н. К. Черкасов, — что это был театр не только юного зрителя, но и юного актера… Я в свое время мечтал сыграть неодушевленный предмет; мне посчастливилось — я получил роль Дерева, — это была моя первая профессиональная работа в сказке “Догоним солнце”. Я сыграл старый Пень, которому мешали букашки, лесные твари. Я твердил: “Дайте спать, дайте отдохнуть…”»

### **{****189}** \* \* \*

Принципиально важная для детского театра находка — общение с младшим зрителем в форме спектакля-игры — получает яркое выражение в своеобразной постановке А. А. Брянцева «Гуси-лебеди» (1924 год).

По замыслу постановщика, в основу спектакля была положена детская игра «считалка», разыгрываемая профессиональными актерами средствами синтетического спектакля с главенствующим, проходящим через весь спектакль хоровым началом. На сцене — деревенский сеновал с подставленными к нему лестницами — такой убедительный, что, по отзыву зрителя, оттуда «будто несутся запахи свежего, только что скошенного сена».

Деревенские парни и девушки разыгрывают здесь веселый пролог «считалок» (стихотворный текст С. Маршака).

По ходу действия перед зрителем возникает и яблоня, и речка, и печка, и гуси — все это в коллективном пластическом исполнении актерских групп — «хоровых образов». Слова и движения — пробеги взмахивающих «крыльями» гусей, их взлеты, кружение подчинены точному ритму, идущему от музыкальной основы, пронизывающей {190} весь спектакль. Режиссер строит мизансцены живописно и неожиданно просто. На лестнице, что идет с верхушки сеновала, группа парней в расшитых русских рубахах расположилась один над другим по ступенькам. Широко, чуть наискось распростерши руки и приподняв козырьки — «клювы» на голове, они действительно создают впечатление стремительного птичьего полета…

Спектакль «Гуси-лебеди» утверждал стремление детского театра быть театром синтетическим. Более того, в данном случае звучание музыки и хорового пения, пронизывающих весь спектакль, было столь преобладающим, что имелись все основания считать спектакль если не детской оперой, то, по меньшей мере, детской музыкальной комедией. Этим «Гуси-лебеди» были обязаны особой музыкальности А. А. Брянцева и музыкальной культуре тюзовского коллектива.

Своеобразное развитие опыта первых сказочных постановок А. А. Брянцева (в число которых, кроме названных, входили еще «Золушка» и «Таир и Зорэ») нашел театр в спектакле-легенде «Похититель огня» (премьера — 11 января 1924 г.).

Впервые в жизни ТЮЗа появилась настоящая, оригинальная, написанная специально для Ленинградского ТЮЗа пьеса напряженного драматического звучания. Она была создана своим, «местным» автором — П. П. Горловым, уже давшим театру сценический текст «Конька-Горбунка».

Из поколения в поколение подростки неизбежно отдавали дань увлечения романтическим приключенческим произведениям Фенимора Купера, Майн Рида и т. д. Это отлично знал и из этого исходил и тюзовский драматург.

Стремясь найти то, что наиболее отвечает запросам юных зрителей, Ленинградский ТЮЗ создает спектакль-легенду героического романтического плана «Похититель огня». Спектакль рассказывал о том, как юноша Райго — сын первобытного племени (исполнитель — М. Кисиц) вместе со стариком Шуху (П. Горлов) и подростком Ноту (Ю. Арене) мужественно преодолевает смертельные опасности, чтобы добыть для своего народа огонь и тем самым новую, более счастливую, более человечную жизнь.

На сцене — дикая природа. Громады каменных скал, таинственные переходы, уступы. Полуфантастическая обстановка жизни первобытного человека. Режиссер и художник широко использовали в оформлении спектакля смелое и разнообразное комбинирование станков, драпированных синим холстом и оживавших под лучами света. С этим контрастировали окрашенные в медно-красный цвет тела людей.

{191} В стремительном движении событий меняются места действия, рельеф местности. Перед зрителем — то горные уступы, то пещера тунгуинов, то опасные тропы…

Слугами просцениума на этот раз являлись большие, ловкие обезьяны, которых играли Е. Гаккель, Л. Макарьев, Е. Уварова и др. Когда требовалось, они же играли роли скал (как видим, Брянцев считал возможным и нужным занимать ведущих актеров театра и в таких ролях).

Спектакль начинает своеобразная пляска обезьян. Это как бы музыкальный пролог. Далее они будут перемежать картину сюжетно связанными с действием острыми акробатическими пантомимами. Эти пантомимы в то же время маскировали перестановки.

На романтическом фоне действует первобытный человек — сильный, пластичный, ловкий. По замыслу постановщика в характеристиках действующих лиц все должно было подчеркивать красоту человеческого тела, молодость, силу, отвагу, легкость и гибкость движений. Все красочно, остро, стремительно. Вот когда сказались результаты усиленных занятий тюзян гимнастикой, ритмикой, акробатикой.

«Спектакль не столько работался на репетициях, сколько подготовлялся на систематических студийных занятиях, — вспоминают участники “Похитителя огня”. — Работали мы неистово, работали, как говорят циркачи, “без сетки”. Чего стоил, {192} например, бой между племенем Райго и людоедами! Скрещивались копья сангуинов с дубинками амогов… Мальчишки-зрители вскакивали со своих мест, готовые идти на помощь “своим”, то есть тем, кого возглавлял Райго».

Спектакль шел по сорок раз подряд. Все сорок дней актеры должны были выступать голыми по пояс и окрашивать тело в медный цвет; однако никто не жаловался на усталость…

В атмосфере нарастающего героического действия, искреннего актерского энтузиазма и бьющей через край энергии спектакль шел к своему финалу. Юноша Райго, поднимаясь все выше, преодолевая все препятствия, достигает вершины огнедышащего вулкана, срывает с этой вершины желанный огонь и несет горящий факел своему народу.

Финал был самым ярким достижением постановщика в этом спектакле. Огонь добыт. Люди передают его из рук в руки в горящих факелах; на сцене возникает настоящая вакханалия огня. Здесь празднуется и объединение народов — дружба народов; огонь, добытый Райго для тангуинов, становится достоянием и сангуинов. Радость дружбы находит свое выражение в бешеном, захватывающем красочностью, всеобщем победном танце с огнем.

Зрелище было исключительно впечатляющим — недаром кто-то из аудитории жаловался, что на этом спектакле зрители словно «угорают от пламени».

Спектакль был богат художественными находками, режиссерской изобретательностью. Так, полная иллюзия живого, колеблющегося на вершине вулкана пламени, которое добывал Райго, создавалась ритмическим движением обнаженных человеческих рук, освещенных снизу красным светом; пламя то вспыхивало, то металось из стороны в сторону, то угасало…

Со спектаклем «Похититель огня» в юношеском театре утверждается героико-романтическая тема, созвучная по духу современности, органически близкая и нужная молодому зрителю. Обращаясь к далекому прошлому, заре человечества, автор и спектакль воспевали борьбу и победу простого человека над силами природы.

Единственным оружием, решавшим исход борьбы, являлась сила человеческого духа, непреклонная воля к победе. Этим пьеса и спектакль «из доисторических времен» становились близкими зрителю нового времени, нужными и современными.

Постановка «Похитителя огня» отмечается общественностью как ценный и самостоятельный шаг театра на пути к созданию романтического спектакля, в котором с глубоким внутренним {194} пафосом утверждалась бы тема труда — одна из главных тем в программе воспитания человека будущего социалистического общества.

В исполнении тюзовского коллектива спектакль звучит приподнято и увлекательно.

«Увлечение, с каким разыгрывается легенда, передается в зал. Оттуда идет обратный ток. Аудитория живо откликается на все происходящее перед глазами. Создается атмосфера, действующая заразительно… — отмечала критика. — Пойдите посмотрите “Похитителя огня”. На три часа вы вернете себе всю иллюзию улетевшей юности!»[[124]](#footnote-125)

«Похитителем огня» завершается первый цикл тюзовских сказок.

В работах А. А. Брянцева над сказкой живо ощущается то главное, что, неизменно наряду с решением общей художественной задачи, находится при постановке в поле его зрения: а) зритель, б) воспитательная задача, в) особенности сцены. Это по-своему сказывается и в неуклонном требовании к актеру — «ясней нести мысль, чтобы маленькие зрители все поняли»; и в стремлении к тому, чтобы все четыре сектора аудитории могли все услышать и увидеть. Надо, — не устает напоминать Александр Александрович, — чтобы все в созидаемой театром духовной пище для ребят было по-настоящему «питательно» — чисто, вкусно и полезно.

А. А. Брянцеву в этот период (да и в дальнейшем) доставляет наслаждение решать самые сложные постановочные задачи на трудной тюзовской площадке. Любовь к форме, скажем — даже некоторое увлечение внешней формой, выражается, однако, у него отнюдь не в отрыве от содержания.

Вслед за сказками, поставленными им подчеркнуто театрально-празднично, мы видим его в первом же классическом спектакле ТЮЗа «Бедность не порок» как создателя полнокровных реалистических полотен, режиссера психологической школы, настойчиво добивающегося в игре актеров «истины страстей и правдоподобия чувствования». Это требование, впрочем, в равной мере предъявлялось им актерам и при постановке сказочно-романтических спектаклей, иначе спектакли эти, сами образы героев сказки не захватывали бы так безотказно зрителя, не запечатлевались бы в его памяти с такой силой эмоционального воздействия.

### \* \* \*

{195} В тридцатые годы, когда сказка возвращается в репертуар детского театра, А. А. Брянцев всемерно поддерживает сказочный жанр в ТЮЗе. Творчески заинтересованно помогает он другим режиссерам, когда на их долю выпадает постановка сказочных спектаклей, щедро делится с ними своим богатым опытом. В то же время он охотно ставит сказку и сам, причем брянцевский «почерк», его характерный стиль здесь остается неповторимо своеобразным.

Как и встарь, он в первую очередь тяготеет к русской народной сказке. Одной из наиболее значительных его работ в этой области явилась в предвоенные годы постановка пьесы Г. Владычиной и О. Нечаевой «Сказка об Иванушке и Василисе Прекрасной» (1939 год), ставшая этапной в процессе поисков театром новых форм сказочного спектакля.

«Театр привлекала здесь, — указывает А. А. Брянцев, — возможность вновь, но с более углубленных и последовательно реалистических позиций показать на сцене богатый мир народного поэтического творчества, а главное — впервые заговорить с самыми маленькими своими зрителями на большую и актуальную тему о героической природе великого русского народа… В основу режиссерского замысла спектакля легло стремление поднять заложенное в сказке зерно народности, заставить его прорасти, несмотря на недостаточно полноценный и не всегда выдержанный в народном духе язык пьесы… Все внимание театр сосредоточил на раскрытии идеи произведения как борьбы народного героя Иванушки со злыми силами и освобождения и сплачивания для этой цели вокруг него всех светлых начал жизни…»[[125]](#footnote-126)

Основной герой пьесы Иванушка предстает перед зрителем простым крестьянским парнем — простосердечным, веселым, хорошо понимающим шутку и умеющим незлобно подшутить. Он совершает на глазах у зрителей скромный подвиг доброты и душевного благородства: когда невестой его оказывается лягушка, Иванушка не отрекается от нее, а как равную невестам своих братьев вводит в дом.

Режиссура любовно останавливается на этом первом душевном поступке простого юноши и поэтизирует его. Отсюда, набирая силы с каждым новым испытанием, Иванушка вырастает в неустрашимого богатыря.

{196} Моральное начало — вот для А. А. Брянцева первоисточник сценических характеристик и других образов пьесы. Еще в лягушечьем облике Василисы чувствуется трогательная человеческая печаль, доброта ее и кротость; обратившись в русскую красавицу, она видит свое богатство в труде, дружит со всем живым и как живую ощущает природу. Это и дает ей силу участвовать в подвиге любимого и даже вооружить его чудесным мечом, местонахождение которого ей открывает оживленная ею березка.

Светлым лирико-героическим образам молодых героев, глубоко народные черты которых открываются в сочетании душевной чистоты с твердостью воли, противопоставлены темные силы сказки. Режиссура трактует их как врагов, на первый взгляд почти неодолимых, и для их сценического воплощения использует максимально выразительные художественные приемы — от грандиозных символов до смелого сочетания реально-человеческого с выдумкой.

{197} «Мы представляли себе этот образ, — пишет А. А. Брянцев о Бабе-Яге, — как образ большого трагедийного плана, как символ ненависти наших недругов ко всему, что в обобщенном смысле “русским духом пахнет…”»[[126]](#footnote-127)

Слова настоящих старинных заговоров — мрачных и неистовых (в пьесе их не было) вкладывает режиссура в злобные заклинания Бабы-Яги. В них чудится проклятие всему живому и доброму.

Устрашающе мрачно трехглавое чудовище — Змей-Горыныч. Появлению его предшествовала полная темнота на сцене. Затем наступившую тишину прерывали тяжелые, как орудийные разрывы, построенные на диссонансах звуки, обозначавшие зловещую поступь чудовища; оно появлялось огромное, как бы летящее по воздуху, заполняя всю сцену, светясь таинственным сине-зеленым светом, с извивающимися острыми, длинными языками…

{198} Начинается бой — гремит музыка, сверкает меч Иванушки. Погибнет или не погибнет?.. Но в последний раз взмахивает мечом Иванушка и Змей-Горыныч, извиваясь в последней судороге, распадается на части…

Впечатляемости внешнего облика Чудовища немало помогала изобретательная разработка его конструкции.

Чудовище было построено из проволочного каркаса, отдельные сцепленные части которого несли находившиеся внутри люди… Впервые в сценической практике А. А. Брянцев и его сорежиссер Г. Н. Каганов в постановке этой сказки успешно прибегли и к люминесцирующим краскам.

Живописное и музыкальное оформление спектакля подчеркивало его национальный колорит, поддерживало его героическое эмоциональное звучание.

### \* \* \*

В спектаклях-сказках, поставленных в ТЮЗе А. А. Брянцевым, выявляются многие черты его режиссерской индивидуальности. В первую очередь — глубокое тяготение Александра Александровича к народному началу, великолепное знание и понимание народной поэзии. Он знает и любит русскую народную песню и музыку; ему близки русская народная мудрость, русская старина, речь, говор. Русская сказка как-то особенно чувствуется им как художником; в восприятии ее он как бы органически совпадает со своим детским зрителем.

К Брянцеву-режиссеру-сказочнику применимо то, что А. Бруштейн говорит о подлинно детском драматурге[[127]](#footnote-128):

«… почему этот взрослый человек, впервые пришедший к детям, нашел нужные, понятные, увлекательные слова?.. Потому, что он говорил о вещах, которые превосходно знал сам, а дети очень чутки к настоящей авторитетности. И еще потому, что он говорил о вещах, бесконечно интересных для него самого…»

В своих постановках сказок А. А. Брянцев раскрывается как режиссер смелый, изобретательный, подлинно театральный. Он точен в отборе изобразительных средств, помогающих раскрытию замысла спектакля, разнообразен в приемах. Брянцеву как режиссеру как раз свойственно то, что сам он считает обязательным для актера детского театра, а именно: крайняя чуткость по отношению к своей аудитории, умение в планомерном развитии действия властно задерживать внимание зрителя на каждой детали, {199} «поскольку это необходимо для углубления восприятия, но не дольше, — чтобы инициатива устремления к новой детали всегда оставалась за ним…»

Строжайшая экономия выразительных средств — линия наибольшего сопротивления в искусстве — вот задача, которую Брянцев постоянно ставит перед собой и решает при постановке спектаклей на своеобразной тюзовской сцене.

Александр Александрович проявляет себя, начиная с первой своей работы в ТЮЗе, как режиссер с большим художническим темпераментом и фантазией. Однако мысль о зрителе не оставляет его никогда.

«Режиссерское построение спектакля не могло быть случайной очередной выдумкой постановщика, как нечто возникшее исключительно от его воли. У творчески честного режиссера, для которого интерпретируемое им литературное произведение не является только поводом для овеществления его режиссерского изобретения, органически никак не связанного с пьесой, у такого режиссера рисунок спектакля должен родиться на отчетливом представлении предстоящей встречи со зрителем»[[128]](#footnote-129).

Настоящие слова, сказанные А. А. Брянцевым о рождении режиссерского замысла «Конька-Горбунка», могут быть отнесены ко всей его практике как режиссера. Характерное выражение эти принципы режиссерского искусства Брянцева обрели в его работе над произведениями классической драматургии, где его уважение к литературному источнику, его умение найти в драматургической первооснове «ключ» для всех сценических решений пьесы сказались в полную силу.

## II

В истории постановок классики в советском театре для детей работа А. А. Брянцева, наглядно утверждавшая принципы реалистического раскрытия литературного наследия, заняла заслуженно почетное место.

«То новое, что внес в трактовку классиков А. А. Брянцев, — а именно ему принадлежит в Ленинградском ТЮЗе большинство постановок классической драматургии, — справедливо замечает историк советского театра для детей, — заключалось в очищении от излишнего бытовизма и в подчеркивании тех сторон в замысле автора, которые делали его наиболее близким и понятным современному {200} юношеству. В этом смысле можно сослаться на пример постановки “Бедность не порок”, где есть определенная социальная заостренность, но в то же время спектакль решен в пределах реалистических традиций русского театра»[[129]](#footnote-130).

Можно смело сказать, что никто из русских классиков не был так близок А. А. Брянцеву, как Островский, и ни одно из произведений великого драматурга не совпадает так близко с творческими устремлениями Брянцева, как «Бедность не порок».

Александр Александрович глубоко чувствовал в этой «пьесе-песне» то, что так любит в жизни и в искусстве, — ее подлинно русскую народную стихию, чистый лиризм, образный и прозрачный язык. По верному расчету Брянцева, поэтическая сила классического произведения Островского должна была, не могла не овладеть сердцем юноши-зрителя.

С постановкой «Бедность не порок», впервые показанной весной 1923 года, уточнялся зрительский диапазон ТЮЗа как театра для школьников от девяти до семнадцати-восемнадцати лет. Трехвозрастный ТЮЗ, начав со сказки, делает сразу скачок к пьесе для старшеклассников.

Факт существования детского театра, его открытий, исканий кажется ныне обычным явлением. В начале жизни ТЮЗа, на заре советского театрального искусства постановка «Бедности» в детском театре казалась экспериментом — смелым, овеянным духом молодых дерзаний. Театр, ставивший до того времени одни лишь сказки, актеры, еще вчера игравшие только сказочных героев, теперь выступали в ролях сложного психологического рисунка, в классической пьесе, имевшей большую сценическую историю.

«Драматические коллизии и катастрофы в пьесах Островского все происходят вследствие столкновения двух партий — *старших и младших, богатых и бедных, своевольных и безответных*», — писал Н. А. Добролюбов[[130]](#footnote-131). Это деление, совершенно явственное и в пьесе «Бедность не порок», облегчало ее доступность для восприятия юношеством.

Задумывая постановку спектакля, режиссер находит верный путь к сердцу тюзовского зрителя. Этот зритель — за молодых, за обиженных, за всех, кто с ними и за них. И постановщик выдвигает на первый план конфликт «отцов и детей» в обстановке {201} «темного царства»; драму первой робкой любви чистых, простых, несправедливо обиженных Мити и Любушки.

В спектакле ТЮЗа тема младших, бедных, безответных звучала с исключительной убедительностью. Это не могло не вызвать ответного отклика.

К обиженным примыкает и Любим Торцов. Интерес юношества к его судьбе, симпатия к его личности имеют первоисточником то, что он выступает заступником влюбленных в самый решительный момент их жизни. Это прежде всего и заставляет благодарного зрителя сердечно понять и полюбить Любима. От тревоги за судьбу молодых героев и всех тех, кто страдает вместе с ними, зритель приходит к пониманию заложенного в пьесе социального содержания — к подлинно гуманистической ненависти к любому проявлению самодурства, деспотии. Он приходит к осознанию и обобщению понятия самодурства не только как явления узкокупеческого быта, но и «деспотии в более опасном смысле — самодурства государственного».

Обличительный в своем подтексте, спектакль, созданный Брянцевым, был вместе с тем высокопоэтичен. Богатства, содержащиеся в пьесе, раскрывались режиссером с глубиной и точностью художника, отлично знающего свой предмет. И прежде всего, язык пьесы. «Речь — большая сила в арсенале каждого драматурга; в арсенале же Островского речь — оружие исключительной силы: кто владеет речью в пьесе Островского, тот овладевает всем образом…» — справедливо пишет С. Дурылин[[131]](#footnote-132).

Этот принцип уже в 1923 году был положен в основу работы Ленинградского ТЮЗа над пьесой «Бедность не порок».

Подобно тому как, приступая к работе над «Коньком-Горбунком», тюзовский коллектив начинал с хоров, репетиции пьесы «Бедность не порок» начинались с систематической, тщательной работы над характерной, ярко индивидуализированной речью персонажей.

Работа шла не только на репетициях, зачастую режиссер уводил того или иного исполнителя к себе в кабинет и часами работал с ним над словом, над живописной и музыкальной выразительностью речи героя.

В самой речевой манере Любима Торцова, в отмеченной острым своеобразием словесной ткани его роли режиссер и актер старались вскрыть глубочайший подтекст, переживания человека, упавшего {202} «верхним концом вниз», многое понявшего в жизни, предельно взволнованного.

Вслушиваться в музыку речи и вызывать в себе ее звучание — таково начало пути в поисках «зерна» и в репетиционной работе над образом Пелагеи Егоровны — доброй, безгласной, подавленной мужем-самодуром, хозяйки и рабы в доме. Она не забыла своего далекого девичества, в котором «что песен знала», и она всей душой на стороне молодых.

Как равные, как две подруги беседуют Пелагея Егоровна и старуха-няня, обсуждая простое дело приготовления к вечеру, когда соберется молодежь. Диалог этих двух пожилых, обездоленных женщин, в которых, несмотря ни на что, во всю силу светится материнская доброта, — это дуэт, полный невыразимой поэзии.

Вот по затемненной зале тихо ходят, обнявшись, Любушка и Анна Ивановна.

В их молчаливом раздумье и сердечной близости необычайно выразительно звучат и легкая печаль, и молодое ожидание счастья…

Широчайшие возможности создания спектакля-песни представляет второе действие «Бедности не порок». В спектакле ТЮЗа Брянцев богато, разнообразно и, главное, очень достоверно использует это качество пьесы, воодушевленно следуя за автором.

В доме Торцовых по случаю праздника собралась молодежь. Звучат прекрасные старинные песни. Идет в игре по кругу колечко. Прибыли ряженые, начинается озорная потеха, полная талантливой выдумки, святочного переодевания, живого народного юмора. Все ярче разгорается всеобщее веселье. И вдруг громовое: «Это что за сволочь!» Появляется сам хозяин, полновластный господин в своем доме, — Гордей Торцов. Схлынуло веселье, как будто его не бывало, шарахнулись в стороны, разбежались забавники и гости. Остались на расправу хозяина одни его домашние. По прихоти привезенного Гордеем в дом важного гостя — претендента в женихи Любови, — из дома не изгнаны гостьи — девушки-подружки.

После открытого простодушного веселья похоронно и глубоко драматично звучит песня этих девушек, насильственно исполняемая ими в честь сговора хозяйской дочери с нелюбимым чуждым хищником Коршуновым.

Прогляди ты очи ясные,
На свою на дочку глядючи,
На свою, на дочь любимую
В последний раз, в останешний…

{204} Восторженно принимают юные зрители счастливый конец пьесы, когда самодур-отец в результате смелого вмешательства брата «милостиво» разрешает дочери вступить в брак с бедняком Митей. Вместе с тем — и это особенно существенно — в их сознании остается отчетливое понимание того, что благополучная развязка возникающих в «темном царстве» драм — явление случайное и единичное. Власть «темного царства» грозит неминуемой гибелью всему честному, подлинно человеческому.

Большой похвалой спектаклю ТЮЗа «Бедность не порок» прозвучали слова знаменитого актера В. Н. Давыдова. «Очень хорошо, что вы играете Островского совсем как у него написано, — говорил он, поздравляя режиссера и актеров. — По нынешним временам — это добрая смелость!»

