

УДК 792.03

УТВЕРЖДЕНИЕ СКАЗОЧНО-РОМАНТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В СОВЕТСКИХ СПЕКТАКЛЯХ ПО ФЬЯБАМ ГОЦЦИ (1930–1940-Е ГОДЫ)

*Мишуриная А. Н.*¹

¹ Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 33–35, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

В статье исследуется опыт бытования произведений итальянского драматурга Карло Гоцци на советской сцене 1930-х и 1940-х годов, когда театр находился в условиях жесткой цензуры и под идеологическим контролем. Несмотря на попытки государственных ограничений, Гоцци все равно проникал на советскую сцену, и чаще всего — в только появившиеся ТЮЗы. Именно тогда утвердился вариант сценического толкования фьяб как сказок для детей. Этот способ существования произведений венецианца, начавшийся во время множества ограничений, быстро обрел четкий вектор фееричности, праздничности, музыкальности. Сориентированный на детскую аудиторию, опыт театральных постановок по фьябам укоренился в традиции советской сцены. Он проявляется и в современных отечественных спектаклях по пьесам Гоцци, хотя и перестал быть универсальным сценическим ключом к их поэтике. В статье данная тенденция рассматривается на примере трех спектаклей: «Зеленая птичка» Б. В. Зона (Ленинградский ТЮЗ, 1935), «Король-Олень» С. В. Образцова и В. А. Громова (ГАЦТК, 1943) и «Ворон» П. К. Вейсбрема (Ленинградский ТЮЗ, 1946).

Ключевые слова: К. Гоцци, Б. В. Зон, П. К. Вейсбрем, С. В. Образцов, В. А. Громов, фьябы, Н. В. Гернет, Ленинградский ТЮЗ, советский театр, комедия дель арте.

THE STATEMENT OF FABULOUSLY ROMANTIC TRENDS IN THE SOVIET PERFORMANCES BY FIABA GOZZI (1930–1940S)

*Mishurinskaya A. N.*¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, 33–35, Mokhovaya St., St. Petersburg, 191028, Russian Federation.

The article examines the experience of the existence of the works of the Italian playwright Carlo Gozzi on the Soviet stage of the 1930s and 1940s, when the theater was under strict censorship and under ideological control.

Despite attempts at government restrictions, Gozzi still penetrated the Soviet scene, most often in newly emerging theaters. It was then that the version of the stage interpretation of the fiab was established, as fairy tales for children. This way of existence of the Venetian's works, which began during a time of many restrictions, quickly gained a clear vector of extravaganza, conviviality, and musicality. Oriented towards a children's audience, the experience of theatrical productions based on fiabs is rooted in the tradition of the Soviet stage. It also manifests itself in modern domestic performances based on Gozzi's plays, although it has ceased to be a universal stage key to their poetics. The article examines this trend using the example of three performances: "The Green Bird" by B. V. Zona (Leningrad Youth Theater, 1935), "The Deer King" by S. V. Obratsov and V. A. Gromov (GATSTK, 1943) and "The Raven" by P. K. Weisbrem (Leningrad Youth Theater, 1946).

Keywords: Carlo Gozzi, Boris V. Zon, Pavel K. Weisbrem, Sergey V. Obratsov, Vladimir A. Gromov, fiabs, Nina V. Gernet, Leningrad Youth Theater, Soviet Theater, Commedia dell' arte.

Сценическое открытие произведений Карло Гоцци в России произошло только в XX веке в связи с появлением режиссерского театра. Первая фьяба дала название журналу В. Э. Мейерхольда — «Любовь к трем апельсинам», а «Принцесса Турандот» Е. Б. Вахтангова стала легендарным спектаклем. Первые опыты обращения к Гоцци в первой четверти прошлого века были в духе времени — смелыми, экспериментаторскими. Однако после творческой свободы и поиска началось время контроля, советский театр начал консервироваться в рамках предписанных норм и правил. Именно в самое цензурное время утвердилась традиция ставить фьябы в сугубо сказочном ключе, и она, широко распространенная до сих пор, поэтому требующая своего осмысления.

Сказочно-романтическая тенденция трактовки фьяб в русском театре имеет несколько предпосылок. Первая проистекает из самих фьяб, в переводе это слово и означает «сказка», но ее драматическая форма имеет свои особенности: «Переноса сценическую форму сказочной французской оперетты на подмостки венецианского театра, Гоцци видоизменяет ее, придавая фантастике сильную барочность, гротеску — народную грубоватость стиля, и возводя лирико-героический элемент в патетический драматизм» [1, с. 52]. Произведение создается на контрасте чередований трагических и комических частей. Еще одним важным элементом фьябы является романтическая ирония, которая смеется над реальностью, ведь для высоких чувств, показанных в пьесе, в обыденности нет места.

Возникшая в советское время жесткая цензура разделяла пьесы на идеологически-выдержанные и неприемлемые. В 1929 году четыре пьесы Гоцци попали в Репертуарный указатель Главреперткома (ГРК) [2, с. 4] и получили разрешение на постановку: «Турандот», «Ворон», «Женщина-змея» и «Король-Олень» (все в переводе Я. Н. Блоха). Эти пьесы, по мнению комитета, не были социально значимыми и воспринимались как детские сказки, поэтому их ставили в