Надо принять во внимание, что спектакль был поставлен и слова эти говорились в тот период жизни советского театра, когда «переоценка», критический пересмотр классических произведений в руках формалистов-вульгаризаторов порой доходили до абсурда. Классика «переосмысливалась» с необычайной свободой, порою только во имя того, чтобы «не было похоже» на поставленное раньше. Представители левацки-формалистского лагеря в критике не замедлили обрушить на театр упреки в том, что спектакль «архаичен», что он «идет по линии исторического истолкования пьесы и примыкает к традициям Художественного театра». Широкая советская общественность, зритель по-иному расценили эту честную, большую и серьезную работу.

«Поставить в наше время Островского так, чтобы на сцене чувствовался, ощущался Островский, — задача нелегкая. А в названном театре во многих сценах именно веяло настоящим Островским… Постановка безукоризненна до деталей», — читаем в одной из рецензий на тюзовский спектакль[[132]](#footnote-133).

Толкование А. А. Брянцевым классического произведения — простое, реалистическое, без претензий на дешевую оригинальность — являлось в то время свидетельством его творческой самостоятельности. В этом сказывалась убежденность художника, умеющего отличить в искусстве наносное и преходящее от неизменно истинного.

«Если вы устали от лукаво-мудрствующих режиссеров, идите отдохнуть в Театр юных зрителей…» — говорится в другом отзыве о спектакле[[133]](#footnote-134).

{205} В статье, которая называется «Возрожденный Островский», читаем: «Достоинством постановки явилась именно эта цельность замысла, отсутствие каких-либо поползновений на модные театральные приемы…»[[134]](#footnote-135)

Благородная простота реализма и глубокая поэтичность, которые отличают творение Островского, стали характерными и для спектакля ТЮЗа.

Постановщиком его, А. А. Брянцевым, здесь руководил «искренний порыв к автору, счастливое воодушевление, — как отмечал “Еженедельник актеатров”, характеризуя впечатление от спектакля — … Плакал не только юный зритель, плакали взрослые люди…»[[135]](#footnote-136)

Слова этой заметки почти сорокалетней давности могли бы быть повторены много лет спустя, в совершенно другой обстановке, в которой теперь исполнялся тот же спектакль.

Война. 1942 год. Ленинградский ТЮЗ, эвакуированный на Урал, в город Березники, летом дает свои спектакли на плавучей барже по Каме, останавливаясь на пристанях. Его зрители — суровые лесорубы и жители ближайших деревень, старики, молодежь. Многие из этих зрителей впервые в жизни присутствуют на настоящем спектакле. Театр — что это такое? Недоверчиво смотрят на сцену привыкшие к «настоящему делу» люди, неловко чувствуют себя на своих стульях, ряд за рядом установленных в импровизированном зале баржи, качающейся на воде. Идет «Бедность не порок».

Кончился спектакль. Открывается занавес, выходят артисты для поклона. Долгая минута молчания. И вдруг все, как один, поднимаются сильные, большие, как дубы, люди и благодарно — в пояс — кланяются артистам на сцене.

После одного из таких спектаклей нам довелось наблюдать старуху-крестьянку. Она выбежала по окончании из зрительного зала и, растрепанная, взволнованная, исступленно колотила в закрытое окошечко кассы, крича: «Еще билеты давайте! На всю деревню давайте! Пять рублев не жалко, десять не жалко, — старика завтра смотреть приведу, невестку, сына приведу…»

Подобных эпизодов было много. Трудно описать то огромное душевное волнение, которое вызывал этот спектакль у взрослых людей, у молодежи.

{206} «Хорошо я на этом спектакле поплакала — сейчас на сердце чистым-чисто, радостно…» — признается одна молодая зрительница.

«Спектакль этот возвышает — они веселый, и за душу берет. И все понятно — лектора не надо. Серьезный спектакль…» — говорит другая.

Обе эти зрительницы — комсомолки, работницы Красновишерского бумажного комбината, гостящие у родных на далеком участке лесоразработок. На своей лодочке они дважды проделали многочасовой путь, чтобы добраться до плавучей культбазы и посмотреть спектакль… дважды.

«Истинно-великое всегда подслушано в душе народной», — говорил Вахтангов. Правду этих слов ТЮЗ никогда так глубоко не чувствовал, как во время своей работы на Камском лесосплаве…

Говоря о первом брянцевском классическом спектакле ТЮЗа, выдержавшем столь длительное испытание временем, следует, пожалуй, упомянуть, что в то самое время, когда ТЮЗ впервые показывал «Бедность не порок», — в том же 1923 году — первый опыт постановки классического произведения для юных зрителей состоялся и в московской «Мастерской Педагогического театра», возглавлявшейся Г. Рошалем.

Комедия Мольера была по-своему, весьма вольно инсценирована в этом театре, где был подвергнут коренной переработке текст комедии, вплоть до включения в нее сцен из жизни самого Мольера, воспроизведения в финале представления исторического эпизода смерти Мольера во время спектакля и т. д.

Сопоставление этих постановок дает историку театра благодарный материал для выводов.

Характеризуя первый, начальный период работы детских театров над классикой, Л. Г. Шпет в связи с этим указывает:

«Два театра наиболее интересно проявили себя в работе над классической драматургией — это Ленинградский ТЮЗ и мастерские Педагогического театра. Позиции их в отношении к классике были диаметрально противоположны. На примере “Лекаря поневоле” можно в некоторой степени представить себе то направление, в котором началась работа над классикой в Педагогической мастерской. Рошаль шел по пути осовременивания старого драматургического наследия средствами новой театральной формы, пользуясь гротеском, буффонадой и вплоть до циркового трюка, столь типичного для театров пролеткультовского толка… Спектакль был разыгран без сцены, без занавеса, без декораций; зрители сидели на полу. Актерам в качестве сценических аксессуаров {207} были выданы стол, скамейка, стремянка, классная доска и больше ничего… Ленинградский ТЮЗ, напротив, видел в классике культурное наследие прошлого и шел по линии донесения автора и пьесы в максимальной неприкосновенности, блюдя текст, язык, образы и историческую правду драматургического произведения…»[[136]](#footnote-137)

Вслед за постановкой «Бедности не порок» на первоначальном своем этапе ТЮЗ еще не раз возвращался к драматургии Островского, последовательно осуществляя постановки пьес «Комик XVII столетия» (1923 год), «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1925 год) и, наконец, «Свои люди — сочтемся» (1927 год). Из них более длительную жизнь в репертуаре ТЮЗа имел спектакль «Свои люди — сочтемся».

Спектакль шел в сильном актерском составе: Рисположенский — П. Горлов, Подхалюзин — Оранский (позднее — С. Пушкин, Л. Макарьев), Большов — А. Нарский, Липочка — О. Черкасова.

По тщательности, с которой создавались А. А. Брянцевым мизансцены и образы спектакля, по их достоверности, по великолепному звучанию слова на сцене, по ансамблю спектакль этот в известной мере был близок постановке «Бедность не порок», однако в истории тюзовского репертуара и в творческой биографии Брянцева он не занял столь же значительного места.

Причина здесь лежала не столько в недостатках постановки, сколько в ограниченности социального опыта зрителя, в специфичности драматургических ситуаций пьесы. Юным зрителем революционной эпохи спектакль этот воспринимался трудно: финансовые комбинации купечества, сами понятия «долговая яма», «банкрут» и связанного с этим бесчестия были им чужды. До молодежи двадцатых годов слабо доходил и жизненный конфликт пьесы. «Я всегда люблю в театре кого-нибудь любить или не любить, а здесь некого», — писала о спектакле одна из школьниц.

Особое место, мало схожее с тем, что мы видели в брянцевских постановках пьес Островского, заняла в классических спектаклях ТЮЗа его первого периода постановка комедии Мольера «Проделки Скапена», показанная в 1924 году. Это была, пожалуй, единственная попытка А. А. Брянцева как режиссера уступить неудержимому напору пропагандистов «театральной нови», не устававших упрекать Ленинградский ТЮЗ в «замшелых формах {208} ползучего реализма», вернее, попытка проверить — а может быть, действительно, на путях театрального модернизма, экстравагантной, эксцентрической буффонады лежит какая-то новая правда прочтения классической комедии, которая может сделать классику еще ближе, доступнее новому зрителю?

Так появляется на сцене постановка «Проделок Скапена», в которой режиссер ставил перед собой, по словам одного из участников спектакля, задачу «… путем переключения ритмов Мольера на условия современной динамики, а также путем вольной переработки самого текста дать представление комедийно-буффонного типа»[[137]](#footnote-138).

{209} «Художник М. Левин выстроил на сценической площадке ТЮЗа замысловатый спиралеобразный станок — конструкцию с высокой башней в условно-романском стиле. Вокруг этой башни тянулся витой трек, соединявший низ площадки со вторым, верхним ярусом» сцены, — читаем в одном из позднейших описаний этого спектакля[[138]](#footnote-139). — А режиссер заставил актеров — участников спектакля «действовать» на различных плоскостях спирального окружения башни и витого трека… Актеров, выделывавших на сцене цирковые упражнения, в иных картинах спектакля заменяли марионетки… Во всех этих выкрутасах самоцельной постановочной изощренности, конечно, тонул и смысл и художественная ценность образов Мольера… «Проделки Скапена» были встречены хором рецензий, пропевших похвалу Брянцеву за то, что он «шагает в ногу с театральной новью». А сам Брянцев мужественно заявил: «Театр допускает громадную ошибку, беря целевую установку не на современного пролетарского зрителя, а на отживающего свой век эстета-критика»[[139]](#footnote-140).

Это прямое и честное признание художника говорило о том, что постановка «Проделок Скапена» была исключением, лишь подтверждавшим общее правило. А общим правилом для режиссуры Брянцева как была, так и оставалась верность жизненной правде, верность реалистическим традициям русского театра, нетерпимость ко всякого рода самоцельным режиссерским вольностям. Еще раз напомним {210} слова, сказанные им в связи с рассказом о рождении плана постановки «Конька-Горбунка»[[140]](#footnote-141): «У творчески честного режиссера, для которого интерпретируемое им литературное произведение не является только поводом для овеществления его режиссерского изобретения, органически никак не связанного с пьесой, у такого режиссера рисунок спектакля должен родиться на отчетливом представлении предстоящей встречи пьесы со зрителем».

Эта мысль нашла наглядное подтверждение в дальнейших постановках Брянцевым классических произведений, среди которых особо значительное место заняла его работа по сценическому воплощению классических комедий Гоголя и Фонвизина.

### \* \* \*

Выступая перед «делегатским собранием» зрителей три года спустя после премьеры «Бедность не порок», Александр Александрович Брянцев говорил об ограниченных возможностях ТЮЗа в области постановки классики:

«Постановка “Ревизора” и “Горя от ума” — это мечта нашего театра, но пока он еще слишком молод для таких постановок… У нас не хватает для этого ни времени, ни средств…»

Позднее постановка А. А. Брянцевым «Ревизора» состоялась. Она состоялась в ТЮЗе 18 апреля 1936 г. в связи с юбилейной датой — столетием первого представления бессмертной комедии на сцене б. Александринского театра.

Готовясь к постановке «Ревизора» как к серьезнейшему творческому испытанию для театра и для себя лично и будучи достаточно знаком с опытом, накопленным столетней жизнью «Ревизора» на сцене, отлично зная постановки и б. Александринского театра, и Московского Малого театра, и МХАТа, и нашумевшие работы В. Э. Мейерхольда, И. Терентьева, Н. В. Петрова и т. д., Александр Александрович идет своим путем — непосредственно от Гоголя. Гоголь для него непогрешимый авторитет не только как гениальный драматург, но и как режиссер с очень точным видением пьесы как спектакля.

Общеизвестно, что Гоголь действительно обладал даром такого режиссерского видения, о чем говорят хотя бы его режиссерские замечания, заключенные в «Предуведомлении для тех, которые пожелали бы *как следует* сыграть “Ревизора”».

Брянцев желал, чтобы «Ревизор» был сыгран в ТЮЗе «*как следует*» в гоголевском понимании.

{211} После постановки комедии в б. Александринском театре 19 апреля 1836 г. Гоголь говорил: «“Ревизор” сыгран — и у меня на душе так смутно, так странно… Как будто вовсе не мое…»

Коллективу тюзян во главе с Брянцевым страстно хотелось, чтобы о постановке этого произведения, осуществлявшейся ровно через сто лет, Гоголь не мог бы повторить слов: «как будто вовсе не мое…»

Не в пример взрослым театрам, перед постановщиком «Ревизора» для юного зрителя не ставится вопрос о поисках каких-то новых средств сценической выразительности.

Юноша-зритель смотрит великое творение Гоголя впервые в жизни, молодыми глазами, готовый к восприятию классической комедии во всей ее первозданной красоте. Донести ее такою и намеревался постановщик тюзовского спектакля. В то же время он {212} стремился прочесть это произведение прошлого глазами художника новой эпохи — советского художника.

В работе над «Ревизором» А. А. Брянцев был далек от каких бы то ни было внешних постановочных эффектов. Ничтожны и мелочны были бы, по его убеждению, все выдумки и изощрения перед естественной силой исторической действительности, воплощенной Гоголем в «Ревизоре» в ее страшной обыденности. Отсюда решение Александра Александровича «просто и бесхитростно и в то же время политически устремленно… показать своему зрителю гениальную комедию Гоголя, переросшую к нашим дням первоначальный замысел своего творца и ставшую подлинным *ревизором* своей эпохи…»[[141]](#footnote-142)

{213} В первой постановке б. Александринского театра Хлестаков выдвигался на первое место, как главное действующее лицо, и «аристократия» — зрители первых рядов партера и лож бенуара — приезжали на спектакль только ко второму действию и бесцеремонно покидали зрительный зал после четвертого — вместе с благополучным отбытием Хлестакова.

По концепции А. А. Брянцева главным действующим лицом комедии является не Хлестаков, случайный повод уездной «саморевизии», а вся «банда» уездных хищников во главе с «батькой» — городничим. Коллективный чиновник — герой комедии. Хлестаков же, по толкованию Александра Александровича, — «тот плевок, от которого в болоте пошли круги»[[142]](#footnote-143).

Речь шла о создании спектакля «Ревизор» как спектакля глубоко реалистического.

В тщательной, дружной работе с актерами Александр Александрович особенно настаивал на этом. Давая большую волю импровизационной активности актера, он все время осторожно направлял его к освобождению от «излишеств и неумеренности» (от которых так предостерегал и Гоголь); он все время возвращал исполнителей к реалистической основе произведения, правдиво, в самом существе отражающего действительность, какими бы яркими красками художественного преувеличения и обобщения драматург ни пользовался.

Особую опасность «неумеренности» несет образ Хлестакова. Исполнителю этой роли комедийному актеру М. Б. Шифману стоило немалых усилий соблюсти должные пропорции, чтобы не вывести образ за пределы реального, не сделать его образом полуфантастическим. Тем самым мог бы быть ослаблен в представлении зрителя социальный сатирический смысл спектакля.

Хлестаков в тюзовском спектакле — цветущий жизнелюбивый молодой человек, ничтожное «ни се, ни то», бездумное и до предела самовлюбленное. Всеми мыслями и чувствами он сосредоточен на собственной особе и упоен собой до такой степени, что все вокруг существует в его представлении лишь служебно — постольку, поскольку может доставить ему удовольствие: лучший обед, городничий с его домом и гостеприимством — чтобы ему, Хлестакову, с приятностью проводить время; жена и дочка городничего — чтобы за ними волочиться; чиновники — чтобы брать {214} у них ни за что ни про что — и как великое с его стороны для них одолжение — деньги.

Таким образом, в психологически углубленной работе режиссера и исполнителя над ролью Хлестакова они первоначально отталкиваются как бы от «нормы» — естественно самовлюбленного состояния эгоиста, поставленного в довольно обычные для него обстоятельства. Далее, закрепив эту основу, постепенно, ступень за ступенью идут к преувеличению — до знаменитой гиперболы «тридцать пять тысяч одних курьеров», к которой исполнитель восходит как к головокружительной вышке. В итоге — количество, переходя в качество, дает явление хлестаковщины.

Особое внимание в поведении Хлестакова А. А. Брянцев уделял тем моментам, в которые этот маленький чиновник, с испугу принятый за ревизора, являет черты, характерные для ревизора настоящего — того подлинного представителя самодержавно-бюрократической власти, который прибудет вслед за Хлестаковым: откровенное взяточничество, жесточайшее равнодушие и к делу {215} и к людям, беззаконие, безнаказанность, возведенные в систему, ставшие стилем жизни.

При создании образа городничего режиссер и актер (Ф. Чагин) отталкивались от идущей еще со времен Щепкина трактовки этого образа как «шельмы с грубоватой внешностью провинциального мелкого чиновника, умеющего отлично гнуть в бараний рог низших себя и пресмыкаться перед высшими». В этой грубой шельме, состоящей в патриархально-семейственных отношениях с чиновниками города, — все примитивно, низменно по природе, откровенно цинично — и в словах, и в намерениях, и в действиях.

Так же как и работу над образом Хлестакова, Брянцев начинал работу над образом городничего не с первого акта, а со сцены с купцами пятого акта — так сказать, с «текущей жизни». Таким образом, актерское существование начинается с того момента роли, с которого может активно работать фантазия актера; возвращаясь затем к первому акту, исполнитель уже видит всю *перспективу* — видит, куда он должен направлять жизнь образа.

{216} С огромным терпением и тщательностью работал Александр Александрович с актерами над каждым образом в отдельности, толкуя всю группу чиновников как банду взяточников и корыстолюбцев. Все, даже сугубо эпизодические персонажи спектакля рождались в результате длительной углубленной проработки. Юный зритель, умеющий серьезно заинтересоваться эпизодическими образами и додумывать их характеры и судьбы, говорит, например, о таком мимолетно появляющемся персонаже, как частный пристав (исп. А. Кожевников): «Он такой субтильный, бегает петушком, дома поет нежные романсы, а в морду бьет, как все полицейские»…

### \* \* \*

Делясь воспоминаниями о «предыстории» этого спектакля, его участники приводят немало примеров того, как много внимания в процессе работы над «Ревизором» уделял А. А. Брянцев гоголевскому языку, музыке слова, как оттачивал он интонации, тончайшие оттенки слова.

Как мы вместе радовались, — говорит исполнитель роли Хлестакова М. Б. Шифман, — когда подметили в монологе Хлестакова место, где часто повторяется буква «п»: «… су*п* в кастрюльке *п*рямо на *п*ароходе *п*риехал из *П*арижа… откроешь крышку — *п*ар, которому *п*одобного нет в *п*рироде»…

Александр Александрович считал, что это не может быть случайным у такого мастера, как Гоголь, — это по-своему подчеркивает состояние, в котором пребывает Хлестаков. И он предлагал слегка акцентировать это «п». Играя, я, как бы запинаясь, слегка подчеркивал эту букву, и это создавало очень интересное звучание монолога подвыпившего Хлестакова.

Встречая Добчинского и Бобчинского в четвертом акте, Хлестаков говорит: «Вы, кажется, тогда упали?..» Некоторое время {217} мне казался этот вопрос праздным — почему Хлестаков спрашивает об этом, ведь он же видел, как упал Бобчинский? Проанализировав ситуацию, мы стали трактовать это так: Добчинский и Бобчинский похожи друг на друга, следовательно Хлестакову надо внимательно осмотреть их и, определив, кто из них упал, сделать в обращении к Бобчинскому акцент: «вы, кажется, тогда упали?» Говоря: «Я не хочу этого супа, дай мне другого…» — я отодвигал тарелку. Александр Александрович посоветовал иначе: «Ведь Хлестаков просто хорохорится, красуется, — говорил он, — Продолжайте есть!» С тех пор на каждом спектакле, после слов «я не хочу этого супа», я неизменно слышал из публики восхищенный возглас кого-нибудь из зрителей: «Ишь ты, а сам ест!..»

«Любимые мои работы, — говорит М. Б. Шифман, — роли Хлестакова и Подколесина[[143]](#footnote-144) тесно связаны с творческим общением с Александром Александровичем».

О том же говорит исполнитель роли Добчинского М. К. Хряков: «Кажущиеся сначала трудными обороты речи, фразы у Гоголя (так же, как и у Островского) после упорной работы с Александром Александровичем делаются потом такими легкими и “вкусными”, что долго живут в театре и повторяются при всех удобных случаях. Александр Александрович не может на иной репетиции скрыть довольной улыбки, когда вкусная, горячая, пахучая фраза вдруг заживет, заиграет. Актер сам потом дорожит ею, как бриллиантом, и на протяжении всего процесса работы над спектаклем уже старается искать и находить в своей роли такое же».

### \* \* \*

В поисках ритма спектакля Брянцев отталкивался от первого заявления городничего: «К нам едет ревизор» — от стремительности, с которой драматург вводит зрителя в основные события {218} пьесы. Известно, что стремительность эта далась Гоголю в результате настойчивых трудов по изъятию всего лишнего, когда, например, первые фразы о «пренеприятном известии» были сокращены с первоначальных восьмидесяти слов примерно до пятнадцати.

Лепка мизансцен в «Ревизоре» говорит о настоящем мастерстве постановщика. В пустой комнате — шесть стульев. Этого достаточно для построения выразительных и разнообразных мизансцен в первом акте. Сцена «водевиля» — объяснения Хлестакова с Марьей Антоновной — игра с двумя креслами, которые то придвигаются, то отодвигаются («Для чего же близко? Все равно и далеко»; «Для чего же далеко? Все равно и близко»), выражает всю гамму любовного объяснения действующих персонажей.

А вот сцена подглядывания чиновников у дверей комнаты, где Хлестаков предается послеобеденному сну. Ряд подобострастно согнутых спин с расходящимися на толстых задах фалдами мундиров. И, наконец, скульптурно сделанная финальная сцена.

Многозначительна сцена приема Хлестаковым толпящихся в дверях просителей, вытесняемых полицейскими и все же стремящихся прорваться к «ревизору» вслед за слесаршей и унтер-офицерской вдовой. Здесь ярко раскрывается социальный смысл произведения — показ того, что за отгородившимся от жизни населения чиновничьим звериным мирком живет и страдает большой мир обездоленных, придавленных, зависимых людей, несущих всю тяжесть неслыханного беззакония, произвола и хищничества.

Вспоминая совместную работу с А. А. Брянцевым над «Ревизором», режиссер Г. Н. Каганов говорит: «В каждой мизансцене “Ревизора” Александр Александрович добивался такой выразительности, что если бы на мгновение остановить действие на ней и зафиксировать ее, можно было бы прочесть все: и взаимоотношения между персонажами, и смысл происходящего, и степень действенного напряжения — ритма сцены».

Оформление «Ревизора» создавалось не совсем обычно. Художник В. И. Бейер в поисках образа спектакля исходил не только из текста пьесы: он сидел на репетициях, и по мере того, как решались мизансцены, возникала в решении декораций необходимая обстановка, конфигурация сценического пространства.

Декорации «Ревизора» имели (за исключением «номера» Хлестакова в гостинице) единую установку на весь спектакль.

В доме городничего на первом плане висел большой овальный портрет Николая I — символ эпохи, грубой, все попирающей царской власти.

{219} … Трудно, очевидно, найти меру вещей, когда речь идет о воплощении на сцене гениального произведения.

Как известно, за всю историю постановок «Ревизора» никому еще не удалось создать спектакля, конгениального пьесе.

После выхода премьеры «Ревизора» работа продолжается. От спектакля к спектаклю, от возобновления к возобновлению. И в настоящий момент, когда пишутся эти строки, семидесятисемилетний А. А. Брянцев вместе со своим сопостановщиком Г. Н. Кагановым ведет в ТЮЗе репетиции по новому капитальному возобновлению двадцатитрехлетнего тюзовского «Ревизора».

### \* \* \*

Задумав представить в своем репертуаре для юношества «золотую библиотеку» классики, показать магистральную дорогу русского драматургического наследия в ее лучших образцах, ТЮЗ, естественно, должен был привести своего зрителя и к началу этого пути — к первой русской национальной комедии — «Недорослю» Фонвизина.

Постановка «Недоросля» была осуществлена Александром Александровичем в годы войны, в эвакуации, и возобновлена вскоре по возвращении театра в Ленинград. Работая над постановкой этой комедии, режиссура с великой осторожностью освобождала текст пьесы от архаизмов — ровно настолько, сколько это нужно для понимания ее современным юношеством. Бережно сохраняются стиль, дух эпохи, сатирическая острота комедии. Режиссер помогает зрителю проникнуть в социальные корни явления, зовет его к широким обобщениям, уходящим за рамки узкой среды Простаковых и Скотининых. Зритель как бы становится участником той борьбы живого и мертвого, которая развертывается перед ним в спектакле.

Брянцев-режиссер стремится в этом спектакле к простоте, прозрачности и убедительности, свойственным искусству художника-реалиста.

Мы на репетиции спектакля «Недоросль». Проходят сцену «экзамена» Митрофанушки Стародумом. Режиссером четко обозначено расположение действующих сил: враждебно настороженный лагерь Простаковых с матушкой Простаковой во главе и, с другой стороны, прогрессивный лагерь в лице Стародума, Правдина…

Между ними — рабы-учителя, запуганные хозяйкой дома, подобострастные в отношении знатного гостя. Сцена — как бы поле сражения: здесь дается бой невежеству, право на которое злобно {220} отстаивают Простаковы и Скотинины. Александр Александрович незаметно вяжет кружево сценического движения образной мизансцены — целенаправленной, напряженной, умной, с ясным подтекстом.

Подолгу останавливается режиссер на слове, терпеливо шлифуя его. Старинная русская речь начинает выразительно и полнокровно звучать в устах исполнителей, и с ней оживают сочные фигуры звероподобных крепостников, воплощение жестокости грубости, неограниченного самовластья. Живописными и достоверными становятся действующие образы спектакля.

Один из основных участников спектакля заслуженный артист РСФСР А. М. Кожевников рассказывает, как много давали актеру брянцевские репетиции «Недоросля»:

{221} «Работая с Александром Александровичем как режиссером над ролью Милона, а позднее и Стародума, я часто вспоминал высказывание Пушкина о Фонвизине “Он русский, из прерусских русский” и переносил эту характеристику на Брянцева. Он сам до глубины души русский человек, великолепно знающий все извилины русской души, тончайшие оттенки русского языка, и того же добивался от актеров.

Язык Фонвизина очень труден, речевая структура сложна, архаична. Она трудна как для исполнения, так и для восприятия зрителя. Александр Александрович требовал от нас умения доносить, конкретно и точно, авторскую мысль. Он часами работал с нами над логикой в произнесении фразы, над интонацией, добиваясь того, чтобы характеры далекой фонвизинской эпохи ожили в актерском представлении, стали доходчивей, ближе зрителю. Александр Александрович в работе с актером стремился приблизить и увязать их с современностью.

Становилось очевидным, что все философские рассуждения положительных героев пьесы на нравственные темы были очень близки А. А. Брянцеву. В работе над ролью Стародума я наблюдал, как Александр Александрович постепенно восстанавливал все его монологи, до этого — по давно уже установившейся традиции — подвергавшиеся сокращению или изъятию: о бедности и богатстве, о нравственности, о любви к родине, о должности Человека на земле, о его призвании делать добро… Он с удовольствием на них подолгу останавливался. Уверившись в процессе работы, что все это звучит достаточно эмоционально, выразительно, а главное, понятно, Александр Александрович сохранил эти монологи в спектакле. Я опасался, что юным зрителям будет скучно, но оказалось, что они слушают внимательно и заинтересованно…»

## III

Своеобразие и сила режиссерского дарования А. А. Брянцева, в равной мере проявляющегося в создании спектаклей самых различных, казалось бы, жанров, нашли особо значительное выражение в его многолетних поисках путей и средств сценического воссоздания образов, событий современности. Характерным подступом к решению этих задач явилась для него работа над спектаклем из эпохи первой революции.

Горький как-то сказал, что совершенно не может понять, как ребенок одиннадцати лет способен чувствовать с такой глубиной и силой пафос революционных дел.

{222} Эту способность юного зрителя проникаться пафосом революционных дел Ленинградский ТЮЗ ощутил с первого же своего спектакля, созданного на историко-революционном материале.

Таким явился спектакль «Предатель» (1924 год), позднее переименованный в «Семь огней».

В ТЮЗ пришел новый интересный автор с необыкновенной биографией — Борис Житков. «Штурман дальнего плавания!» — это сразу расположило к нему «морскую душу» Александра Александровича.

Ученый с сердцем поэта, путешественник, химик, ботаник, кораблестроитель, плотник, ихтиолог, пилот, механик на подводной лодке, писатель… Борис Житков, еще будучи студентом, водил суда по Дунаю, в Болгарию, Грецию, Турцию. Он объездил, облетал, проехал на мотоцикле, проплавал по океанам необозримые {223} пространства воды и земли, побывал в Индии, в Китае, в Японии, на Мадагаскаре, Цейлоне; обследовал реку Енисей, дошел до самого ее устья — Ледовитого океана… Он в совершенстве владел французским и английским языками, говорил по-новогречески, по-турецки, по-арабски[[144]](#footnote-145).

Таким образом, по своей биографии автор сам мог бы стать любимым героем самой увлекательной юношеской пьесы. К тому еще в ТЮЗ его привел и рекомендовал коллективу С. Я. Маршак, который *обладал* даром влюбляться и «влюблять» во всех новых, интересных, «ни на кого не похожих» людей и уж, естественно, влюбился и в Бориса Житкова.

Житков прочел свою пьесу, и она сразу понравилась коллективу — быть может, потому, что очень уж человечески нравился сам автор — остроумный, живой, романтически интересный.

Это было самое начало писательской жизни Житкова, когда, приехав в Петроград искать работу, он был вовлечен К. Чуковским и С. Маршаком в детскую литературу: «Да, неожиданно и бесповоротно, — пишет он в одном из своих писем тех лет, — открылась калитка в этом заборе, вдоль которого я ходил и безуспешно стучал: каблуками, каблуками, головой. Совсем не там, где я стучал, открылись двери и сказали: ради бога, входите, входите!»[[145]](#footnote-146)

Увлекал театр и материал пьесы — 1905 год, революционная борьба, столкновения героев революционного подполья с полицией.

Автор приходил на репетиции, живо рисовал пеструю жизнь Одесского порта, южный красочный колорит города и людей, демонстрировал русско-украинский говор.

Режиссер А. А. Брянцев в качестве опытного «морского волка» охотно занимался столь знакомыми местами действия, как палуба парусной шхуны, вышка маяка и т. п. Их было много, этих мест действия: события пьесы разворачивались стремительно, складываясь из кратких напряженных эпизодов. Но это не смущало постановщика спектакля: мгновенная перемена мест достигалась при помощи подвижных щитов.

В процессе репетиций вскоре, однако, стало ясно, что с драматургическим материалом дело обстоит не вполне благополучно. В основе пьесы лежал приключенческий сюжет: революционеры-подпольщики ждут прибытия транспорта с оружием, которое жизненно необходимо для предстоящих революционных боев, между {224} тем судьба этого оружия находится в руках провокатора, который пытается выдать его царским чиновникам. Итак, главным действующим лицом историко-революционной пьесы являлся предатель.

Театр жаждал подлинно революционной пьесы, с тем чтобы революционные события были действительно в центре внимания зрителя, а не служили фоном для авантюрно-приключенческих событий.

В пьесе не было, однако, впечатляющего положительного героя. К тому же и отрицательный герой — предатель оказывался недостаточно «отрицательным»: зрители не проникались смыслом его преступления, не чувствовали к нему особой ненависти; некоторые, наиболее снисходительные из них, говорили, что его «можно перевоспитать».

Все творческие устремления постановщика А. А. Брянцева и коллектива были направлены на то, чтобы капитально перестроить соотношение сил в спектакле, перенести в центр внимания все, что в нем было от подлинно революционных событий, но проходило по сюжету «боковым», вторым планом. Однако ни в первой (1924 год), ни во второй редакции пьесы (1927 год), на этот раз исключившей предателя из заголовка (спектакль стал называться «Семь огней»), режиссуре, несмотря на все попытки сместить акценты, этот органический просчет основного сюжетного конфликта пьесы восполнить на протяжении всего спектакля не удалось. И в этом — объяснение того, что, несмотря на ряд бесспорных достоинств и частных удач, несмотря на всю впечатляемость финала, «Предатель» («Семь огней») не стал полноценным историко-революционным спектаклем, хотя и положил начало утверждению этого жанра в репертуаре ТЮЗа.

О возможностях этого жанра со всей яркостью напоминал финал спектакля. Усилиями театра линия революционных дел, шедшая в первых двух действиях подспудно, к финалу выбивалась на поверхность с большой силой.

В третьем действии и особенно в финале спектакль получал яркое, впечатляющее политическое завершение в манифестации, взволнованными участниками которой становились зрители.

«Когда актеры с красными знаменами спускаются под звуки великой песни труда в зал, вся публика, как один человек, присоединяется к хору. В великом подъеме сливаются воедино актер и зритель. Пьеса достигает апогея, и забываются и неопытность автора и недочеты игры отдельных исполнителей…» — читаем в одной из рецензий[[146]](#footnote-147).

{225} Работа над постановкой «Предателя» явилась для А. А. Брянцева как бы пробой сил в приближении к решению главной и основной задачи, мысль о которой все более разжигала его творческое воображение и вызывала у него как руководителя театра тревожащее чувство «неоплаченного долга».

Как ни значительно и ни оправдано было для советского детского театра первоначальное обращение к сказке, с тем чтобы сказочный {226} жанр навсегда остался в его репертуаре одним из ведущих разделов, как ни обогащался его репертуар систематическим введением произведений классики, как ни важно было звучание исторической темы, основным устремлением театра должна была стать и вскоре стала драматургия, черпающая свои идеи, жизненные ситуации, образы в современности, в революционной действительности. Строительство педагогического театра требовало обращения к живительному источнику новой, впервые в истории человечества творимой жизни.

Почти каждый из театров для детей знает свою историю напряженных, страстных поисков на этом пути.

Начало утверждения советской современной темы в репертуаре Ленинградского ТЮЗа знаменовало появление спектакля «Тимошкин рудник».

Постановщиком спектакля являлся А. А. Брянцев.

Иначе, впрочем, и не могло быть. Как бы закладывая фундамент нового театра, он «зачинал» все крупные разделы его репертуара.

Пьеса Л. Ф. Макарьева рассказывала об участии ребят в спасении рудника от диверсии белобандитов. Действие пьесы относилось к самым первым годам революции, однако она звучала для тюзовского зрителя в полной мере современно.

Романтика революционной борьбы недавних дней, которую пьеса несла, большие гражданские чувства, острая ненависть к врагам молодой Советской Родины были близки советскому подростку независимо от того, происходят ли события в двадцатом или двадцать пятом году.

«Тимошкин рудник» становится в репертуаре ТЮЗа не только первой советской, но и первой «производственной» пьесой. В ней по-своему показывается и воспевается труд, поэзия труда. События в пьесе развиваются в рабочей среде — на шахте, в руднике.

Пьеса и спектакль отражали горячую атмосферу первых серьезных усилий пролетариата «строить новый, лучший мир».

Зритель встречается с двенадцатилетним Тимошкой в трагический для мальчика момент: отец его убит белобандитами, мать умерла, на руках у него насмерть запуганная сестренка Анютка, которую надо охранять, кормить, утешать; кулаки-соседи гонят детей коммуниста из дому; все вокруг охвачено огнем гражданской войны. Куда податься?

Тимошка на положении старшего, взрослого принимает мужественное решение — ребята пробираются на рудник, где живет их тетка.

{228} И вот уже Тимошка вместе со своими новыми товарищами-однолетками работает на шахте откатчиком.

Он принят в большую трудовую семью шахтеров; вокруг него кипит напряженная работа по добыче угля, необходимого стране, как воздух.

Шахте угрожает серьезная опасность — белые подготовляют диверсию. Шахту спасают находчивость, мужество, прямой подвиг {229} Тимошки, который бесстрашно гасит горящий шнур, ведущий к динамитному взрывному заряду.

Образ Тимошки формируется на глазах у аудитории — живой, реальный. Знакомя зрителя с Тимошкой, ни автор, ни режиссер, ни исполнительница (артистка К. Пугачева) не делали попытки отыграться на сразу побеждающем внешнем обаянии. В свои тринадцать лет Тимошка грубоват, прямолинеен, далеко не нежен — скорее суров с Анюткой (но какая при этом сердечная забота, какое взрослое терпение!). Он не слишком приветлив с другими; его улыбку мы видим редко; но в финале спектакля, когда Тимошке, наконец, дано стать тем, чем положено быть, — жизнерадостным мальчишкой, хорошим товарищем, лицо его расцветает детской открытой улыбкой.

Заинтересованность судьбой Тимошки возрастает у аудитории по мере того, как он стойко, мужественно, без расчета на чью-то помощь, целеустремленно находит свое место в жизни.

В образе Тимошки, таком, каким он дан в спектакле, — как бы обыкновенным, рядовым подростком, — была своя индивидуальность, сплав мужественности, простоты, взрослости и детскости.

После длительных исканий ТЮЗ, наконец, получил возможность воплощения в спектакле людей и событий современной действительности. На данном этапе это казалось поворотным в его репертуаре.

За работой Брянцева-постановщика стояло глубокое знание жизненного материала пьесы, обстановки, среды. Достоверны бытовые и производственные детали, впечатляет своею подлинностью картина работы большого рудника: движутся, спускаясь и поднимаясь вверх, клети с шахтерами, пробегают вагонетки. Внезапно зал погружается в полную темноту: у вас ощущение стремительного погружения. Вы в шахте: во мраке ее один за другим возникают колеблющиеся огоньки — это движутся рудокопы с зажженными рудничными лампами. Иллюзия полная. И когда дается свет, ощущение, что вы побывали в шахте, не проходит, оно остается.

«Ни один еще из наших театров не дал такой яркой и реальной картины производства. Это работа режиссера (Брянцева) и художника (Бейера)»[[147]](#footnote-148), — констатирует ленинградская печать.

В пьесе много эпизодов, частые перемены картин. Брянцев в содружестве с художником изобретательно создает иллюзию новых мест действия.

{230} Светом выхватывается тот или иной участок сцены — тем самым события переносятся то в далекую шахту, то в избу, где пируют белобандиты, то в контору шахтоуправления.

Свет — всевозможные художественные комбинации, основанные на его использовании, — всегда был одной из самых сильных сторон постановочного мастерства Брянцева. В настоящей работе это особенно чувствовалось.

В спектакле «Тимошкин рудник» внимание зрителя было искусно привлечено к романтически-приключенческому сюжету. Испытываются мужество, находчивость, самоотверженность сверстника, зритель становится как бы участником таинственной, полной опасностей встречи ребят — товарищей Тимоши по подвигу — среди развалин заброшенной шахты. Это — как бы *экскурсия в жизнь*, в чем Александр Александрович и видел одну из основных задач спектакля для детей.

Спектакль «Тимошкин рудник» являл ребятам пример гражданственности, «мысленную» репетицию самоотверженного поступка. Проводя через все это юного зрителя, театр решал художественными средствами педагогическую сверхзадачу спектакля.

{231} Педагоги констатировали неустанное желание ребят еще и еще смотреть «Тимошкин рудник». «Мне уже теперь без Тимошки никак нельзя, — объясняет один из особо рьяных посетителей спектакля “Тимошкин рудник”, — будто мы с Тимохой вместе действуем, не то он, не то я ему в помощь. Только, помнится, белобандитов в прошлом году больше было — поубавили; зря — на то и советские мы люди, чтоб чем страшнее, тем меньше бояться»[[148]](#footnote-149).

«Тимошкин рудник» на долгое время сохранил за собой значительное место в репертуаре Ленинградского ТЮЗа. Важно было и то, что пьеса родилась внутри театра как результат его больших исканий, как знак становления театра в новом качестве. Пьеса являлась точкой отправления в будущее по генеральному пути современной советской темы. О сложностях и трудностях восхождения по этому пути, о тех опасностях, которые порой таятся на «перевальных тропах» первых драматургических опытов, по-своему напоминала театру постановка пьесы П. П. Горлова «На перевальной тропе» (1929 год).

Яркий и волнующий характер носило в постановке А. А. Брянцева и оформлении М. А. Григорьева сценическое воплощение пьесы П. П. Горлова «На перевальной тропе».

На сцене пять примыкающих друг к другу объемных, разновысотных кубов, каждый выше человеческого роста. Они условно изображают часть кавказской горной цепи, где происходят описываемые в пьесе события.

Центральный куб (он укреплен на штыре) может вращаться вокруг своей оси. По отношению к скрепленным с ним остальным кубам предусмотрена возможность изменять их взаимное расположение, менять весь рельеф местности.

Перемещением кубов и игрой света на них постановщик создает иллюзию меняющихся картин местности в Кавказских горах.

Весь нужный по ходу пьесы реквизит (столы, стулья, окна, лестницы и т. п.) помещен внутри этих кубов и появляется мгновенно по мере надобности.

Так создаются перед зрителем картины междугорья, сакли, аула, целого городка и т. п.

Действие пьесы развертывается среди «гор», у подножия кубов, на их вершинах. Здесь происходят боевые эпизоды между враждующими отрядами — белыми и красными. Люди прячутся в «горах», подстерегают друг друга, вступают в схватки…

{232} Все это так живет на сцене, так выразительно, объемно и конкретно, что захватывает зрителя и делает его горячим участником событий, происходящих перед его глазами.

События пьесы относились к эпохе гражданской войны на Кавказе. Маленький городок в тревоге: его покидают отступающие по тактическим соображениям красные; отряды белых занимают городок. Белые терроризируют население арестами, допросами подозреваемых в связях с партизанами. Мужественно держатся на этих допросах советские люди. Никакие угрозы не могут их заставить отвечать на вопросы белого офицера. Жену партизанского командира допрашивают вместе с ее сыном. «Мама, не говори!» — кричит матери двенадцатилетний мальчик. Женщине угрожают заточением, казнью сына, но она держится стойко, и враги не могут добиться ни слова признания. Внезапно в город вторгаются советские войска и спасают пленников от гибели…

У автора пьесы П. П. Горлова было намерение рассказать тюзовскому зрителю о гражданской войне на Северном Кавказе, о мужестве и победе советских людей.

В обрисовке противников автор стремился отойти от обычных для драматургии того времени штампов и схем, хотел показать в них живое человеческое начало. Побеждая сильного врага, советская сторона, таким образом, одерживала как бы двойную победу. Таков был замысел. Осуществить его полностью автору не удалось. В пьесе действовали белогвардейские офицеры во главе с полковником Тихменевым. Безукоризненно корректный, человечески обаятельный белый полковник казался умным, по-своему преданным воинскому долгу и на первый взгляд даже гуманным. По вине ли исполнителя или автора, мера «обаятельности» была нарушена.

С самого начала зритель был дезориентирован: образ «благородного» врага вызывал недоумение, а подчас и сочувствие, как укоризненно отмечалось почти во всех статьях о спектакле. Просчеты автора — неполнота характеристик врагов, нечеткость в расстановке борющихся сил — могли привести к сугубо неверному политическому звучанию спектакля. Тем сложнее были задачи, стоявшие перед режиссурой и исполнителями.

Спектакль «На перевальной тропе» шел в сильном актерском составе. Полковник Тихменев — Л. Макарьев, белый майор — А. Герман, прапорщик — В. Полицеймако, священник — Ф. Чагин, генерал — А. Нарский, герой-черкес — С. Кисиц, лесной объездчик — П. Горлов, жена партизана — В. Зандберг и т. д.

При художественном перевесе отрицательных персонажей, интереснее выписанных автором и ярче сыгранных актерами, от {234} режиссера требовались большой такт и мастерство, чтобы выровнять идеологическую нечеткость пьесы. Необходимо было подчеркнуть и донести до зрителя героическое начало в поступках и характерах советских людей.

Большим достоинством режиссуры Брянцева является умение поставить в конце спектакля яркую, запоминающуюся точку. Во всех без исключения историко-революционных постановках, осуществленных Александром Александровичем, революционная тема получает к финалу широкий патетический размах, захватывает зрителя пафосом победного завершения эпизодов революционной борьбы. Спектакль «На перевальной тропе» завершался долгим маршем все новых и новых рядов красных бойцов. Они проходят перед зрителем в походном снаряжении, как будто только что вышедшие из сражений…

Взволнованная тюзовская аудитория приветствовала их стоя, восторженными аплодисментами и уносила в сердцах высокопатриотические {235} чувства. Если юный зритель, безотказно эмоционально захваченный превосходно решенным и воплощенным патетическим финалом, мог в результате обратить меньшее внимание на идейные недостатки пьесы, то отзывы современной критики с достаточным единодушием подчеркивают неполноценность драматургического материала.

«Напрасно стараются режиссер Брянцев, художник Григорьев и превосходные актеры вывезти пьесу, — писал Н. Верховский. — Несмотря на выразительные мизансцены, построенные в тесном контакте с декоративным оформлением, несмотря на сильную игру Полицеймако, Макарьева, Михайлова и др., спектакль остается идейно очень сомнительным. Через “перевальную тропу” политической нечеткости наш ТЮЗ должен перевалить как можно скорее»[[149]](#footnote-150).

### \* \* \*

Для нового подъема на путях решения современной темы на сцене ТЮЗа театр находит интересный и благодарный материал в пьесе молодого драматурга Александра Крона «Винтовка № 492116», которая была поставлена А. А. Брянцевым совместно с Б. В. Зоном в 1930 году и надолго заняла в репертуаре театра достойное место.

Пьеса особо импонировала педагогическому театру — она говорила о юных, о «воспитуемых» — пусть не о школьниках, но о тех, кто по возрасту близок им. И главное для Брянцева — она трактовала нравственную тему. Воспитателем здесь являлась Красная Армия с ее высокой дисциплинированностью, моральным авторитетом.

Спектакль начинался необычно.

В полной темноте перед зрителем возникает световой круг; молодой красноармеец (Б. Блинов) с винтовкой в руке сильно, торжественно, благоговейно произносит свою воинскую присягу: «Я сын трудового народа»…

Это был как бы пролог к спектаклю, рассказывавшему о том, как в советской военной среде, в атмосфере высокого понимания долга, достоинства, ответственности советского гражданина возвращены были к человеческой жизни четверо ребят, замешавшихся в бурю войны и ставших беспризорниками.

Вот они предстают перед своим будущим воспитателем — командиром Эйно (Л. Макарьев) — четыре звереныша, оборванные, озлобленные, настороженные.

{236} Глумясь над попытками научить их элементарным правилам общежития, они упорно отстаивают циничное, нигилистическое отношение ко всему, отказываются даже вспомнить свои человеческие имена, настаивают на воровских кличках: Ирод, Рязань, Паташон… Много раз обманутые, жестоко обиженные, они уже не верят, не доверяют никому, не ждут от встречи с людьми ничего доброго. В их представлении каждый взрослый — непременно обидчик.

Шаг за шагом проходит перед зрителем история их «очеловеченья». Сняты грязные лохмотья — ребята вымыты, острижены; им выдана военная форма — это обязывает. Командир Эйно ведет себя по отношению к ребятам с исключительной выдержкой; основное оружие в его педагогическом подходе — вера в человека, доверие к нему.

Ребятам выдаются винтовки, их учат стрелять. Сцена, когда один за другим Ирод, Рязань, Паташон, Ахметка получают, — с опаской, с изумлением, с радостью, — каждый свою винтовку, была одной из самых волнующих, трогательных, психологически тонких в спектакле…

В конце пьесы вожак беспризорников Ирод, самый трудный, самый скрытный, продолжающий держать связь с воровским миром через вора-профессионала Герцога, должен встретиться с ним, чтобы передать полученное оружие. Предаст или не предаст? Волнение в зале достигает самого высокого накала.

Встретившись с тем, кто олицетворяет его прошлое и связывает с ним, Ирод не только не отдает преступнику винтовку, но использует ее после отчаянной, не на жизнь, а на смерть схватки, чтобы задержать врага и привести к «своим», к бойцам Красной Армии, передать в руки правосудия.

Четверо ребят, представленных вначале как однородная, одноликая группа беспризорников, в результате вдумчивой творческой работы режиссуры с исполнителями приобретают по мере развертывания спектакля каждый свою индивидуальность, свой характер. И какие они теперь разные, и какие живые!

Вот Ирод (М. Хряков) — наиболее сложившийся, неподдающийся, настороженный — натура цельная, волевая; человек, способный остро ненавидеть и быть крепко, до конца преданным. Победа Эйно над ним — наиболее трудная победа. Рядом с Иродом более юный Рязань (Т. Волкова) — простой деревенский паренек; далее Паташон (К. Пугачева) — трагическая маска киногероя — весь изломанный, как бы вывернутый наизнанку. Когда же с него {237} сходит все наносное, напускное, он оказывается добрым, доверчивым, жаждущим ласки подростком. И, наконец, самый маленький несчастный и трогательный — поэт, нацмен Ахметка (Т. Орлова). Он отогрелся, нашел здесь, в среде красноармейцев, свой дом, свою семью. Он поет высоким, чистым, хватающим за душу голосом песню своего народа, и это звучит горячей благодарностью тем, кто спас его, вернул к жизни.

{238} Так на глазах у зрителей группа подростков, казалось бы «безнадежных», нравственно погибших, проходит путь постепенного высвобождения от того, что было на них наложено войной, беспризорничеством. Мысль и воля воинов-воспитателей направляют их к разумной, чистой человеческой жизни.

Оригинально и изобретательно был оформлен этот спектакль молодым в ту пору художником М. А. Григорьевым, талант которого все с большей привлекательностью раскрывался от постановки к постановке.

Лето, военные лагеря; и вот вся сцена превращается как бы в большое зеленое поле; в глубине сцены, вдали, пять палаток в миниатюре, будто уменьшенных расстоянием, ниже, на первом плане — одна большая, настоящая палатка, которая становится местом действия.

{239} Автору пьесы — впоследствии известному советскому писателю Александру Крону было девятнадцать лет; он был еще малоопытен. Но пьеса содержала заявку на подлинную драматургию. Она убеждала основным — правдой чувств, подлинностью человеческих характеров. Пьесу упрекали (подчас излишне придирчиво) за неточности в изображении обстановки армейского лагеря, с которой сталкивались беспризорники, упрекали и в недостаточной обусловленности поступков отдельных персонажей. Ошибаясь, быть может, в частностях, автор убеждал, однако, в основном и главном: в пьесе было свое большое обаяние, пристальное и сердечное внимание к человеку, и это увлекало театр и зрителя.

Зрители приносили с собой жившие в их сердцах любовь и уважение к Красной Армии, гордость за нее. Тем более принимали они перестройку ребят, веря в тех, кто их перевоспитывал, и понимая то благотворное, подлинно советское начало, которое скрывалось за суровостью и железным требованием дисциплины со стороны воинов-воспитателей.

В этом и была педагогическая направленность спектакля. После спектакля «Тимошкин рудник» это был следующий шаг от образов-схем к реалистическому показу живого советского человека.

## IV

Во втором, предвоенном десятилетии жизни ТЮЗа Александр Александрович, занятый все более усложняющимися и расширяющимися требованиями общего руководства театром, сравнительно меньше внимания уделяет непосредственно режиссерской работе, передавая большинство постановок Б. В. Зону и вновь привлекаемым молодым режиссерам, осуществляя свои постановки в соавторстве с другими режиссерами. Тем большее значение приобретают его основные режиссерские работы этого периода, углубляющие и развивающие в идейном и художественном плане многое из того, что намечалось им в прежних постановках.

Большим проблемным спектаклем на современном советском материале, поставленным А. А. Брянцевым в содружестве с художником В. И. Бейером, явились «Бунтари» Л. Ф. Макарьева.

Что может быть более увлекательного для педагогического театра, чем вторгнуться в насущную жизнь советского подростка, юноши, в его жизнь в школе? Здесь происходит непосредственное формирование личности молодого человека, складываются взаимоотношения его с коллективом; здесь он на практике усваивает понятия чести и долга, дружбы, верности, чувство ответственности.

{240} Перед режиссурой встала труднейшая задача — как достоверно, с должной художественной убедительностью отразить вопросы, поднятые в пьесе, чтобы получился действительно серьезный разговор «по душам» с молодежью, в жизнь которой эти вопросы входят настойчиво и конкретно.

Спектакль остро ставил проблему нравственного облика человека, вызывая зрителя на откровенную дискуссию.

Коллектив театра вслед за режиссурой был увлечен интересной задачей — создавать в спектакле образы тех, кто смотрит эту постановку из зрительного зала.

Спектакль предоставлял благодарную возможность непосредственно учесть, через «последействие», степень его художественной правды, «коэффициент полезного действия».

С началом спектакля перед зрителем возникала большая светлая школа. Она была дана «в разрезе» — со всеми этажами и связывающими их лестницами, с длинными школьными коридорами, со строгими дверьми классов, с учительской, раздевалкой… Чувствуется строгая тишина, пока идут уроки. Прозвучал звонок на перемену, и тишина нарушена многоголосым шумом, веселым движением. Перед нами — школа с ее живой жизнью.

Так режиссер и художник стремились показать с наибольшей достоверностью обстановку, в которой происходят события пьесы.

Основной герой спектакля — старшеклассник Жорж Игренев — умный, самовлюбленный, юный карьерист, хорошо владеющий искусством интриги. Девиз Игренева — «разделяй и властвуй». В соответствии с этим он ведет себя в отношениях с товарищами, с коллективом, стремясь разбить его на два враждующих лагеря. Бой разгорается вокруг издаваемой классом газеты. Игренев втягивает в интриги еще несколько слабовольных школьников, которым он импонирует спокойной уверенностью в себе, положением первого ученика, острым умом, волевой личностью. Коллективу удается разобраться в создавшейся ситуации, разоблачить вредные тенденции эгоиста и индивидуалиста. Моральный крах, который терпит Игренев, служит серьезным уроком ему да и кое-кому из сидящих в зале юных зрителей.

Как бы сложна ни была для тюзовской аудитории тема, Александр Александрович не признает «сюсюкания», разговаривает со зрителем по-взрослому.

В образе Игренева, как он трактовался в спектакле, содержалось резкое обличение — это был подлинный суд над эгоистом и карьеристом. Однако как настоящий педагог Александр Александрович, подчеркивая тенденции, заложенные в пьесе, не уставал {242} напоминать исполнителям, что не Следует доходить до предела, за которым Игреневу нет пути к исправлению.

Проверка спектакля на зрителе, широкие дискуссии, которые вызывал он в школах, многочисленные отклики школьников-зрителей подтверждали давнюю мысль Брянцева, что «коэффициент полезного действия» надо мерить не только и не столько непосредственной реакцией зрителя на происходящее в спектакле, сколько тем, как спектакль дозревает в его сознании много времени спустя.

Характерно высказывание одного из директоров ленинградских школ: «Я как никогда получил возможность провести с классом беседу “при закрытых дверях”, говорить в обстановке такого доверия и так, как юношество обычно не дает с собою говорить: не подпускает к себе, замыкается в молчании или грубит… Причем класс-то был трудный…»

В других школах обсуждение спектакля велось — по требованию учеников — «без педагогов и директора».

В пьесе «Бунтари» среди образов девочек-школьниц был образ Кисы — девочки, такой же эгоистки, как и главный герой, легкомысленной, охотно принимающей «ухаживание» мальчиков.

По поводу этого образа одна из зрительниц — девятиклассница Лида К. — писала: «Киса, конечно, образ отрицательный. Вечные разговоры о тряпках, торгсине, кино, мальчишках. Такие черты есть частично и у наших. Теперь, после спектакля, будет серьезный разговор. Кис надо навсегда осмеять, противопоставить им серьезных, скромных девочек, общественниц. Но почему, все-таки, как идти в кино, мальчишки — даже вдумчивые — приглашают Кис?»

И еще один зрительский отзыв. Говорит молодой педагог: «В пьесе нет полноценного образа учителя, над которым задумались бы старшеклассники. И все же я благодарна ТЮЗу за помощь. Я — неопытная учительница. С начала года не сумела подойти к классу, может быть оттого, что застенчива, хотя стараюсь это не показывать (но они-то понимают); неважно одета — к таким вырабатывается пренебрежение. В общем — контакта не нашла. И вот мы побывали всем классом на спектакле, вместе возвращались домой, на следующий день весь урок проспорили — они увлеклись и я тоже. Установилось какое-то доверие, человеческая теплота… Кажется, они простили мне даже мои парусиновые полуботинки».

В разделе советского репертуара «Бунтари» были одним из крупных по своему значению спектаклей в жизни Ленинградского ТЮЗа тридцатых годов.

{243} «Театр создал в “Бунтарях” спектакль Своего обычного, высокохудожественного и производственного качества, — читаем в одной из рецензий о “Бунтарях”, — начиная от ясной и отчетливой режиссуры (з. д. и. Брянцев), превосходного оформления и кончая работой всего коллектива актеров театра. Последний спектакль ТЮЗа еще раз должен напомнить ленинградцам о том, что художественное значение этого театра выходит далеко за пределы собственно детской аудитории»[[150]](#footnote-151).

## V

Первые послевоенные годы творческой жизни Ленинградского ТЮЗа отмечены большой активностью А. А. Брянцева как руководителя театра и постановщика современной советской пьесы.

В этот период в репертуаре ТЮЗа еще значительно представлена военная тема. Гроза войны прошла, но жизнь и сознание людей глубоко и лично связаны с войной. Тема надолго остается актуальной.

Знакомясь на спектаклях ТЮЗа с образами героев Отечественной войны, взрослых и детей, юные зрители подводили моральные итоги того, что ими лично было пережито и познано за годы войны, они как бы укреплялись в своих идеалах героики, патриотизма.

В ряду новых спектаклей Ленинградского ТЮЗа — режиссерские работы А. А. Брянцева, удостоенные Государственной премии: спектакли «Морская дружба» (1945 год), «Сын полка» (1946 год) и «Красный галстук» (1947 год).

Спектакль «Морская дружба» по пьесе Н. Вагнера, поставленный А. А. Брянцевым совместно с Г. Н. Кагановым, переносил зрителя на Дальний Север, в трудовую среду простых советских людей. По замыслу режиссуры и художника (Д. Ф. Попов), сцена ТЮЗа как будто устремлялась ввысь, открывая неожиданно далекие перспективы неба и воды, сливающиеся в светлых тающих далях. Покой, тишина… Но за этими полутонами в природе раскрывается напряженная жизнь людей — рыбаков-поморов. Трудом своим они, как на фронте, сражаются, помогают победе в Отечественной войне.

Рыболовецкий бот «Морская дружба» во главе с семнадцатилетним своим капитаном — Алешей Оленем — совершает и прямой подвиг мужества и находчивости — завлекает в ловушку вражеский {244} катер. Юноша-саам, молчаливый и скромный, приходит к подвигу, подготовленный к нему всей окружающей его жизнью, полной труда и борьбы; он как бы олицетворяет простоту, суровое мужество и добрую волю своего народа.

В постановке спектакля мы узнаем характерные для творческой манеры А. А. Брянцева черты: чуткое проникновение в природу; скупая и выразительная передача экзотики быта, нравов, фольклорной {245} лексики народа, соединяющего в себе черты детской примитивности с мудростью и мужественным достоинством.

Все народные обычаи, песни, пляски — воспроизведены были в спектакле музыкально, красочно, с бережливой достоверностью. На этом приподнято-романтическом фоне реалистическая тема спектакля «Морская дружба», его патриотическая идея звучали с большой силой.

{246} Другая работа А. А. Брянцева — постановка спектакля «Сын полка» (также совместно с Г. Н. Кагановым).

Великолепная повесть В. Катаева «Сын полка» естественно заняла почетное место в репертуаре детских театров, где шла в инсценировке, сделанной самим автором.

Мальчик Ваня Солнцев на фронте. Его усыновляет суровый боевой командир. Командир гибнет, но Ваня не одинок, он не сирота — он сын полка. Ваня, его судьба, его солнечный, ясный внутренний мир, весь его обаятельный облик — все это требовало от исполнителя и режиссера серьезного творческого постижения психологии советского подростка. Образ Вани Солнцева в исполнении артистки Н. Казариновой достигал в решающих сценах спектакля высокой поэтичности и правды. Глубокое волнение зрителей вызывала полная внутреннего пафоса сцена героической смерти командира, его прощания с приемным сыном.

«Постановщик спектакля “Сын полка” народный артист республики Брянцев направил свои усилия прежде всего на то, чтобы раскрыть образ Вани Солнцева. Это ему удалось бесспорно. Спектакль волнует, радует, воспитывает», — отмечалось в отзывах о спектакле.

{247} С благодарностью вспоминает исполнительница центральной роли о той огромной помощи, которую оказал ей А. А. Брянцев.

«Начиная с момента, когда мне, студентке-практикантке Техникума сценических искусств, — рассказывает Н. Н. Казаринова, — дана была в спектакле “Сянь Фын” первая роль китайского мальчика А Чена — жонглера, фокусника и кукловода (это было в 1931 году), Александр Александрович тактично и заботливо напоминал мне на репетициях, что техника техникой, но в первую очередь надо проникнуть во внутренний мир образа, понять мысль, какую должен нести он зрителю. Проникнуть в светлый внутренний мир исключительного и обыкновенного советского мальчика Вани Солнцева было не просто, но еще труднее до конца правдиво сыграть его образ. Роль мне не удавалась, сколько я ни работала, и я уже теряла надежду на успех, теряла веру в себя.

Александр Александрович как будто и не замечал моих неудач на репетициях и каждый раз говорил: “Сегодня ты, Нина, {248} очень хорошо репетируешь, очень хорошо, но, если хочешь, попробуй еще совсем по-другому…” И так — каждый день. После подобных слов репетировать становилось радостно, и я еще и еще “пробовала по-другому”, добиваясь вместе с Александром Александровичем чистой правды этого образа. Помогая мне, Брянцев говорил: “Вижу, тебе очень хочется, чтобы зрители полюбили Ваню, — они и полюбят, но важно, чтобы они полюбили всем сердцем тех воинов, тот народ, который помог Ване в трудное время войны, снял с него беду сиротства. Главное, чтоб не от ума все это шло, а от сердца… а значит просто и правдиво… Но только не пойми это так, что надо играть чувство — чувство играть нельзя…”»

На репетициях, особенно в сценах, где речь идет о высоких человеческих чувствах, Александр Александрович настойчиво добивается от актеров этой простоты и правды. «Без этого, — говорит он, — эти сцены будет невозможно, “совестно” играть и смотреть».

В конце 1947 года ТЮЗом был выпущен спектакль «Красный галстук» в постановке А. А. Брянцева и С. Е. Диманта.

Спектакль свидетельствовал об обращении детского театра к острой современной проблематике — теме морального облика пионера. Автор пьесы С. Михалков умело ставит и решает, при активном участии зрителя, вопрос о нормах поведения юного пионера, о характере его отношений с товарищами, об уважении его ко всему тому, что знаменует ношение красного галстука.

Пьесу не без основания упрекали в схематизме. Однако в лентюзовском спектакле режиссурой было счастливо найдено живое звено в образах героев и ситуациях пьесы, обретены необходимые пропорции света и тени, положительных и отрицательных черт в характере пионера Валерика, заблуждения и проступки которого требовали разоблачения и строгого осуждения. Спектакль, во многом обогативший пьесу, жизнерадостный и умный, достигал своей главной цели — последующего размышления зрителя на предложенную театром тему.

«… Для Ленинградского ТЮЗа всегда было характерно сочетание жизненности и острой театральности. Театральность здесь нужна была не сама по себе, она помогала осмысливать жизненные явления. Это сочетание особенно ярко чувствуется в новом спектакле, где углубленно психологические сцены чередуются со сценами игровыми, насыщенными действием, — такая продуманная постановка, осуществленная тюзовским ветераном А. А. Брянцевым и молодым режиссером Димантом, помогла оживить пьесу, освободить {249} ее от элементов внешней поучительности»[[151]](#footnote-152), — читаем в одной из рецензий на этот спектакль.

Дать жизнь на сцене образу подростка, сложному и внутренне противоречивому, ибо в нем переплетается, бурно сталкивается то, что идет от детства, и то, с чего начинается юноша, — дело очень тонкое и трудное. В режиссерской биографии Александра Александровича целая галерея таких образов: Тимошка, Гаврош, четверка беспризорников из «Винтовки», Сема Буденный, Ваня Солнцев, Володя Дубинин… Это одна из «личных», любимых тем Брянцева как художника и человека, способного заинтересованно и глубоко проникать в сокровенный мир детей переходного возраста. При этом — главное — он видит своего героя и своего зрителя не только таким, {250} каков тот сейчас, но и каким он будет завтра, каким должен быть, каким обязан стать спустя годы, в качестве взрослого советского гражданина.

Присуждение А. А. Брянцеву в 1950 году высокой награды — Государственной премии — как бы подчеркнуло его огромные заслуги в создании нового советского художественно-педагогического театра и, в частности, в утверждении на сцене этого театра образов героической советской современности.

Характеризуя работу А. А. Брянцева над спектаклями, послужившими непосредственным поводом к присвоению ему почетного звания лауреата Государственной премии, ближайший соратник А. А. Брянцева — Л. Ф. Макарьев в статье, озаглавленной «Старейшина детского театра», писал: «… В этих советских спектаклях А. А. Брянцев выступает перед своими юными зрителями как художник-большевик, пламенный патриот и глубокий знаток детской психологии. Многие его сценические герои сознательно дискуссионны в своих типических чертах. Они рождают бурные реакции в юной аудитории, и в этом педагогическая установка режиссера Брянцева: сценический образ должен будить чувства и мысли зрителя; спектакль, начавшийся сегодня в театре, должен получить свое продолжение завтра в школе, в спорах, возникших в классе, а иногда и во всем школьном коллективе.

В каждой советской пьесе режиссер Брянцев ищет путей к воспитанию нового, коммунистического сознания зрителя. … Брянцев является первоклассным мастером, умеющим идейно направить педагогическую линию спектакля, распределить его эмоциональные акценты и угадать влияние сценического образа на последующее умственное эмоциональное развитие советского зрителя-подростка. “Сын полка” — одна из таких режиссерских работ Брянцева, в которой с наибольшей полнотой выразилась его большевистская педагогическая принципиальность в воспитании молодых советских граждан.

Широта идейно-политического кругозора режиссера открывается в умении выйти в реалистическом творчестве за узкие рамки привычных бытовых представлений о современности и поднять тему спектакля на уровень большого художественно-философского обобщения. А. А. Брянцев — режиссер и педагог не боится постановки больших проблем в детской аудитории. Он за серьезный театр для детей, за театр увлекающий, а не только развлекающий.

Велика заслуга А. А. Брянцева и в области изучения детского театрального восприятия. Им организовано практическое исследование этой проблемы в условиях широкого и массового естественного {251} эксперимента — спектакля. Под руководством Брянцева советский педагогический театр является не только инструментом и формой театрального обслуживания детских запросов и внешкольного воспитания, но и серьезной базой для дальнейшего теоретического обогащения современной советской педагогики…»[[152]](#footnote-153)

## VI

Стремясь уловить основные черты режиссерской индивидуальности и творческого метода Александра Александровича Брянцева, мы остановились на некоторых из созданных им спектаклей.

Перечисленными постановками, разумеется, и в малой мере не исчерпывается тот вклад, который внесен был А. А. Брянцевым как режиссером в репертуарную сокровищницу ТЮЗа. Достаточно хотя бы ознакомиться с перечнем его работ, приводимым в конце этой книги, чтобы лишний раз убедиться в разнообразии и многосторонности его режиссерских, художественно-педагогических поисков. Как бы ни были, однако, разнохарактерны по материалу, по тематике, по жанру и, наконец, по «адресу» эти спектакли, нельзя не усмотреть ряда общих, неизменных закономерностей в опирающейся на многолетний опыт его режиссерско-педагогической практике.

Начиная новую постановку, Александр Александрович Брянцев не делает больших экспозиций, не произносит проникновенных слов. Он убежден, что спектакль окончательно рождается лишь в процессе коллективного творчества режиссера и актеров.

В работе с актерами он не стремится опережать их своим видением будущего спектакля. Он бережно дает прорасти тому, что рождается в актере в поисках образа. Он считает, что исполнитель должен знать о своем образе больше, детальнее, чем режиссер. Он требует от актера, чтобы тот умел кропотливо накапливать впечатления живой жизни, пусть маленькие черточки ее, пусть — на улице, в трамвае, в магазине; пусть — отдельные слова и то, как они сказаны, — интонации удивления, равнодушия или радости, в минутном диалоге или при встрече, прощании.

Александр Александрович терпеливо ждет, пока актер набирает силы, проходит все психологические ступени, чтобы постепенно взбираться все выше, «меняться вверх», как говорит латышский {252} поэт Райнис. От репетиции к репетиции все придирчивее он останавливается на «простых» вещах: на четкости донесения мысли, на ударении в слове, на оттенках в звучании фразы, все строже следит за общением партнеров.

Он собирает и объединяет разрозненные актерские находки, пока коллектив не будет охвачен общим импровизационным самочувствием. Тогда уже более зримо он может направить общее движение нарождающегося спектакля.

«Я очень много работал с Александром Александровичем, — говорит заслуженный артист РСФСР М. Б. Шифман, — и вместе с тем рассказать о методе его работы очень трудно. Почему? Потому, что как подлинный мастер он ничего не навязывает, он, идя от существа пьесы и роли, незаметно подводит исполнителя к тому единственному решению, которое уже нельзя оспорить. В работе Александра Александровича поражают предельная целеустремленность, железная логика. Так мягко, кругло, музыкально звучит фраза, сказанная им, и как убедительно!

Александр Александрович не любит “показывать”, он готов длительно и терпеливо объяснять, *что* надо сделать, но считает, что актер сам должен дойти до того, *как* это делать. “Это ваш актерский хлеб”, — говорит Александр Александрович. Но уж если показывает, то так убедительно, что порою руки опускаются при мысли — как же это повторить по-своему? Репетируя, Александр Александрович очень долго останавливается на узловых моментах роли; затем идет пропуск, и новый узловой момент: работай сам, объединяй эти моменты, проявляй инициативу! Роль, сделанная с Александром Александровичем, доставляет большое удовлетворение, так как у тебя остается ощущение, что тебе ничего не навязали, а творчески помогли, как бы “закруглили” то, что ты сам нашел и задумал. Александр Александрович редко, очень редко хвалит, зато похвала его запоминается надолго».

Тюзяне считают, что Брянцев скуп на похвалы актерам лишь из уважения к ним, из стремления показать, что играть профессионально хорошо — это только норма. Поправляя актера, он разговаривает с ним как художник с художником, последовательно обращая его внимание на недочеты, которые виднее «со стороны».

Александр Александрович не терпит в актере нарочитости, дурного вкуса, оригинальничания, излишнего теоретизирования. «Покажите», — говорит он в таких случаях.

Ему близко высказывание Немировича-Данченко: «Живые люди на сцене должны быть только эмоциональны. Мысль посылается {253} нервам, а нервы играют, а не голые мысли разбираются на сцене»[[153]](#footnote-154).

Брянцев — признанный мастер мизансцены — ищет ее на репетиции совместно с актерами; и всегда речь идет не о том, чтобы выдумать мизансцену, а чтобы она родилась как необходимость. В споре о «красивой детали» на вопрос автора, актера, художника: «Можно ведь?..» — подчас спокойно отвечает: «Можно, но не нужно».

### \* \* \*

По-разному ведет А. А. Брянцев-режиссер подготовку к новой постановке — «вступление» в новую работу. Одним из характерных примеров может служить начало работы над постановкой спектакля «Детство маршала» (1937 год).

Это был первый историко-биографический спектакль в репертуаре Ленинградского ТЮЗа. Пьеса И. Всеволожского рассказывала, как в обстановке бедности, почти нищеты, формировался цельный, мужественный характер подростка Семы Буденного (Н. Казаринова). Сема — главарь «хуторской команды» — горсточки отчаянных мальчишек. Вместе с ними он предпринимает рискованное дело — освобождение из-под ареста рабочего-революционера Василия Коробова, задержанного охранниками, и завоевывает его дружбу.

Поскольку речь шла об обстановке, которая окружала мальчика, о живом образе его матери, которой он старался по-взрослому помогать, работая батраком у богатого кулака, о своеобразном дореволюционном быте донских казаков, постановщикам хотелось многое увидеть, проверить на месте, ощутить колорит, атмосферу, в которой разворачивались события пьесы. И вот участники спектакля во главе с режиссурой предпринимают своеобразную экспедицию в прошлое, в детство маршала.

Сопостановщик Александра Александровича режиссер Г. Н. Каганов, художник В. И. Бейер и исполнительница роли Меланьи Никитичны (матери Буденного) С. Ш. Иртлач направляются на Дон, в Сальские степи — на родину С. М. Буденного, где продолжала проживать его мать; А. А. Брянцев и композитор Н. М. Стрельников едут в Москву, к Семену Михайловичу Буденному.

{254} Они обращаются за содействием в Народный комиссариат обороны. Вскоре в маршальском кабинете произошел интересный дружеский разговор.

«Чем могу быть полезен детям, вашим зрителям?» — спросил С. М. Буденный.

И Брянцев объяснил, что ТЮЗ хочет показать в своем спектакле, как из обыкновенного мальчика может вырасти маршал.

Буденный охотно вспомнил несколько случаев из своего детства, в том числе и такой, когда на базаре, поспорив с известным плясуном-цыганом, тринадцатилетний Сема переплясал его. В пьесе говорилось, что Буденный с детства очень любил играть на гармони и мастерски играл на ней. Буденный подтвердил это.

Композитору Стрельникову не терпелось услышать что-нибудь в исполнении маршала. Семен Михайлович шутя сказал, что его служебный кабинет — не совсем подходящее место для таких выступлений и, воспользовавшись обеденным перерывом, повез тюзян к себе домой. В скромной квартире маршала они увидели в небольшой комнате сразу одиннадцать гармоней. Оказалось, что любовь маршала к музыке и его умение играть на гармони известны всей Красной Армии. В какую бы воинскую часть он ни приехал, ему неизменно преподносили один и тот же подарок — гармонь.

Впечатления от этих рассказов и песен Брянцев и Стрельников увезли с собой «в спектакль».

Вернувшаяся из поездки к матери Буденного артистка Иртлач «подслушала» на месте и хорошо усвоила множество характерных интонаций, особенностей речи, говора и поделилась своими наблюдениями с товарищами по работе, которые играли роли казаков и украинцев.

Случилось так, что первый период репетиций проходил без Александра Александровича. Когда он появился, актеры, старавшиеся вовсю, не без торжества предъявили украинско-казацкие сцены с полным соблюдением всех особенностей местного говора, усвоенного в результате старательных упражнений.

Александр Александрович выслушал все до конца, потом спокойно сказал: «А теперь будем говорить по-русски», — и начал репетировать, начисто снимая у актеров все, что было «под» украинский, кубанский говор и за чем порой скрывалось отсутствие настоящей характерности и характеров, — все, что в некоторых случаях могло бы помешать зрителю понимать смысл слов.

«К концу работы актеры почувствовали, что это было верно, — говорит С. Иртлач. — Мы стали говорить на сцене нормально по-русски, {256} и лишь какие-то характерные интонации, которые действительно были необходимы, остались в речи закрепленными, звуча естественно и в той пропорции, в какой только и нужно было давать местный колорит».

В образе подростка Семы Буденного юный зритель находил впечатляющий положительный пример. Прямая воспитательная сила этого примера была тем убедительней и действенней, что здесь речь шла о подлинном герое революционной действительности. Простой, ясный и правдивый образ Семы Буденного очень полюбился ленинградским школьникам.

Особым успехом спектакль «Детство маршала» (и его герои-ребята) пользовался в годы войны в городе Березниках, где эвакуированный ТЮЗ работал. Зачастую можно было встретить то в одном, то в другом из отдаленных районов сурового города, притихшего в трудах и напряжении войны, стайку ребят, которые в обнимку на манер «хуторской команды», шагали по улице, дружно напевая песенку ребят из «Детства маршала» — «От туманной зари до рассвета…» И люди, давно отвыкшие улыбаться, не могли удержаться от улыбки.

### \* \* \*

После выхода спектакля в свет Брянцев остается неразрывно связан с его жизнью на сцене. Он систематически присутствует на всех своих постановках, сколько бы раз они ни шли. Нужно проверять пульс спектакля, следить за ним. Нужно постоянно его совершенствовать.

Подлинно творческий характер носит участие Александра Александровича в возобновлении того или иного ранее шедшего в театре спектакля или при «вводе» новых исполнителей в давно уже идущие постановки. Сорежиссер А. А. Брянцева Е. К. Лепковская рассказывает о характерном педагогическом его приеме:

«Когда при возобновлении спектакля меняется тот или иной исполнитель, Александр Александрович на репетиции в основном работает не столько с вводимым, сколько с теми, кто его окружает, настойчиво добиваясь от них правды поведения во взаимоотношениях с новым исполнителем. Это создает для нового актера атмосферу, при которой тот совсем не ощущает режиссерского гнета, он как бы не видит пристального взгляда режиссера и других исполнителей, сосредоточенного на нем одном, и может спокойно, непринужденно раскрываться, наживать полноценное актерское самочувствие, срастаться с ансамблем».

{257} Режиссерская мудрость Брянцева особенно видна, когда рядом с ним работает теоретически подкованный, но начинающий, не имеющий достаточного опыта режиссер. Репетируя, тот иной раз приводит отдаленные примеры, глубокомысленные соображения, актеры в свою очередь предлагают одно, другое — все «плывет»…

Приходит Александр Александрович, говорит две‑три краткие фразы, как будто не открывающие никакой Америки, а все становится на свое место.

Так было, например, в процессе подготовки одного из последних по времени его спектаклей — постановки сказки Милослава Стеглика «Домик-пряник» (1953 год).

{258} Простотой темы, сюжетной ясностью, прозрачностью постановочного замысла спектакль этот адресовался самым юным, наиболее непосредственным зрителям. Приняв руководство постановкой «Домика-пряника», Александр Александрович, проделав путь «длиной в сорок лет», вновь обращался к тому, что ему с первых дней Ленинградского ТЮЗа было так мило, — к сказке для самых маленьких.

Работая над сказкой «Домик-пряник», молодой сорежиссер Александра Александровича стал строить сложные психологические мизансцены в куске, где злые старик и старуха вместо олененка хватают предательницу-лису. Обнаружив ошибку, они в сложном движении вокруг лисы выражают свою злобу и негодование.

«Это ведь не танец, а борьба за существование», — только сказал Александр Александрович, — и сцена перестроилась, стала естественной схваткой-дракой.

Другая картина: страшный старик собирается ночью тайно отвести несчастных детей в горы, где их ждет гибель. Между ним и старухой идет «психологически углубленный» диалог с длительными паузами после каждого слова.

Брянцев прервал: «Ночь! — сказал он. — Ведь ночь!» И всё: весь кусок наполнился новым содержанием и новым ритмом, смысл которого — «надо торопиться!»

### \* \* \*

Бывают в работе начинающего тюзовского режиссера особые трудности и сомнения: как мотивировать предъявляемое к актеру ТЮЗа требование тонкости мастерства, необходимость сложных поисков внутренней жизни образа, если предположить, что неискушенный юный зритель может и не понять, не заметить того, чего с таким мучительным трудом добивается актер.

В самочувствии Брянцева-режиссера такие сомнения исключены. У него полное доверие к зрителю.

Горький говорил, что человек по натуре своей — художник. Брянцев знает и видит в зрителе-ребенке художника, талант которого не столько в самостоятельном творчестве, сколько в сотворчестве. Не создавая произведения искусства, этот зритель как бы сам становится художником, когда воспринимает художественное произведение. Он быстро проникается иллюзией, идущей со сцены, легко договаривается об «условиях игры», соглашается с любой условностью. Он тотчас готов вступить в сотворчество с актером.

{259} Александр Александрович считает, что с тюзовским зрителем он должен говорить не только как равный с равным, не сюсюкая, но и как художник с художником.

Этот зритель еще недалеко отошел от лет раннего детства, когда верил во время игры, что стулья, составленные в ряд, это — поезд, и пускался на нем в путешествие, и плакал, когда взрослые, нарушая его веру, обращались с «вагонами», как со стульями.

Вера эта сродни вере художника в живую судьбу несуществующего, выдуманного образа. Молодое воображение помогает зрителю увидеть то, что происходит за рамками действия, совершающегося на сцене. И он рассказывает об этом после спектакля со всеми подробностями, как очевидец.

Александр Александрович рекомендует неуклонно помнить об этом замечательном свойстве восприятия спектакля юным зрителем при разработке постановочного плана. Впрочем, только ли в спектаклях для юных зрителей, обладающих особенно обостренным чувством «досказывания» за театр, нужно учитывать это? Над проблемой «сотворчества» зрителя Александр Александрович пристально задумывался еще в период предыстории ТЮЗа, в годы работы в гайдебуровском театре. Недаром он писал еще в своей книге «Опрощение театральной декорации»: «В искусстве нужна тайна, нужна художественно осознанная незаконченность, недоговоренность… Заполняя недостающее творчество своим воображением, воспринимающий действенно приобщается к искусству — становится соучастником в создании его»[[154]](#footnote-155).

### \* \* \*

Первые годы А. А. Брянцев был единственным режиссером ТЮЗа. Постепенно в состав режиссуры театра переходят из актеров Б. В. Зон, Е. Г. Гаккель, Л. Ф. Макарьев; позднее в режиссуру вступают Е. К. Лепковская, Г. Н. Каганов, П. К. Вейсбрем, С. Е. Димант.

Почти с каждым из них Александр Александрович ставит совместно по два‑три спектакля и более. И в то же время каждому он предоставляет полную возможность творчески выразить свою режиссерскую индивидуальность, свой почерк в самостоятельно поставленных спектаклях. Все это режиссеры, разные по дарованию, краскам, темпераменту; Брянцев ни на кого не «давит», не навязывает своего. Он лишь следит за тем, чтобы не нарушены {260} были тюзовское начало и тюзовский адресат. «Для кого и зачем?» — вот вопросы, на которые режиссер должен ответить точно и ясно.

О том, какое значение имела и имеет эта «брянцевская школа» для творческого формирования молодого режиссера, с признательностью говорит заслуженный артист РСФСР, профессор Б. В. Зон, начинавший свой режиссерский путь в Ленинградском ТЮЗе:

«Главное, чему я научился у Александра Александровича, — это умение видеть спектакль, который ставишь, глазами будущего зрителя. Этот важнейший совет предотвращал скатывание в трясину эстетски-формалистических увлечений, игравших в жизни театра двадцатых годов немалую роль. Этот совет, естественно, усиливал тягу к Станиславскому, возвращал к исконным традициям русского сценического реализма».

Талантливый режиссер и актер Евг. Гаккель (1892 – 1952), бывший активным участником первых лет строительства ТЮЗа, писал в рассказе-очерке, приуроченном к 25‑летию театральной работы Брянцева: «Чувствуешь себя рядом с этим большим мастером — маленьким и в то же время собой, потому что это — сотворчество, потому что это — мое обсуждается, потому что он по-настоящему идет от тебя; “А это как Евгений Густавович думает”, — обычная его реплика на вопрос художника, обращенный к нему; и при этом он с интересом и ожиданием смотрит мне в глаза. Я не люблю слова “учитель”, потому что его произносят обычно с прописной буквы, — но возле этого человека только учиться, учиться и учиться»[[155]](#footnote-156).

Это замечательное свойство А. А. Брянцева как художника-педагога, с равным уважением и подкупающим *доверием* относящегося и к зрителю-малышу, и к профессионалу, работающему под его художественным руководством, отмечают все, кому пришлось встретиться с А. А. Брянцевым в творческой работе.

Как уже указывалось выше, в течение ряда лет, вплоть до 1941 года, в системе Ленинградского ТЮЗа работали кукольные театры.

«Мы ушли из ТЮЗа двадцать лет назад, — рассказывает заслуженный артист РСФСР Е. С. Деммени, — но духовная связь наша с ним сохранилась. А. А. Брянцев — подлинный друг нашего театра — очень много помог нам в трудные минуты; мы считаем, что делаем с ТЮЗом одно дело и могли бы его и продолжить под {261} руководством Александра Александровича, как это было на Моховой, 35. Мы много спорили с ним в то время, но никогда эти творческие споры не отражались на человеческих отношениях, и это очень дорого. И вообще за долгие годы общей жизни с ТЮЗом и в ТЮЗе не было случая как в отношении меня, так и в отношении тюзян (режиссеров, актеров), чтобы Александр Александрович, занимающий главенствующее положение, пользовался им: он спорил, но никогда не мешал. Как ни в каком другом театре, в ТЮЗе нет и не было “рангов” — каждый имеет возможность оставаться самим собой».

Учились у Александра Александровича и тюзовские художники, осваивая с его помощью необычную архитектуру театра, где зрители, расположенные в амфитеатре, должны видеть сцену и актера на ней с трех сторон.

В этом театре художник призван создавать «совершенно новый вид оформления, резко порывающий с кулисными традициями коробочного театра»[[156]](#footnote-157).

Брянцев внушает художникам, что на открытой с трех сторон сцене ТЮЗа вещи не должны быть плоскостными — нарисованными, они должны иметь объем. Художники учатся у Брянцева простоте сценических конструкций, скупости и четкости оформления и органической связи его с игрой актеров.

«Все для актера и все через актера», — говорит Александр Александрович. Для него «конструктивно то, что прежде всего “строительно целесообразно…”, то есть органически увязано с игровой площадкой». Он убежден, что «декорация тогда только не будет мешать ни актеру, ни зрителю, когда она будет помогать им»[[157]](#footnote-158).

Все поступающие в ТЮЗ художники проходят у Александра Александровича школу «света» — школу остроумного комбинирования световых эффектов, свод законов «оборудования сцены светом».

«В противоположность живописи, в которой все основано на цвете и в которой краска передает освещение, — говорит Брянцев, — свет на сцене сам за себя отвечает. Мало того, свет активно помогает декоратору в его искусстве организации пространства для игры»[[158]](#footnote-159).

«… Как великолепный знаток театральной архитектуры и постановочной техники А. А. Брянцев является одним из специалистов {262} в этой области, — пишет о “старейшине детского театра” Л. Ф. Макарьев. — Нет и не было спектаклей в ТЮЗе, в которых осветительская техника была бы установлена помимо Брянцева. Он прекрасный художник света, умеющий достигать оригинальных световых эффектов и жизненных световых красок на сцене. Он первый применил на сцене люминесцентные лампы.

Нет и не было такого спектакля в ТЮЗе, в котором окончательный вариант сценического оформления не был бы прокорректирован строжайшим глазом А. А. Брянцева — тонкого знатока сценического пространства, в котором он может найти самые неожиданные конструктивные решения и объемные формы, соответствующие сюжетному содержанию тюзовских пьес.

Эта редкая разносторонность делает А. А. Брянцева подлинным и неоспоримым авторитетом, где он действительно, кажется, “все может”, и нет такого современного театрального техника, которому бы нечего было взять у Брянцева.

Особенным умением его как постановщика является знание секрета “простых решений”. Однажды переполненный зал ТЮЗа был ошеломлен необычайным “приемом” Брянцева-режиссера, погрузившего всех зрителей… в каменноугольную шахту. В полной темноте, ощущая звук идущей вниз шахтной клети, зрители были убеждены, что зал, действительно, летит в подземную бездну. Каково же было их изумление, когда вдруг, после столь неожиданного и длительного погружения, зажегся свет в зале — и все увидели себя сидящими на своих местах, а впереди была все та же полукруглая сценическая площадка…»[[159]](#footnote-160)

### \* \* \*

В последние годы А. А. Брянцев все меньше и меньше времени уделял непосредственно режиссерской, постановочной работе. Впрочем, совсем недавно он провел, как мы уже говорили, большую работу по капитальному возобновлению «Ревизора».

Готовясь к близящемуся большому событию — открытию нового здания ТЮЗа, А. А. Брянцев понемногу подготовлял к этому открытию новый вариант спектакля «Конек-Горбунок». И, приходя к нему, вы могли снова застать его за работой над макетом «Конька» — совсем так же, как это было почти сорок лет назад, в скромном номере Европейской гостиницы, когда им сооружался первый макет первого тюзовского спектакля.

# **{****263}** Педагог, чувствующий как художник

## I

Вся деятельность Александра Александровича в Ленинградском ТЮЗе пронизана педагогической мыслью. Искусство здесь — великое средство. Воспитание — конечная цель.

Это начинается с самого понимания театра для детей как театра педагогического. Это сказывается и в устремленности к зрителю, и в знании психологических особенностей восприятия им спектакля, в установлении вытекающих отсюда законов построения спектакля.

Педагогическая мысль — и в четкой возрастной дифференциации зрителей, с точным учетом того, что и как в спектакле нужно для данного возраста, и в соответствующем отборе репертуара, выразительных средств.

Педагогическое начало — и в том большом уважении к зрителю, спектакль для которого мыслится только как полноценное произведение искусства, а сам театр — как «расширенный театр для взрослых».

Брянцеву-педагогу Ленинградский ТЮЗ обязан своим общим стилем.

{264} Вся жизнь школьников в ТЮЗе продумана до малейших мелочей — с момента, когда они парами вступают в свой театр и седовласый швейцар встречает их приветствием: «Здравствуйте, отличники!» и до ухода после спектакля, когда они, на разные голоса, весело прощаются с тем же швейцаром: «До свиданья, дедушка! Спасибо, дедушка!..»

У лестницы зрителя встречает школьник-делегат с повязкой на рукаве и направляет движение — к вешалке и оттуда в зрительный зал.

Делегат как будто говорит: «Это — наш театр. Мы здесь хозяева, — это наш порядок, и мы соблюдаем его». Доброжелательные служащие у вешалки не только помогут зрителю раздеться, но и пришьют оторванную вешалку, найдут и сберегут носовой платок, рукавичку.

У контроля ребят не задержат, не обидят недоверием, и если случилась такая беда, что билет забыт или утерян, зрителю, по строгому наказу Брянцева, сразу поверят, что он не обманывает, и радушно пропустят в зрительный зал.

В антрактах ничто не мешает юному зрителю отдыхать, как ему хочется, ничего не будут навязывать. Но если у него возникнут вопросы по спектаклю или ему захочется узнать что-либо о театре, тюзовские педагоги на своих постах внимательно выслушают и охотно дадут необходимые разъяснения.

В первые годы существования театров для детей в некоторых из них было принято развлекать зрителей во время антрактов массовыми играми, танцами. Брянцев запретил проводить в Ленинградском ТЮЗе «мероприятия», утомляющие детей и отвлекающие их внимание.

Однажды все же здесь по чьей-то инициативе была организована в антракте викторина: тот, кто удачно ответит на десять вопросов на тему данного спектакля, получает бесплатный билет на следующий. Случился казус: когда прозвучал звонок, группа зрителей, войдя в азарт, не захотела идти в зрительный зал и требовала продолжения викторины!

Этот случай повлек за собой полное изгнание каких бы то ни было развлечений во время антракта: зритель должен культурно отдыхать, должен иметь возможность спокойно подумать о том, что видел, не утратить интереса к тому, что предстоит увидеть в следующем действии.

### \* \* \*

{265} Опыт утверждает Александра Александровича и тюзян в непреложности основного закона повседневной жизни театра для детей: тесная связь со зрителем — неиссякаемый животворный источник силы и молодости театра.

Этот зритель не есть — даже для каждого данного возраста — величина постоянная, если говорить об интенсивности, характере, глубине восприятия спектакля. Громадные сдвиги и перемены в нашей жизни, встречающие соответствующее отражение в психологии людей, естественно, влияют и на формирующееся сознание ребенка, подростка, юноши. Запросы, мечты, общее развитие, скажем, третьеклассника до и после Отечественной войны — пример разительного изменения. Но и менее масштабные события, связанные с исполинским движением вперед нашей техники, переменами в быту, изменениями в практике школы, по-своему влияют на восприятие спектакля разными поколениями юных зрителей, на требования, предъявляемые ими к своему театру.

{266} В разные периоды своей жизни ТЮЗ немало поработал над тем, чтобы уловить особенности восприятия этого специфического разновозрастного зрителя на каждом данном этапе.

Изучение и разработка «проблемы зрителя» ведется в ТЮЗе каждодневно; у школьного театра возможности для этого иные, чем у взрослого, где зритель, покинув театр, уже неуловим. Зрители ТЮЗа посещают спектакль группами, целым классом, иногда группой классов, и назавтра, после спектакля, вы можете встретиться и поговорить с ними в их школе. И не только назавтра, но и через год или два, если вас интересует «последействие» спектакля, его дальний след.

ТЮЗ неустанно фиксирует реакции зрительного зала, анализирует индивидуальное восприятие спектакля. Александр Александрович уделяет особое внимание этой работе.

В театре с первых его лет была заведена «пятиминутка» — немедленное обсуждение зрительских реакций после каждого данного спектакля. Брянцев непременно здесь присутствовал.

Далее впечатления от спектакля выясняются тюзовскими педагогами при выездах в школу, на зрительских конференциях, на встречах с группами школьников и учителями, через письма и письменные отзывы зрителей…

Уже со второго года существования ТЮЗа при театре по инициативе профессора Н. Н. Бахтина, сразу же горячо поддержанной и развитой Брянцевым и его соратниками, был организован невиданный до сего в мире «парламент зрителей». Тюзовское «делегатское собрание» ставит несколько сот школьников в самую непосредственную близость к своему театру. Это — постоянно действующая выборная организация зрителей численностью свыше пятисот человек. Через них осуществляется связь театра с его многотысячными зрителями-школьниками.

В начале учебного года в каждой ленинградской школе происходят выборы двух связистов-делегатов в свой театр. Право быть делегатом предоставлено только отличникам. В некоторых случаях, впрочем, эта честь бывает оказана и не «примерному» школьнику. Подобное доверие обостряет его чувство достоинства, ответственности как «представителя» школы. Поставленный на равную ногу с лучшими, он зачастую не только оправдывает себя как «делегат», но и начинает добиваться лучших результатов в школьных занятиях и поведении.

Делегат сообщает театру о впечатлениях, запросах товарищей. В школе делегат — представитель театра, организатор его посещений. Два‑три раза в год созывается общее собрание делегатов {267} ТЮЗа. Это — не скучное «мероприятие», а семейный праздник! Александр Александрович неизменно председательствует на таких собраниях.

Несколько позднее, наряду с делегатским собранием школьников, начало функционировать и делегатское собрание учителей также выборных представителей школ.

Внутритюзовские производственные совещания по каждому новому спектаклю начинаются с доклада педагога-методиста ТЮЗа о реакции зрителей.

Собирание материалов — дело сложное, творческое Брянцев советует педагогам ТЮЗа действовать «с хитрецой»: «В обыкновенный, будний день идите в школу, и… не надо официальных обсуждений и ораторов. Станьте на перемене в коридоре в сторонку, завяжите с двумя-тремя школьниками разговор о вчерашнем спектакле, “спровоцируйте” их, стравите их в споре — обязательно пусть спорят! — разожгите страсти; к ним подойдут другие ввяжутся в схватку… И вот уже о вас забыли, и вот уж началось {268} настоящее: мысли, вкусы, характеры, чаяния — все наружу! И вот когда — ваш хлеб.

Только ничего не записывайте — спугнете! А потом — не ленитесь, попытайтесь создать обстановку для разговора о том же спектакле через месяц, а то и много позже — в школе, а то и в вузе… Да, да — чтобы добыть крупицы золота надо промывать горы золотоносного песку!..»

За годы работы ТЮЗом собрано множество «зрительских» материалов, полученных в театре и в школе.

Материалы эти, однако, еще не могут быть исследованы на подлинно научной основе — ее нет, как нет и научно разработанной методики их отбора, анализа, необходимой «науки о зрителе». Таким образом, собираемый ТЮЗом материал может быть лишь положен в основу черновых, рабочих гипотез в ежедневной творческой практике театра. Они могут лишь подтверждать, без широкого обобщения, те или иные характерные реакции зрителя, уточнять показатели возрастных границ спектакля, «дозировку» средств воздействия, взятых ранее «на глазок».

И все же высказывания, письма зрителей, восклицания, шумы в зрительном зале, как и само молчание юной аудитории, приближают театр к подлинному постижению своих зрителей, поддерживают в нем как в воспитателе постоянное чувство ответственности.

Ребята обращаются к театру прямо, как к другу и советчику.

«Что такое счастье — спрашивает один. — Ответьте срочно»; «Можно ли воспитать в себе храбрость, или это передается по наследству?»; «Всегда ли нужно говорить правду? Я попробовала на подругах — они обиделись. Теперь хожу одна». И уж совсем неожиданно: «Отчего покончил самоубийством Маяковский?» и «С кем должны оставаться дети, когда родители расходятся?..»[[160]](#footnote-161)

У Александра Александровича чувство ответственности перед зрителем очень велико.

Макаренко, рассказывая о своих воспитанниках, говорил: «… Мне тогда казалось, что сто двадцать колонистов — это не просто сто двадцать беспризорных, нашедших для себя дом и работу. Нет, это сотня этических напряжений, сотня музыкально настроенных энергий…»

Для Брянцева тюзовская аудитория также не просто «дети» — это также «сотня этических напряжений», «сотня музыкально-настроенных энергий», которые будут искать, идя от спектакля, точку {269} приложения вызванных к жизни сил. В сложном комплексе задач, которые стоят за понятием «воспитание искусством театра», Александр Александрович видит не только эстетическую задачу. Его величайший результат — творческая активность, вызванная спектаклем.

### \* \* \*

Характерным в истории Ленинградского ТЮЗа явился случай, который запечатлен в ней под названием «Моховики».

Одно время (это было за несколько лет до войны) на Моховой улице в районе театра стала из вечера в вечер бесчинствовать группа подростков — отнимать билеты у идущих в театр ребят, пугая их, и т. п.

Все принятые театром меры оказались безрезультатными. В ТЮЗ приходили перед спектаклем или опоздав на него задержанные таинственными «моховиками» зрители и с плачем рассказывали об обидах, которые им причинили… Что делать? Многие советовали Александру Александровичу обратиться в милицию. Но Брянцев наотрез от этого отказался: какие же мы педагоги, если не справимся с этим!

И вот представители «моховиков» были приглашены в ТЮЗ для переговоров. Их проводили в артистическую уборную Леонида Федоровича Макарьева. В этот вечер шел спектакль «Продолжение следует», и Леонид Федорович еще был в костюме и гриме профессора Веделя — борца с фашизмом в Германии. Несколько часов длилась беседа по душам. В результате был заключен и подписан «договор», по которому «моховики» в качестве друзей и помощников ТЮЗа брали на себя «охрану» Моховой улицы и спокойствия юных зрителей, идущих в театр; ТЮЗ, со своей стороны, принимал новых друзей в число своих помощников и предоставлял им право свободно посещать все тюзовские премьеры и общественные просмотры. Для «моховиков» был даже организован свой драмкружок. Руководил им артист В. Никитин, сам бывший беспризорник. Кружок взял в свой репертуар пьесу о беспризорниках «Винтовка № 492116» А. Крона и с воодушевлением занимался ею. Дружба с «моховиками» длилась долго, до тех пор пока они, на глазах тюзян, из разболтанных мальчишек не выросли в хороших советских людей. Некоторые стали учиться, другие пошли на производство. Когда же грянула война и некоторые из «моховиков» оказались на фронте, ТЮЗ получал от них трогательные письма. Они помнили о нем, как о родном доме.

### \* \* \*

{270} Звонит звонок, возвещая начало спектакля.

В полукруглом амфитеатре ТЮЗа сейчас погаснет свет. Мимо оживленных рядов нетерпеливо рассаживающихся юных зрителей направляется к своему месту в центре такая всем знакомая невысокая фигура доброго седого хозяина этого дома — Александра Александровича Брянцева.

Но вот он, не дойдя до своего места, остановился — место занято! Кто-то из ребят уже удобно расположился здесь и блаженствует. Александр Александрович, улыбаясь, поворачивается и возможно менее заметно идет по зрительному залу обратно; скромно усаживается где придется, в сторонке…

Педагоги, дежурящие в зале, уже давно не пытаются навести порядок — освободить его место от юного «захватчика». Они знают: Брянцев ни за что не позволит «снять» ребенка, чтобы сесть самому на неоспоримо принадлежащее ему место.

Чувство уважения к зрителю лежит в основе всей театральной деятельности Брянцева. Оно родилось и утвердилось еще в общении его с рабочей аудиторией Общедоступного и Передвижного театра, оно активно живет сегодня в его отношении к зрителю — ребенку, подростку, юноше. Брянцев никогда не говорит о любви к детям и терпеть не может умильных разговоров на эту тему. Знать своих зрителей, хотеть их знать, видеть в их воспитании свое признание и радость жизни — вот без чего работать для детей действительно не стоит — скучно и трудно…

Тюзяне хорошо помнят случай, когда на одном спектакле, на котором были и взрослые, перед самым финалом некоторые из взрослых зрителей поднялись с мест, чтобы, предусмотрительно покинув зал, не толпиться потом с ребятами у вешалки. Резкий свисток Брянцева вдруг прервал действие. Актеры на полуслове замерли на сцене. Взрослые, пытавшиеся оставить спектакль до окончания, остановились. В воцарившейся грозной тишине раздался голос взбешенного Брянцева. Он предлагал нарушителям порядка, которые «спешат к своим калошам», не мешать зрителям-детям досмотреть спектакль и примером бескультурья не портить работу педагогического театра…

Никто не покинул зал. Вставшие ранее со своих мест пристыженно побрели назад. Спектакль продолжался…

## II

Много дружеских прозвищ дано тюзянами Александру Александровичу: «старик» (в смысле «хозяин»), и «наш рязанец» (за «хитрецу»), и «папаша»…

{271} «У Александра Александровича, — пишет Е. Гаккель в своей шуточной “юбилейной” характеристике Брянцева, — есть еще прозвище, которое, кажется, я же ему и дал: Кутузов. Да, тот самый генерал-фельдмаршал, что одноглазый, что много спит, что победил французов и бессмертно воплотил в себе мир на войне в “Войне и мире”.

Разве можно сказать про Кутузова, что он мудрый? Может быть, и можно, да не надо. Он такой. Вот такой как есть… Таким мне кажется и Александр Александрович. Сходство — в мироощущении, в философии, которая пронизывает этого чудесного Кутузова… Но темперамент у него есть. Он может наорать на весь художественный совет… И еще, когда затронут его ребят, так у него борода затрясется — страшный он тогда бывает в гневе своем — красный весь и маленькой ручкой так и рубит. “Вы из детей маленьких старичков хотите сделать…” О, его сам художественный совет боится!..»[[161]](#footnote-162)

Давая эти свои прозвища, тюзяне стремились воплотить в них живые особенности Александра Александровича, его моральную силу, преданность делу, подлинное дружелюбие и внешний «уютный» образ.

Вот каким изображает его один из тюзовских поэтов:

В пальтеце, подбитом ватой,
В теплой шапке меховой,
Ходит с палкой сучковатой
Каждый день по Моховой.
Обслужить ребят — пустяк ли?
Тьма вопросов — все задень.
Репетиции, спектакли
Каждый час и каждый день!..
В деле — свой особый метод,
В деле — свой особый вкус,

Важен тот и важен этот,
Но всего важнее — ТЮЗ!
… В нем невольно видишь друга,
Что «заслуженность», лета?
В простоте — его заслуга,
И в заслуге — простота!
Знают даже иностранцы,
Где и в чем театра плюс:
«ТЮЗ, — мы знаем, — это Брянцев!
Брянцев, — знаем, — это ТЮЗ!»[[162]](#footnote-163)

### \* \* \*

Многосторонняя общественно-творческая деятельность А. А. Брянцева нашла широкое общественное, государственное признание, высокую оценку. Его заслуги в деле развития советского театра для детей, неутомимый труд по коммунистическому, эстетическому воспитанию молодежи, его забота о подготовке новых {272} творческих кадров отмечены присвоением ему почетных званий народного артиста Союза ССР и лауреата Государственной премии, награждением его тремя орденами Трудового Красного Знамени, орденом «Знак Почета», рядом медалей[[163]](#footnote-164). Все эти награды он неизменно со всей искренностью рассматривает не как личное достояние, а как знак большого внимания партии, государства к советскому театру для детей как могучему средству идейного, эстетического воспитания молодежи. Большой художник, подлинный педагог по всему складу своей жизнедеятельности, А. А. Брянцев далек от признания своих личных заслуг, несмотря на всю их очевидность для окружающих.

За ним прочно установилась репутация скромного человека. Он и в самом деле скромный — по образу жизни, по вкусам, по манере держать себя, по личным устремлениям и, главное, — в общении с людьми.

Но если бы он и не был скромным по натуре, то интеллигентность в лучшем смысле этого слова, абсолютная внутренняя дисциплинированность помешали бы ему быть иным.

В смысле дисциплинированности он — природный моряк. Нельзя себе представить Александра Александровича опаздывающим в ТЮЗ хотя бы на несколько минут: два раза в день — ровно в десять и ровно в шесть — он на посту.

Нельзя себе представить его не выполнившим взятое на себя дело, каким бы незначительным оно ни было.

Нельзя себе представить, чтобы он не ответил тотчас на письмо, от кого бы оно ни исходило, — от зрителя-второклассника, советующего ему поставить «всего Жюля Верна, и так, чтобы все в один вечер», или от студентов-«герценовцев», от знакомого или незнакомого…

Стремление довести чужое дело, за которое взялся, до окончательного результата характерно для Брянцева как театрального деятеля, как депутата Ленсовета многих созывов, как члена ЦК профсоюза работников культуры и просто человека в его личной жизни.

{273} Зачастую А. А. Брянцева называют «всесоюзным тюзовским старостой». Нам кажется, что какое бы богатое содержание в это ни вкладывалось, общественная деятельность Александра Александровича значительно шире такого определения.

Его интересы и работа тесно связаны не только с вопросами воспитания молодых советских поколений театром, но также и со школой и семьей в самых различных их аспектах.

Депутат Ленинградского Совета многих созывов, Брянцев долгие годы работает в его школьных секциях, повседневно деятельно вникая в жизнь школ и воспитание детей, серьезно занимаясь многообразными общественными поручениями.

В качестве депутата и просто известного ленинградцам Брянцева — общественного деятеля, всегда готового откликнуться на призыв и помочь в трудную минуту, он входит в соприкосновение с людьми всех возрастов и профессий, вникает в их нужды, энергично занимается их интересами.

{274} Как известно, депутаты должны систематически отчитываться перед своими избирателями. Общественные отчеты депутата Брянцева неизменно превращаются в самое задушевное чествование Александра Александровича как подлинного «слуги народа»… Люди разного положения, возраста, образования считают своим гражданским долгом прийти на такое собрание, подробно, благодарно рассказать о том, какое деловое и сердечное участие встречали у своего депутата, как настойчиво он добивался благоприятных результатов в их делах.

Вспоминается одно из таких собраний, где он выступал с отчетом, — до отказа заполненное помещение, всеобщее движение к Александру Александровичу, обрывки обращенных к нему фраз. Выступает пожилой рабочий и уважительно рассказывает о депутатской деятельности Брянцева, подчеркивая, что специально пришел выполнить свой маленький долг, ждал этого собрания. Его сменяет учительница, которая подробно излагает перипетии своего дела, через которые «мы с Александром Александровичем» прошли…

«Я теперь, — говорит она, — на примере Брянцева-депутата поняла, что означают слова “слуга народа”. Ты пришла к нему просить о своем личном деле, но ты не просительница — он дает тебе сразу почувствовать, что ты имеешь *право* на его внимание. Он сам бережет твое чувство достоинства. Ты теперь имеешь с Брянцевым общее дело, в котором он становится тоже лично заинтересован, и ты можешь ему позвонить не только в приемные часы депутата, а когда угодно, чтобы поделиться своей удачей — разыскала нужный документ! — или неудачей; он радуется с тобой, огорчается, сердится… Очень это важно, чтобы кто-то и посердился, подосадовал по “нашему” делу…

И вот еще: если по пути к разрешению твоего дела он наталкивается на нечто, чего не должно вообще уже быть в нашей жизни, он не пройдет мимо, заинтересуется, взволнуется, станет добиваться, чтоб было обращено внимание на это, и потом уж обязательно поинтересуется, что сделано. Так он как депутат становится слугой народа в более широком смысле — это уже явление большого общественного значения… Понятие “общественный деятель” получило теперь в моем представлении новое, живое содержание. Я не удивляюсь, что к Брянцеву-депутату обращаются не только “свои” избиратели, но и из других участков норовят попасть…»

### \* \* \*

{276} Что касается театров для детей, то слово А. А. Брянцева изо дня в день звучит живым энергичным напоминанием о том, что ТЮЗы живут, действуют и требуют к себе постоянного внимания как мощное орудие коммунистического воспитания. Об этом он не устает напоминать на всех общесоюзных и республиканских совещаниях по вопросам искусства и вопросам педагогики, на съездах профсоюза работников культуры, членом ЦК которого Брянцев состоит, на съездах и конференциях ВТО, членом совета которого он является. И, разумеется, на всесоюзных смотрах театров для детей, где Александр Александрович является председателем жюри.

Для Брянцева не существует шор таблички «приемные часы тогда-то, там-то». Его «приемной» является любая точка, где жизнь сталкивает его с людьми.

### \* \* \*

За четыре десятилетия существования ТЮЗа театр и его руководитель выдержали немало испытаний. К примеру — такое. В конце второго десятилетия деятельности ТЮЗа из него выделился, «отпочковался» и стал существовать как отдельный театральный организм еще один театр для детей — «Новый ТЮЗ».

Брянцев предоставил всем участникам тюзовского коллектива полную возможность выбора — где и с кем работать.

Театр на Моховой сразу стал «старым ТЮЗом», рядом с победоносно молодым, полным сил «соперником».

Было бы несерьезно утверждать, что такое разделение на два театра не отразилось на состоянии основного ТЮЗа. После этого ТЮЗ немало времени живет под знаком «общепризнанного упадка». Он узнает горечь «измен» — больших и малых. Его забывают иные из друзей, приходившие до этого на каждую его премьеру, как на семейный праздник, молчит о нем критика.

«Фактически ТЮЗ в последние годы оказался вне поля зрения критиков», — говорит несколько лет спустя об этом периоде один из ленинградских литераторов[[164]](#footnote-165). И далее: «На страницах этого журнала, как и на страницах почти всей ленинградской печати уже очень давно нельзя найти ни строки о Ленинградском театре юных зрителей… Нельзя закрывать глаза на то, что разделение театра болезненно отразилось на положении “метрополии”…»

Между тем театр продолжал выпускать новые постановки, нашел в себе силы подготовить и достойно показать такой значительный спектакль, как «Ревизор».

{277} При этих обстоятельствах ТЮЗ не позволял себе занять иную позицию, чем признать естественным и нужным отпочкование, как бы это ни «обескровливало» его самого: ведь возник еще один театр для детей, причем хороший — значит, на общетюзовском фронте — победа.

Весьма возможно, что вначале не так-то легко было кое-кому из тюзян дружески приходить в Новый ТЮЗ и праздновать удачи его премьер. Однако это принимается коллективом «старого» ТЮЗа как нечто внутренне обязательное, и отношения двух коллективов действительно становятся совершенно дружескими.

Жизнь взяла свое. Основной ТЮЗ оправился и восстановил свое художественное равновесие.

### \* \* \*

Вне сравнения с какими-либо другими экзаменами на стойкость перед ТЮЗом стало испытание войной. Великая Отечественная война явилась огромной проверкой моральной силы и закалки советского человека, мобилизацией всех его сил и способностей.

Перед войной театр вновь был на подъеме. Об этом свидетельствовал ряд больших удач последних лет — спектакли «Кот в сапогах», «Сказка об Иванушке и Василисе Прекрасной», «В гостях у Кащея», «Емельян Пугачев», «Побег», «Тартюф».

С первых же дней войны ТЮЗ особенно остро почувствовал всю силу своей ответственности как театра, связанного с детьми.

«Быть честным перед Родиной и перед своей гражданской совестью, ответственным за дело, которое доверено нам партией, достойным высокого звания советского художника и по-прежнему нести свое искусство детям — такова задача театра, — говорил на первом после начала войны собрании коллектива А. А. Брянцев. — … Наш юный зритель в суровые дни войны обречен на тяжелые переживания, которых он сам еще не сознает и которые неизбежно омрачат его детство. Именно сейчас мы, как никогда, призваны сохранить чистоту детства и внести в него мужественную волю, сохранить радость детства и пропитать его верой в светлое будущее, сохранить пытливость детства и открыть перед ним мир подлинного героизма…»

Осуществление своих задач Брянцев и коллектив увидели в первую очередь в том, чтобы до конца и полноценно оставаться на своем посту — играя, как прежде, свои спектакли, репетируя новые. Театр видел свой долг и достоинство в том, чтобы на своем посту быть вместе со своим зрителем и по мере сил помогать ему переносить войну.

{278} На Моховой шли спектакли раз, а то и дважды в день. Объявлялась воздушная тревога — зрителей организованно выводили из зала в укрытие, а актеры — зачастую в костюмах и в гриме — шли на свои посты на крыше. С окончанием тревоги спектакль продолжался. Если вражеский налет затягивался, спектакль для тех же зрителей продолжался на следующий день.

Очень скоро прямо в адрес «Моховая, 35» попала и разорвалась бомба; она разрушила часть здания, но помещение театра уцелело, и ТЮЗ продолжал работу.

Так было до того момента, когда продолжать спектакли уже стало физически невозможно. В ночь с 6 на 7 ноября 1941 г. на здание госпиталя, размещенного напротив ТЮЗа, была сброшена бомба, она пробила два этажа и зарылась в землю не взорвавшись. Было установлено, что эта бомба — замедленного действия. Это создавало реальную опасность для коллектива и, главное, для аудитории в несколько сот детей, одновременно посещающих спектакли. По распоряжению руководящих организаций ТЮЗ был закрыт и намечен к эвакуации на Урал.

Очень тяжело переживал это А. А. Брянцев. Для него — человека, по натуре боевого и действительно лишенного чувства страха, — отъезд из осажденного родного города был чем-то противоестественным, тем более что еще далеко не все дети были вывезены из Ленинграда.

Понимая всю разумность и необходимость эвакуации театра (этого слова он, впрочем, стеснялся и упорно настаивал на термине «командировка»), Александр Александрович не мог победить в себе огромное чувство горечи. К тому, вдобавок, прибавлялась тревога о том, что в условиях эвакуации детскому театру придется ориентироваться в основном на взрослую аудиторию и, таким образом, подвергнуться всем опасностям и соблазнам «овзросления», от которого он так ревниво всегда оберегал театр.

Тем серьезнее руководитель ТЮЗа и его коллектив отнеслись к вопросу о репертуаре на новом месте и о роли коллектива ТЮЗа в культурной жизни города Березники, куда они прибыли после полуторамесячного путешествия из Ленинграда.

Березники, один из новых индустриальных центров страны, город, в ту пору еще очень молодой, имел тогда еще мало школ и «юных зрителей».

Во имя сохранения принципиальных позиций театра и верности своему основному зрителю Ленинградский ТЮЗ решил, однако, открыться самым детским спектаклем своего репертуара — сказкой «Кот в сапогах».

{279} Принцип, положенный Брянцевым в основу деятельности ТЮЗа, — спектакль для детей должен быть интересен и для взрослых, на чем по-своему проверяется его художественная полноценность, — еще раз оправдал себя. С этого спектакля театр стал подлинно «своим» для широких зрительских масс города. Взрослые люди, по две‑три смены в сутки работавшие на оборону, отдыхали душой на жизнерадостных спектаклях ТЮЗа.

Со всей искренностью радовались они победе добра над злом в спектаклях-сказках, аплодировали классике, взволнованно переживали судьбу героев советских пьес.

Матери — простые женщины-работницы говорили: «Спасибо ТЮЗу — ребята наши повеселели, опять стали играть».

Ощущение большого морального и реального успеха не снимало с Брянцева тревог за блокированный Ленинград. Преодолевая серьезные трудности, Александр Александрович неоднократно летал в родной город, принимал участие в заседаниях Ленинградского Совета, добивался возвращения театра «домой» при первой возможности.

И добился: летом 1944 года Ленинградский ТЮЗ снова был на Моховой и с началом учебного года начал свою работу.

Испытание войной Брянцев и коллектив выдержали достойно, проявив принципиальность и верность порученному делу.

### \* \* \*

Моральный облик Брянцева выступает в его крупной общественной деятельности. Александр Александрович широко известен как руководитель ТЮЗа и общественный деятель не только работникам искусства и не только в Ленинграде, но и далеко за его пределами.

Тысячи и тысячи советских граждан, сохранивших благодарную память о радостном спутнике их детства и юности — ТЮЗе, знают, помнят и любят Брянцева как живое олицетворение высокого понятия советского художественного педагогического театра, театра для детей и юношества.

Это по-своему звучит и в множестве писем, получаемых Александром Александровичем от малознакомых людей. Вот одно из таких писем, полученное им совсем недавно, — в мае 1960 года:

«Уважаемый Брянцев. Разрешите так к Вам обратиться. Что вас не видно на нашей Моховой улице? Ведь мы, жители ее, так привыкли Вас видеть на ней, Вы — наша гордость! Мы уже состарились, теперь наши дети посещают Ваш театр, и так же, как и мы, его любят.

{280} Сейчас мы смотрели “Домик-пряник”, и Ваша искусная рука чувствуется там во всем. Желаем Вам бодрости, здоровья и чтобы Вы, как и прежде, шагали с палочкой в руке как можно чаще по нашей улице и чтобы под Вашим руководством еще и еще ставились пьесы!

Желаем здоровья вам!

*Мамы, и дети, живущие на Моховой улице*».

Тысячи и тысячи советских граждан любят Брянцева и готовы высказать ему свои неподдельные добрые чувства.

Как часто на улице, в трамвае, в поезде его почтительно и любовно приветствуют незнакомые люди — пожилые и молодые, женщины и мужчины, военные и штатские: «Здравствуйте, Александр Александрович!» Они ищут случая оказать ему какую-нибудь услугу, чем-нибудь помочь — хотя бы уступить очередь, рады просто приветствовать.

Александр Александрович смущается.

— Простите, чем я обязан… я не знаю вас.

— Но я вас знаю, — весело отвечает незнакомец, — я бывший зритель ТЮЗа, или: — Я помню еще «Тимошкин рудник», теперь вожу к Вам внуков…

### \* \* \*

Праздничный день семидесятивосьмилетия Александра Александровича… Прожита большая жизнь, накоплен огромный опыт. Не все, однако, из того, что пережито, может быть перелито в золото сегодняшней практики, хотя он на той же работе, на том же посту. Каждый день он в театре: на репетициях, на спектаклях, на встречах со зрителем, на заседаниях художественно-педагогического совета. Он по-прежнему неизменный участник и конференций и совещаний, обсуждающих судьбы детских театров в масштабах всей страны.

На каждом этапе — свои задачи и трудности. В своем театре, помимо удач и неудач отдельных спектаклей, волнует, тревожит многое. Вечный недостаток полноценных пьес, из-за чего театр, актер, режиссер не в силах сказать своему зрителю все, что хочется сказать, и, главное, так, как хочется сказать… Какова бы ни была инициатива театра, как ни значительны отдельные произведения, в целом еще мало пьес, правдиво отвечающих запросам и ожиданиям юношества, мало талантливых подлинных сказок, мало пищи для ума и сердца человека сложного переходного возраста — от подростка к юности…

{281} Тревожит А. А. Брянцева и состояние коллектива. Что говорить! Театру скоро сорок лет. Многие, кто прошел с Александром Александровичем всю жизнь — свою и театра, состарились. Как быть? Речь идет не о материальной стороне — тут на помощь приходит закон о пенсиях. Но есть другое: человек не хочет уходить из родного дома. Человек не находит в себе сил расстаться с любимым, необходимым ему, как воздух, делом. Человеку кажется, что он еще может… Трагедия старости — по мысли Бальзака — не в том, что человек чувствует себя старым, а в том, что чувствует себя молодым…

Однако государственные интересы не допускают либерализма в этом вопросе. Нужно освобождать место новым, молодым силам — таков закон жизни. Нужно, нужно… Но для Брянцева это представляет особую моральную тяготу.

Вокруг него — больше чем друзья. Он благодарно помнит все сыгранные каждым актером роли. Он знает, как свою личную, биографию {282} каждого, день свадьбы, рождения, судьбу детей, радости и невзгоды. Вместе строили, вместе были молоды и счастливы, а порой, не задумываясь, приносили жертвы своему театру.

Беспокоит и мысль о театре в том смысле, в каком это было выражено в задушевном юбилейном пожелании поэтом и романтиком режиссером Евг. Гаккелем:

{283} «… И напоследок только одно пожелание: давайте, Александр Александрович, чтобы у нас подольше не был “академический” театр. Давайте — что мы знаем, что ничего не знаем. Давайте почаще — сначала…»

Призыв к вечной молодости и новаторству остается в силе и посейчас, напоминая о неоплаченных зрителю долгах… Как ни горько это сознавать, но ТЮЗ знает и периоды успокоенности, жизни будничной, без обновления…

Но немало у Александра Александровича и радостного, во весь голос говорящего о насыщенном большими делами сегодняшнем и завтрашнем днях жизни ТЮЗа.

Вот‑вот состоится новая премьера, вновь успешно подготовляется новый выводок молодежи в тюзовской студии… Строится новое замечательное здание ТЮЗа на тысячу мест, отвечающее последнему слову театральной архитектуры и сценической техники… {284} Много своего внес Александр Александрович в его проект. А это уже исполнение самой давнишней и задушевной мечты А. А. Брянцева, его детище. И в этом — одно из многих свидетельств громадного внимания партии и правительства к советским детям и их театру.

Такова жизнь — заботы и печали сменяются надеждами. И верится, что ТЮЗ подобен толстовскому могучему «огромному, в два обхвата, дубу». И к нему вновь и вновь будут приходить «весенние чувства радости и обновления», и он будет молодо жить и снова и снова звать сменяющиеся поколения молодых граждан Советской страны к большим чувствам и большим делам.

Вместе с замечательным завоеванием советской культуры — театром для детей и юношества — ТЮЗом — будет жить доброе имя Александра Александровича Брянцева.

# **{****285}** Постановки А. А. Брянцева в Ленинградском театре юных зрителей[[165]](#footnote-166)

1. «Конек-Горбунок». Сказка П. Ершова в инсценировке П. П. Горлова; постановка А. А. Брянцева; художники В. И. Бейер и Е. Э. Якобсон; композитор П. А. Петров-Бояринов; танцы — С. Т. Александров. Выпуск 23 февраля 1922 г.

2. «Соловей». Сказка Андерсена в инсценировке М. А. Кузьмина; постановка А. А. Брянцева; художники В. И. Бейер и Е. Э. Якобсон; композитор М. А. Кузьмин; танцы — С. Т. Александров. Выпуск 17 апреля 1922 г.

3. «Догоним солнце». Пьеса Ив. Шмелева; постановка А. А. Брянцева; художники В. И. Бейер и Е. Э. Якобсон; композитор С. Бормотин; танцы — Е. Н. Пашкова-Горлова, Выпуск 7 октября 1922 г.

4. «Сказка про козла». Пьеса Е. Васильевой и С. Маршака; постановка А. А. Брянцева; режиссер А. Е. Гофман; художник К. А. Соколов; композитор Н. Золотарев. Выпуск 12 ноября 1922 г.

5. «Петрушка». Комедия Е. Васильевой и С. Маршака; постановка А. А. Брянцева; режиссер А. Е. Гофман; художник К. А. Соколов; композитор Н. Золотарев. Выпуск 12 ноября 1922 г.

6. «Золотое колесо». Пьеса-обозрение Е. Васильевой и С. Маршака; постановка А. А. Брянцева; художники В. И. Бейер и Е. Э. Якобсон; композитор Н. М. Стрельников; танцы — С. Т. Александров. Выпуск 8 января 1923 г.

7. «Золушка». Пьеса-сказка Н. Пятницкой; постановка А. А. Брянцева; художники В. И. Бейер и Е. Э. Якобсон; композитор Н. М. Стрельников; танцы — С. Т. Александров. Выпуск 31 января 1923 г.

8. «Бедность не порок». Комедия А. Н. Островского; постановка А. А. Брянцева; художник В. И. Бейер; танцы — С. Т. Александров. Выпуск 13 апреля 1923 г.

9 «Таир и Зорэ». Пьеса-легенда Е. Васильевой и С. Маршака; постановка А. А. Брянцева; художник М. А. Григорьев; композиторы Н. Золотарев и Н. М. Стрельников; танцы — С. Т. Александров. Выпуск 8 июня 1923 г.

10. «Комик XVII столетия». Комедия А. Н. Островского; постановка А. А. Брянцева; художник В. И. Бейер. Выпуск 23 октября 1923 г.

11. «Похититель огня». Драматическая легенда П. Горлова; постановка А. А. Брянцева; художник В. И. Бейер; композитор Н. М. Стрельников; танцы — А. М. Невинская и Е. Н. Пашкова-Горлова. Выпуск 11 января 1924 г.

12. «Гуси-лебеди». Пьеса-игра Н. Пятницкой и С. Маршака; постановка А. А. Брянцева; режиссер — Е. Н. Пашкова-Горлова; художник — В. И. Бейер; композитор Н. М. Стрельников; танцы — П. М. Бакланов. Выпуск 23 февраля 1924 г.

{286} 13. «Проделки Скапена». Комедия Мольера; постановка А. А. Брянцева; художник М. З. Левин; композитор Н. М. Стрельников; танцы — С. Т. Александров. Выпуск 20 мая 1924 г.

14. «Предатель» («Семь огней»). Пьеса Б. Житкова; постановка А. А. Брянцева; художник В. И. Бейер. Выпуск 7 ноября 1924 г.

15. «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Комедия А. Н. Островского; постановка А. А. Брянцева; художник В. И. Бейер. Выпуск 28 января 1925 г.

16. «Гаврош». Драма А. Бруштейн (по Гюго). Постановка А. А. Брянцева; художник М. З. Левин. Выпуск 15 мая 1925 г.

17. «Тимошкин рудник». Пьеса Л. Макарьева; постановка А. А. Брянцева; художник В. И. Бейер; танцы — С. Т. Александров. Выпуск 6 декабря 1925 г.

18. «Еремка-лодырь». Пьеса Л. Макарьева; постановка А. А. Брянцева; художник В. И. Бейер; композитор А. Ф. Пащенко. Выпуск 22 октября 1926 г.

19. «Свои люди — сочтемся». Комедия А. Н. Островского; постановка А. А. Брянцева; художник В. И. Бейер; костюмы М. А. Григорьева. Выпуск 15 февраля 1927 г.

20. «Принц и нищий». Инсценировка Л. Макарьева (по М. Твену); постановка А. А. Брянцева; художник М. А. Григорьев; композитор Н. М. Стрельников; танцы — С. Т. Александров. Выпуск 17 февраля 1928 г.

21. «Дети Индии». Пьеса Н. Жуковской; постановка А. А. Брянцева; режиссеры Е. Воронкова и В. Стратилатов; художник В. И. Бейер; композитор С. Н. Митин; танцы — С. Т. Александров. Выпуск 10 июня 1928 г.

22. «На перевальной тропе». Пьеса П. Горлова; постановка А. А. Брянцева, режиссер Б. В. Зон; художник М. А. Григорьев; композитор С. Н. Митин. Выпуск 27 апреля 1929 г.

23. «Ундервуд». Комедия Е. Шварца; постановка А. А. Брянцева и Б. В. Зона; художник В. И. Бейер; композитор Н. М. Стрельников; танцы — С. Т. Александров. Выпуск 21 сентября 1929 г.

24. «Наш». Пьеса М. Знык; постановка А. А. Брянцева; художник В. И. Бейер; танцы — В. П. Чеснаков. Выпуск 25 ноября 1929 г.

25. «Дружным ходом». Пьеса Л. Макарьева и Ореховского; постановка режиссерской бригады во главе с А. А. Брянцевым и Б. В. Зоном; художники студенты-практиканты Либер, Бельжак, Романова; композиторы Н. М. Стрельников и С. Н. Митин. Выпуск 1 мая 1930 г.

26. «Винтовка № 492116». Пьеса А. Крона; постановка А. А. Брянцева и Б. В. Зона; художник М. А. Григорьев; композитор Н. М. Стрельников; танцы — В. П. Чеснаков. Выпуск 29 сентября 1930 г.

27. «Эстрада». Представление С. Адрианова, С. Дилина, М. Шифмана; постановка А. А. Брянцева; художник И. Ец; музыка Н. М. Стрельникова. Выпуск 13 мая 1931 г.

28. «Сянь Фын» («Авангард»). Пьеса Р. Ландис и Л. Иерихонова; постановка А. А. Брянцева; режиссеры А. Д. Авдеев, Т. С. Волкова; художники В. И. Бейер, М. А. Григорьев, А. Е. Гофман; композитор Н. М. Стрельников. Выпуск 27 июня 1931 г.

29. «Махтум». Пьеса Я. Задыхина; постановка А. А. Брянцева; режиссер Е. К. Зоргенфрей; художник В. И. Бейер; композитор Н. М. Стрельников, Выпуск 15 ноября 1931 г.

{287} 30. «Бунтари». Пьеса Л. Макарьева; постановка А. А. Брянцева; режиссеры Л. Ф. Макарьев и Г. В. Галафре; художник В. И. Бейер. Выпуск 26 января 1934 г.

31. «Пленник эмира». Пьеса Л. Макарьева; постановка А. А. Брянцева: режиссер Е. К. Лепковская; художник В. И. Бейер; композитор Н. М. Стрельников; танцы — В. П. Чеснаков. Выпуск 6 ноября 1935 г.

32. «Ревизор». Комедия Н. В. Гоголя; постановка А. А. Брянцева; режиссеры Г. Н. Каганов, Ю. Н. Кранерт, Н. А. Макаров, А. П. Тэличан; художник В. И. Бейер. Выпуск 18 апреля 1936 г.

33. «Детство маршала». Пьеса И. Всеволожского; постановка А. А. Брянцева; режиссеры Г. Н. Каганов, Е. К. Лепковская; художник В. И. Бейер; композитор Н. М. Стрельников; танцы — С. Г. Корень. Выпуск 18 января 1937 г.

34. «Клятва». Пьеса Д. Щеглова; постановка А. А. Брянцева; режиссеры Г. Н. Каганов, Е. К. Лепковская; художник И. П. Павлович; танцы — С. Г. Корень. Выпуск 23 октября 1937 г.

35. «Огни маяка». Пьеса Л. Карасева; постановка А. А. Брянцева и Л. Ф. Макарьева; художник И. П. Павлович. Выпуск 22 февраля 1938 г.

36. «Сказка об Иванушке и Василисе Прекрасной». Пьеса Г. Владычиной и О. Нечаевой; постановка А. А. Брянцева и Г. Н. Каганова; художник Н. Н. Иванова; композитор Н. А. Тимофеев; танцы — С. Г. Корень. Выпуск 28 февраля 1939 г.

37. «Емельян Пугачев». Историческая драма И. Луковского; постановка А. А. Брянцева и Е. К. Лепковской; художник В. И. Бейер; композитор Л. А. Ходжа-Эйнатов; танцы — С. Г. Корень. Выпуск 30 декабря 1939 г.

38. «Начало пути». Пьеса И. Груздева и О. Форш; постановка А. А. Брянцева и Г. Н. Каганова; художник В. И. Бейер; композитор А. Ф. Пащенко, танцы — В. П. Петрова. Выпуск 18 июня 1941 г.

39. «Женитьба». Комедия Н. В. Гоголя; постановка А. А. Брянцева; художник В. И. Бейер. Выпуск 9 декабря 1942 г. (гор. Березники).

40. «Недоросль». Комедия Д. Фонвизина; постановка А. А. Брянцева; художник В. И. Бейер. Выпуск 18 ноября 1943 г. (гор. Березники).

41. «Морская дружба». Пьеса Н. Вагнера; постановка А. А. Брянцева и Г. Н. Каганова; режиссер Н. С. Меерсон; художник Д. Ф. Попов; композитор В. В. Пушков; танцы — В. П. Петрова. Выпуск 3 ноября 1945 г.

42. «Сын полка». Пьеса В. Катаева; постановка А. А. Брянцева и Г. Н. Каганова; художники Н. Н. Иванова и Д. Ф. Попов; композитор М. Гельфман. Выпуск 5 ноября 1946 г.

43. «Красный галстук». Пьеса С. Михалкова; постановка А. А. Брянцева и С. Е. Диманта; художник Н. Н. Иванова; композитор С. Н. Митин. Выпуск 25 октября 1947 г.

44. «Страна чудес». Сказка Ю. Принцева и Ю. Хочинского; постановка А. А. Брянцева и Г. Н. Каганова; художник Н. Н. Иванова; композитор А. Ф. Пащенко; танцы — В. М. Сонина. Выпуск 25 декабря 1948 г.

{288} 45. «Дубровский» (по А. С. Пушкину). Драматическая композиция С. Зельцер и С. Диманта; постановка А. А. Брянцева и С. Е. Диманта; художник Н. Н. Иванова; композитор А. А. Пэн-Чернов; танцы — В. П. Петрова. Выпуск 28 мая 1949 г.

46. «Побег». Пьеса Д. Щеглова; постановка А. А. Брянцева и Е. К. Лепковской; художник Г. И. Берман; композитор В. В. Пушков. Выпуск 21 декабря 1949 г. (в 1940 году спектакль «Побег» был поставлен Е. К. Лепковской).

47. «Володя Дубинин». Пьеса В. А. Гольдфельда; постановка А. А. Брянцева и Г. Н. Каганова; художник Н. Н. Иванова; композитор Б. В. Савельев. Выпуск 31 октября 1950 г.

48. «Там, где сосны шумят». Пьеса Д. Щеглова; постановка А. А. Брянцева и Г. Н. Каганова; художник Н. Н. Иванова; композитор Н. Н. Леви; танцы — В. П. Петрова. Выпуск 22 декабря 1951 г.

49. «Записная книжка». Пьеса Ц. Солодаря; постановка А. А. Брянцева и В. П. Горлова; художник Г. И. Берман. Выпуск 29 апреля 1953 г.

50. «Домик-пряник». Сказка М. Стеглика; постановка А. А. Брянцева и В. П. Горлова; художник Г. И. Берман; композитор Б. В. Савельев; танцы — А. Е. Обрант. Выпуск 23 декабря 1953 г.

# **{****289}** Библиография

## А. А. Брянцев

### Книги

«Отчет за первый год (1905 – 1906 гг.) деятельности Передвижного театра», СПб., 1907 (составлен П. П. Гайдебуровым, Н. Ф. Скарской, А. А. Брянцевым и В. Д. Резниковым).

А. А. Брянцев. Опрощение театральной декорации. Опыт художественной схематизации в работах Общедоступного и Передвижного театра. Рисунки О. Клевера. П. Издание театра (1‑е изд. — 1917, 2‑е, доп. — 1919).

(*Рец*. — «Записки Передвижного театра», 1919, № 20; «Жизнь искусства», 1918, № 46; «Народный театр», М., 1918, № 2).

А. А. Брянцев. «Художник в театре для детей», Л., 1927. Изд. Об‑ва социологии и теории искусства.

### Статьи, речи, беседы

Опыт скульптурных постановок. «Обозрение театров», П., 1908, № 837.

К постановке «Антигоны» (из беседы с исполнителями в ноябре 1908 г.). «Записки Передвижного театра», 1914, № 1.

Помещение для театра и его оборудование. Сборник «Народный дом», изд. сотрудников Лиговского народного дома, П., 1915.

Критика и библиография. (О книгах «Несколько слов о работе режиссера А. Клепикова», «Новый метод упрощения постановок», «Сборник рецензий пьес для народного театра»). Журнал «Русская школа», М., 1914, № 5.

Из путевого дневника. «Записки Передвижного театра», П., 1919, № 21.

Театр и зодчество. «Записки Передвижного театра», 1918 – 1919, №№ 9, 10, 11, 13, 15, 22, 23.

Театр юного зрителя. «Жизнь искусства», 1921, № 808.

Вредная скромность. «Жизнь искусства», 1921, № 736 – 738 (о первом опыте «гравюрной постановки» в Общедоступном театре, 1909 г.).

Тезисы доклада о принципах устройства сценической площадки. Журнал «Новый зритель». Л., 1925, № 2 – 3.

З. А. Топоркова. Там же.

О юном зрителе. «Жизнь искусства», 1925, № 8.

Октябрь и детский театр. «Жизнь искусства», 1925, № 45.

Пять лет. Сборник «Театр юных зрителей», Л., 1927.

{290} ТЮЗ — Пять лет. «Жизнь искусства», 1927, № 8.

Пять лет ТЮЗа. «Рабочий и театр», 1927, № 8.

Петрушка и ТЮЗ. Сборник «Театр петрушки», Л., 1927.

Сценическая вещь и сценический человек. Сборник «Театрально-декорационное искусство в СССР», Л., 1927.

Театр юных зрителей. «Рабочий и театр», 1927, № 41.

День на театральной выставке в Магдебурге. «Жизнь искусства», 1927, № 35.

Предисловия к изданиям пьес «Тиль Уленшпигель» Е. Гаккеля (Л., ГИЗ, 1928), «Дон-Кихот» А. Бруштейн и Б. Зона (Л., 1928), «Еремка-лодырь» Л. Макарьева (Л., 1929), «Тимошкин рудник» Л. Макарьева (М.‑Л., ГИЗ, 1930), «Дружным ходом» Л. Макарьева (М.‑Л., ГИЗ, 1930).

ТЮЗ. «Рабочий и театр», 1929, № 27.

Об авторском праве режиссера. «Жизнь искусства», 1929, № 8.

ТЮЗ сегодня. «Рабочий и театр», 1930, № 38.

Каким должно быть здание театра для детей. «Искусство и дети», М., 1931, № 3.

Амфитеатр. «Рабочий и театр», 1932, № 7.

ТЮЗ — детище Октября. «Советский театр», 1932, № 10 – 11.

За пролетарский ТЮЗ. Сборник «ТЮЗ. 1922 – 1932». Л., ТЮЗ, 1932.

Театр коммунистической смены. «Советское искусство», 15 марта 1932 г.

Тюзовцы — заслуженные. «Рабочий и театр», 1932, № 32 – 33.

Мы хотим быть достойными нашей великой эпохи. «Рабочий и театр», 1933, № 2.

Открытое письмо авторам «Истории советского театра». «Рабочий и театр». 1933, № 24.

Ленинградский театр юных зрителей. «Рабочий и театр», 1933, № 28.

Театр юных зрителей. «Рабочий и театр», 1933, № 36.

«Бунтари». Веч. вып. «Красной газеты», 3 февраля 1934 г.

Овладеть опытом. Сборник «Кукольные театры ЛенТЮЗа». Л., ГИХЛ, 1934.

ТЮЗу — новое здание. «Ленинские искры», 9 января 1935 г.

Старейший из юных. «Советское искусство», 1936, № 27.

Ленинградский театр юного зрителя. «Театральная декада», 1936, № 18.

К постановке «Ревизора». Сборник «О “Ревизоре”». Л., ТЮЗ, 1936.

Наш новый сезон. «Смена», 11 сентября 1936 г.

О советской литературе. «Резец», 1936, № 20.

Пятнадцать лет. «Рабочий и театр», 1937, № 4.

Из записной книжки режиссера. Сборник «О “Коньке-Горбунке”». Л., ТЮЗ, 1937.

О пьесе и спектакле. Г. Владычина и О. Нечаева. «Сказка об Иванушке и Василисе Прекрасной», Л., ТЮЗ, 1939.

Театры для детей. «Ленинградская правда», 10 ноября 1939 г.

О сказке. Сборник «Кот в сапогах». Л., ТЮЗ, 1940.

{291} Заметки о смотре (Всесоюзный смотр детских театров) «Театральная неделя», М., 1940, № 20.

Великая сила революционной науки. «Правда», 14 ноября 1940 г. Смотр детских театров. «Правда», 15 ноября 1940 г.

Театральный съезд. «Ленинские искры», 16 ноября 1940 г. (о Всесоюзном смотре ТЮЗов).

Режиссер в советском театре (речь на 1‑й Всесоюзной режиссерской конференции). Сборник «Режиссер в советском театре». Л., «Искусство», 1940.

Письмо в редакцию (о 20‑летии ЛенТЮЗа). «За советское искусство» (Пермь), 10 мая 1942 г., № 3.

Окружить вниманием театры юных зрителей. «Комсомольская правда». 15 декабря 1943 г.

ТЮЗ перед началом сезона. «Ленинградская правда», 29 сентября 1944 г.

Театр и юный зритель. «Смена», 1944, № 17.

Любимый театр детей. «Вечерний Ленинград», 28 ноября 1949 г.

Совесть и мудрость народа (Памяти М. И. Калинина). «Вечерний Ленинград», 6 июня 1946 г.

Театр юных. «Вечерний Ленинград», 5 ноября 1947 г.

Спектакли для школьников. «Смена», 30 августа 1947 г.

Театр и его друзья. «Огонек», 1950, № 22.

За мир, за коммунизм, «Вечерний Ленинград», 30 августа 1951 г.

В этом сезоне. «Смена», 6 ноября 1954 г.

Спектакли о советских школьниках. «Вечерний Ленинград», 12 сентября 1955 г.

Наша цель, наши искания. Сборник «Театр для детей» (М., Учпедгиз, 1935).

Для детей — для будущего. «Смена», 23 февраля 1957 г.

«Именем революции». «Театральный Ленинград», 1957, № 30.

Театр и школа. Сборник «В помощь школе». ЛенТЮЗ, 1957.

Что нам принес Великий Октябрь. «Театральный Ленинград», 1957, № 38.

Фестиваль детских театров. «Московский комсомолец», 11 февраля 1958 г.

Заметки режиссера. «Учительская газета», 5 апреля 1958 г.

После Всесоюзного фестиваля. «Театральный Ленинград», 1958, № 12.

Молодежь нашего театра. «Театральный Ленинград», 1958, № 32.

Вступая в 39‑й сезон. «Театральный Ленинград», 1959, № 33.

Вдохновенный просветитель (П. П. Гайдебуров). «Театральная жизнь», 1960, № 11.

П. П. Гайдебуров. «Театральный Ленинград», 1960, № 14.

1. «Правда», 6 июня 1936 г. [↑](#footnote-ref-2)
2. «Правда», 6 июня 1936 г. [↑](#footnote-ref-3)
3. «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», ч. 1, стр. 420. [↑](#footnote-ref-4)
4. «Красная газета», 9 ноября 1918 г. [↑](#footnote-ref-5)
5. «Игра» («непериодическое издание, посвященное воспитанию посредством игры»), изд. Театрального отдела Народного комиссариата по просвещению. П., 1918, № 1. [↑](#footnote-ref-6)
6. «Письма трудящихся В. И. Ленину», М., 1960, стр. 75. [↑](#footnote-ref-7)
7. «Вестник народного просвещения Союза коммун Северной области». П., 1918, № 4 – 5. [↑](#footnote-ref-8)
8. А. А. Брянцев, Театр юных зрителей. «Жизнь искусства», 13 сентября 1921 г. [↑](#footnote-ref-9)
9. «Декреты Советской власти». М., 1959, т. 2, стр. 358. [↑](#footnote-ref-10)
10. Цитируется по статье А. А. Брянцева «Октябрь и детский театр». «Жизнь искусства», 1925, № 45. [↑](#footnote-ref-11)
11. Это, в частности, нашло выражение в том, что ТЮЗ с самого начала создавал спектакли, адресованные детям разных возрастных групп — сообразно трем школьным возрастам, что ныне стало общеобязательным условием построения репертуара театра для детей. [↑](#footnote-ref-12)
12. Цитируется по стенографическому отчету X съезда ВТО 16 – 19 ноября 1959 г. М., 1960. [↑](#footnote-ref-13)
13. Г. Паскар. О Детском театре. «Вестник театра», 1920, № 52. [↑](#footnote-ref-14)
14. А. Брянцев. Театр юных зрителей. «Жизнь искусства», 21 сент. 1921 г. [↑](#footnote-ref-15)
15. «Северное сияние», П., издание Комиссариата по народному просвещению и социальному обеспечению, 1919, № 1, стр. 7. [↑](#footnote-ref-16)
16. «Красные зори». П., 1919, № 1, стр. 3. [↑](#footnote-ref-17)
17. Н. Сац и С. Розанов, Театр для детей. Л., 1925, стр. 64, 67. [↑](#footnote-ref-18)
18. Из 58 спектаклей, осуществленных ТЮЗом за первые 15 лет, только 20 (то есть немногим более трети) было поставлено по пьесам, написанным «посторонними», не работавшими в самом театре авторами. [↑](#footnote-ref-19)
19. В этой опоре на зрителя (что отнюдь неравнозначно понятию «подлаживание к зрителю» или отказу от руководства им, от последовательного и настойчивого формирования его интересов и вкусов) — истоки и художественного стиля Ленинградского ТЮЗа и самой структуры его зала и сценической площадки, в равной мере открытой всем зрителям. Этой же принципиальной установкой была вызвана и организация в ТЮЗе небывалого в театральной истории и оказавшегося на редкость жизнестойким «форума зрителей» — «делегатского собрания», ставшего верным помощником художников и педагогов ТЮЗа в осуществлении их основных задач. [↑](#footnote-ref-20)
20. «Жизнь искусства», 23 февраля 1923 г. Пользуясь случаем, следует обратить внимание читателя на то, что в театральной прессе 20 – 30‑х гг. наряду с верными и объективными оценками спектаклей ТЮЗа можно обнаружить и статьи, в какой-то мере дезориентировавшие театр, критиковавшие его с вульгарно-социологических, а порой и просто формалистских позиций. В силу этого исследователю необходимо в свою очередь критически взглянуть на отзывы современной критики, отсеять зерна от плевел — в перспективе основных процессов развития театра и осуществления поставленных им целей. Попытка именно с таких позиций пересмотреть устоявшиеся взгляды на некоторые из постановок ТЮЗа первых лет, определенные оценкой их современной критикой, и сделана в ряде разделов настоящей книги. [↑](#footnote-ref-21)
21. «Учительская газета», 5 апреля 1958 г. [↑](#footnote-ref-22)
22. Сборник «Театр юных зрителей». Л., 1927, стр. 8. [↑](#footnote-ref-23)
23. «Рабочий и театр», 1937, № 4. [↑](#footnote-ref-24)
24. В. И. Ленин, Речь на Первом съезде учителей-интернационалистов 3 июня 1918 г. Собрание сочинений, 4‑е изд., т. 27, стр. 409. [↑](#footnote-ref-25)
25. А. Брянцев. Открытое письмо авторам «Истории советского театра», «Рабочий и театр», 1933, № 24. [↑](#footnote-ref-26)
26. Волнующим напоминанием об этом явился Всесоюзный фестиваль театров для детей, проведенный в ознаменование сорокалетия Великой Октябрьской социалистической революции. Тридцать два, театра юных зрителей приняли участие в этом знаменательном смотре. Наряду с Ленинградским ТЮЗом и Центральным детским театром дипломами первой степени было награждено еще 12 театров, играющих на русском, украинском, белорусском, грузинском, казахском, армянском, латышском, азербайджанском языках, а 7 театров, спектакли которых также звучали не только на русском, но и на украинском, узбекском, литовском, чувашском, казахском и азербайджанском языках, были отмечены дипломами второй степени. [↑](#footnote-ref-27)
27. Н. С. Хрущев. Отчетный доклад ЦК КПСС XX съезду партии Изд. «Правда». М., 1956, стр. 77. [↑](#footnote-ref-28)
28. А. А. Брянцев, Автобиографические записи (рукопись). Личный архив А. А. Брянцева. [↑](#footnote-ref-29)
29. Здесь, как и в последующих случаях, когда источник особо не оговорен, воспоминания и высказывания А. А. Брянцева приводятся по записи бесед автора с А. А. Брянцевым (1957 – 1961 гг.). [↑](#footnote-ref-30)
30. А. Лейферт, Балаганы. Изд. «Еженедельника петроградских государственных театров». П., 1922, стр. 63. [↑](#footnote-ref-31)
31. А. А. Брянцев, Автобиографические записи (рукопись). Личный архив А. А. Брянцева. [↑](#footnote-ref-32)
32. А. Лейферт, Балаганы. Изд. «Еженедельника петроградских государственных театров». П., 1922, стр. 46 – 47. [↑](#footnote-ref-33)
33. А. А. Брянцев, Автобиографические записи (рукопись). Личный архив А. А. Брянцева. [↑](#footnote-ref-34)
34. Там же. [↑](#footnote-ref-35)
35. А. А. Брянцев, Автобиографические записи (рукопись). Личный архив А. А. Брянцева. [↑](#footnote-ref-36)
36. А. А. Брянцев, Автобиографические записи (рукопись). Личный архив А. А. Брянцева. [↑](#footnote-ref-37)
37. «Ленинградский университет. 1819 – 1944». Изд. «Советская наука» М., 1945, стр. 63 – 64. [↑](#footnote-ref-38)
38. А. А. Брянцев, Автобиографические записи (рукопись). Личный архив А. А. Брянцева. [↑](#footnote-ref-39)
39. Там же. [↑](#footnote-ref-40)
40. П. Гайдебуров. На далекой окраине. Сб. «Народный театр». П., 1918 г., стр. 6. [↑](#footnote-ref-41)
41. «Правда», 10 марта 1913 г. [↑](#footnote-ref-42)
42. «За правду», 27 ноября 1913 г. [↑](#footnote-ref-43)
43. Личные беседы с народным артистом РСФСР П. П. Гайдебуровым об А. А. Брянцеве приводятся в записи автора. С большой сердечностью и чувством искреннего уважения вспоминал П. П. Гайдебуров в этих беседах (Москва, 1957; Ленинград, Дом ветеранов сцены, 1958) годы совместной работы с А. А. Брянцевым. Делясь воспоминаниями, Павел Павлович говорил о желании (которое, к сожалению, оказалось неосуществленным) более подробно охарактеризовать творческий облик А. А. Брянцева и те традиции «передвижничества», которые нашли свое развитие в деятельности ТЮЗа. [↑](#footnote-ref-44)
44. А. А. Брянцев, Автобиографические записи (рукопись). Личный архив А. А. Брянцева. [↑](#footnote-ref-45)
45. Цитируется по «Запискам Передвижного театра», 1914, № 1, стр. 5. [↑](#footnote-ref-46)
46. А. А. Брянцев, Впечатления и мысли передвижника. Сборник «За первый год», изд. Передвижного театра, 1905, стр. 22. [↑](#footnote-ref-47)
47. Статья П. П. Гайдебурова «О Передвижном театре» (1905), как и рецензии дооктябрьской «Правды», С. М. Кирова и др. материалы об Общедоступном и Передвижном театрах, цитируются по вступительной статье С. Д. Дрейдена к книге «На сцене и в жизни» Н. Ф. Скарской и П. П. Гайдебурова, М., 1959. [↑](#footnote-ref-48)
48. П. П. Гайдебуров, За первый год. СПб., 1907, стр. 12. [↑](#footnote-ref-49)
49. П. П. Гайдебуров, На далекой окраине. Сборник «Народный театр», П., 1918, стр. 8. [↑](#footnote-ref-50)
50. «Южный листок» (Елисаветград), 11 марта 1909 г. С. М. [Киров], Гастроли передвижников. «Терек», 8 и 10 мая 1912 г. [↑](#footnote-ref-51)
51. С. М. [Киров], Гастроли передвижников. «Терек», 8 и 10 мая 1912 г. [↑](#footnote-ref-52)
52. А. А. Брянцев, Автобиографические записи (рукопись). [↑](#footnote-ref-53)
53. «Путь правды», 20 апреля 1914 г. [↑](#footnote-ref-54)
54. С. М. [Киров], Гастроли передвижников. «Терек», 8 мая 1912 г. [↑](#footnote-ref-55)
55. А. А. Брянцев, Из воспоминаний о П. П. Гайдебурове (рукопись). [↑](#footnote-ref-56)
56. Там же. [↑](#footnote-ref-57)
57. А. А. Брянцев, Автобиографические записи (рукопись). Личный архив А. А. Брянцева. [↑](#footnote-ref-58)
58. «Записки Передвижного Общедоступного театра», 1914, № 2, посвященный сотому представлению «Антигоны». [↑](#footnote-ref-59)
59. А. А. Брянцев, Театр и зодчество. «Записки Передвижного театра», 1918, № 13. [↑](#footnote-ref-60)
60. Там же. [↑](#footnote-ref-61)
61. «Записки Передвижного театра», 1919, № 24 – 25. [↑](#footnote-ref-62)
62. С. С. Данилов, «Женитьба». Л., 1934, стр. 81 – 82. [↑](#footnote-ref-63)
63. С. С. Данилов, «Женитьба», Л., 1934, стр. 77. [↑](#footnote-ref-64)
64. А. А. Брянцев, Автобиографические записи (рукопись). Личный архив А. А. Брянцева. [↑](#footnote-ref-65)
65. К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве. М., 1954, стр. 181. [↑](#footnote-ref-66)
66. А. Я. Бруштейн, Из выступления на юбилейной сессии ВТО, посвященной 40‑летию Октября. Л., 1957. Цитируется по стенограмме. [↑](#footnote-ref-67)
67. А. А. Брянцев, Воспоминания о Н. М. Стрельникове (рукопись). [↑](#footnote-ref-68)
68. Архив Ленинградского театра юных зрителей. [↑](#footnote-ref-69)
69. «Жизнь искусства», 1922, № 38 (86). [↑](#footnote-ref-70)
70. Цитируется по стенограмме выступления А. Я. Бруштейн на творческой сессии кабинета советского театра для детей ВТО 16 декабря 1947 г. [↑](#footnote-ref-71)
71. Музей Ленинградского театра юных зрителей. [↑](#footnote-ref-72)
72. В. Г. Белинский, Избранные педагогические сочинения. М., 1948, стр. 42. [↑](#footnote-ref-73)
73. А. А. Брянцев, Театр юного зрителя. «Жизнь искусства», 1921, № 808. [↑](#footnote-ref-74)
74. А. А. Брянцев, Пять лет. Сборник «Театр юных зрителей». Л., 1927, стр. 7 – 8. [↑](#footnote-ref-75)
75. А. А. Брянцев, Пять лет. Сборник «Театр юных зрителей». Л., 1927. [↑](#footnote-ref-76)
76. Хронологическая таблица составлена П. П. Горловым. Сборник «Театр юных зрителей». Л., 1927, стр. 128. [↑](#footnote-ref-77)
77. Один из ответственных работников Нар. комиссариата просвещения РСФСР. [↑](#footnote-ref-78)
78. Подлинники писем хранятся в музее Ленинградского театра юных зрителей. [↑](#footnote-ref-79)
79. «Положение о Театре юных зрителей (Театр детей и подростков в Петрограде)». Утверждено Главсоцвосом 3 ноября 1921 г. [↑](#footnote-ref-80)
80. А. Брянцев, Пять лет. Сборник «Театр юных зрителей». Л., 1927, стр. 9. [↑](#footnote-ref-81)
81. Л. Ф. Макарьев, Начало пути. «Рабочий и театр», 1937, № 4. [↑](#footnote-ref-82)
82. А. А. Брянцев, Художник в театре для детей. Л., 1927, стр. 28. [↑](#footnote-ref-83)
83. А. А. Брянцев, Художник в театре для детей. Л., 1927, стр. 9. [↑](#footnote-ref-84)
84. «Красная панорама», 1923, № 8. [↑](#footnote-ref-85)
85. Н. Черкасов, Спутник юности. «Ленинградская правда», 8 июня 1952 г. [↑](#footnote-ref-86)
86. А. Брянцев, Пять лет. Сборник «Театр юных зрителей». Л., 1927, стр. 11. [↑](#footnote-ref-87)
87. «Ленинградская правда», 3 октября 1922 г. [↑](#footnote-ref-88)
88. Н. К. Черкасов, Первые роли. «Рабочий и театр», 1937, № 4. [↑](#footnote-ref-89)
89. Цитируется по книге В. Виленкина «Вл. И. Немирович-Данченко». М., 1941, стр. 79. [↑](#footnote-ref-90)
90. А. А. Скрябин, Из выступления на совещании о воспитании коллектива театра для детей. Ленинград, ВТО, 15 июня 1954 г. [↑](#footnote-ref-91)
91. П. П. Горлов, Детский театр. Сборник «Просвещение». П., 1922. [↑](#footnote-ref-92)
92. А. Пиотровский, Театр юного зрителя. «Жизнь искусства», 1922, № 14 (837). [↑](#footnote-ref-93)
93. А. Растопчин, Театр юных зрителей. «Красная газета», 28/II 1922 г. [↑](#footnote-ref-94)
94. В. Каратыгин, «Конек-Горбунок». «Вестник театра и искусства», 1922, № 18. [↑](#footnote-ref-95)
95. А. Коптяев, Новый музыкальный сказочник. «Жизнь искусства», 1922, № 10 (833). [↑](#footnote-ref-96)
96. С. Радлов, К пятилетию государственных театров в Петрограде. «Жизнь искусства», 1923, № 8. [↑](#footnote-ref-97)
97. К. Ворозан, «Красная газета», 27 февраля 1923 г. [↑](#footnote-ref-98)
98. Из выступления А. Я. Бруштейн в радиопередаче для детей «Твой театр» 14 апреля 1957 г. Ленинградский радиокомитет. [↑](#footnote-ref-99)
99. С. Маршак, Театр для детей. «Жизнь искусства», 1922, № 38. [↑](#footnote-ref-100)
100. «Обозрение театра и спорта», 1922, № 10. [↑](#footnote-ref-101)
101. «Еженедельник академических театров», 1922, № 7. [↑](#footnote-ref-102)
102. «Красная газета», 24 апреля 1923 г. [↑](#footnote-ref-103)
103. Протокол художественно-педагогического совета Ленинградского ТЮЗа от 11 декабря 1928 г. Музей Ленинградского театра юных зрителей. [↑](#footnote-ref-104)
104. А. А. Брянцев, Петрушка и ТЮЗ. «Театр петрушки». Л., 1927, стр. 10 – 11.

В тридцатые годы ТЮЗ восстановил у себя и захиревший на стороне марионеточный театр. Некоторое время марионетки и петрушки работали как два раздельных театра, а затем слились и существовали при Ленинградском ТЮЗе под единым руководством Е. С. Деммени. [↑](#footnote-ref-105)
105. «Рабочий и театр», 1929, № 39. [↑](#footnote-ref-106)
106. «Смена», 1 октября 1929 г. [↑](#footnote-ref-107)
107. С. Цимбал, Сверстник нового поколения. «Рабочий и театр», 1932, № 7. [↑](#footnote-ref-108)
108. С. Мокульский, Пути детского театра. «Стройка», 1931, № 1. [↑](#footnote-ref-109)
109. Там же. [↑](#footnote-ref-110)
110. Музей Ленинградского театра юных зрителей. [↑](#footnote-ref-111)
111. А. А. Брянцев, «Бунтари». «Красная газета», 3 февраля 1934 г. [↑](#footnote-ref-112)
112. А. А. Брянцев, О сказке. Сборник «Кот в сапогах». Л., 1940, стр. 3. [↑](#footnote-ref-113)
113. «Великая сила революционной науки» (беседа с А. А. Брянцевым) «Правда», 14 ноября 1940 г. [↑](#footnote-ref-114)
114. Там же. [↑](#footnote-ref-115)
115. «В. И. Ленин о литературе и искусстве» М., 1957, стр. XXV. [↑](#footnote-ref-116)
116. Из выступления А. А. Брянцева на обсуждении спектакля в ТЮЗе 3 марта 1958 г. Цитируется по стенограмме. [↑](#footnote-ref-117)
117. А. А. Брянцев, Наша цель, наши искания. Сборник «Театр для детей». Учпедгиз, 1955, стр. 39. [↑](#footnote-ref-118)
118. Н. Черкасов, Спутник юности. «Ленинградская правда», 8 июня 1952 г. [↑](#footnote-ref-119)
119. К. Д. Ушинский, Избранные педагогические сочинения, т. 2. М., 1954, стр. 686. [↑](#footnote-ref-120)
120. А. Брянцев, Пять лет. Сборник «Театр юных зрителей». Л., 1927, стр. 10 – 11. [↑](#footnote-ref-121)
121. Автор пьесы. [↑](#footnote-ref-122)
122. А. Нотин, Хмурое солнце. «Красная газета» (вечерний выпуск), 13 октября 1922 г. [↑](#footnote-ref-123)
123. О. К. Театр юных зрителей. «Обозрение театров и спорта». 13 октября 1922 г. [↑](#footnote-ref-124)
124. Э. С. В царстве молодости. «Красная газета» (вечерний выпуск), 12 января 1924 г. [↑](#footnote-ref-125)
125. А. А. Брянцев, О пьесе и спектакле. Сборник «Сказка об Иванушке и Василисе Прекрасной». Л., 1939, стр. 11 – 12. [↑](#footnote-ref-126)
126. А. А. Брянцев. О пьесе и спектакле. Сборник «Сказка об Иванушке и Василисе Прекрасной». Л., 1939, стр. 16 – 17. [↑](#footnote-ref-127)
127. А. Я. Бруштейн, О детской драматургии. «Советское искусство», 5 июня 1937 г. [↑](#footnote-ref-128)
128. А. А. Брянцев, Из записной книжки режиссера. Сборник «О “Коньке-Горбунке”». Л., 1937, стр. 70. [↑](#footnote-ref-129)
129. Цитируется по стенограмме доклада Л. Г. Шпет на творческой сессии кабинета театра для детей ВТО, посвященной 30‑летию Великой Октябрьской социалистической революции. Ленинград, 1947. [↑](#footnote-ref-130)
130. Н. А. Добролюбов, Темное царство. Избранные сочинения, М., 1948, стр. 108. [↑](#footnote-ref-131)
131. С. Дурылин, Пьеса и спектакль. Кн. «Малый театр». «Бедность не порок». Изд. «Искусство», 1949, стр. 40. [↑](#footnote-ref-132)
132. В. Лебедев, «Бедность не порок». «Жизнь искусства», 1923, № 42. [↑](#footnote-ref-133)
133. В. Трахтенберг, «Зеленый шум». «Красная газета» (вечерний выпуск), 16 октября 1923 г. [↑](#footnote-ref-134)
134. А. Слонимский, Возрожденный Островский. «Жизнь искусства», 1924, № 24. [↑](#footnote-ref-135)
135. Н. Жуковская. Юбилей А. Н. Островского в Театре юных зрителей. «Еженедельник петроградских государственных академических театров». П., 1923, № 33 – 34. [↑](#footnote-ref-136)
136. Цитируется по стенограмме доклада Л. Г. Шпет на творческой сессии кабинета советского театра для детей ВТО 16 декабря 1947. [↑](#footnote-ref-137)
137. Сборник «Театр юных зрителей». Л., 1927, стр. 57. [↑](#footnote-ref-138)
138. С. Кара, Начало ТЮЗа. «Театр и жизнь». Л., 1957, стр. 298 – 299. [↑](#footnote-ref-139)
139. «Новый зритель». Л., 1925, № 3 – 4. Цитируется по статье С. Кара. [↑](#footnote-ref-140)
140. А. А. Брянцев, Из записной книжки режиссера. Сборник «О “Коньке-Горбунке”». Л., 1927, стр. 70. [↑](#footnote-ref-141)
141. А. А. Брянцев, К постановке «Ревизора». Сборник «О “Ревизоре”» Изд. ТЮЗа, 1936, стр. 14. [↑](#footnote-ref-142)
142. А. А. Брянцев, К постановке «Ревизора». Сборник «О “Ревизоре”». Изд. ТЮЗа, 1936, стр. 13. [↑](#footnote-ref-143)
143. «Женитьба» Н. В. Гоголя была поставлена А. А. Брянцевым для выездных спектаклей ТЮЗа в 1942 г. в Березниках. [↑](#footnote-ref-144)
144. Цитируется по сборнику «Ленинградские писатели — детям». Л., 1954, стр. 109. [↑](#footnote-ref-145)
145. Там же. [↑](#footnote-ref-146)
146. «Красная газета» (вечерний выпуск), 7 ноября 1924 г. [↑](#footnote-ref-147)
147. Г. Заварухин, «Тимошкин рудник». «Смена», 8 декабря 1925 г. [↑](#footnote-ref-148)
148. Из отзывов зрителей. Архив педагогической части Ленинградского театра юных зрителей. [↑](#footnote-ref-149)
149. «Красная газета» (вечерний выпуск), 24 сентября 1929 г. [↑](#footnote-ref-150)
150. С. Цимбал, С чем они идут в жизнь. «Красная газета» (вечерний выпуск), 7 февраля 1934 г. [↑](#footnote-ref-151)
151. И. Березарк, «Красный галстук». «Вечерний Ленинград», 20 ноября 1947 г. [↑](#footnote-ref-152)
152. Л. Макарьев, Старейшина детского театра. «Вечерний Ленинград», 25 марта 1950 г. [↑](#footnote-ref-153)
153. Цитируется по книге В. Виленкина «Вл. И. Немирович-Данченко». М., 1941, стр. 236. [↑](#footnote-ref-154)
154. А. А. Брянцев, Опрощение театральной декорации. 2‑е изд. П., 1919, стр. 4. [↑](#footnote-ref-155)
155. Е. Гаккель, «Наш» (рукопись). Музей Ленинградского театра юных зрителей. [↑](#footnote-ref-156)
156. А. А. Брянцев, Художник в театре для детей. Л., 1927, стр. 9. [↑](#footnote-ref-157)
157. А. А. Брянцев, Опрощение театральной декорации. 2‑е изд. П., 1919, стр. 6. [↑](#footnote-ref-158)
158. А. А. Брянцев, Художник в театре для детей. Л., 1927, стр. 16. [↑](#footnote-ref-159)
159. Л. Макарьев, Старейшина детского театра. «Вечерний Ленинград», 25 марта 1950 г. [↑](#footnote-ref-160)
160. Из писем зрителей. Архив педагогической части Ленинградского театра юных зрителей. [↑](#footnote-ref-161)
161. Е. Гаккель, Наш (рукопись, 1929). Юбилейный сборник. Музей Ленинградского театра юных зрителей. [↑](#footnote-ref-162)
162. Мих. Шифман, Брянцев. (Начало поэмы, 1929; рукопись). Юбилейный сборник. Музей Ленинградского театра юных зрителей. [↑](#footnote-ref-163)
163. Первым орденом Трудового Красного Знамени А. А. Брянцев был награжден в 1939 г., вторым — в 1946 г. и третьим, в связи с 50‑летием сценической деятельности и 70‑летием со дня рождения — в 1953 г.; орденом «Знак Почета» — в 1957 г. В 1925 г. ему было присвоено почетное звание заслуженного артиста РСФСР, в 1932 г. — заслуженного деятеля искусств РСФСР, в 1939 г. — народного артиста РСФСР и Указом Президиума Верховного Совета СССР от 9 ноября 1956 г. — народного артиста Союза ССР. В 1950 году он был удостоен Государственной премии. [↑](#footnote-ref-164)
164. М. Янковский. Будни театра. «Искусство и жизнь», 1939, № 6. [↑](#footnote-ref-165)
165. Музей Ленинградского театра юных зрителей. [↑](#footnote-ref-166)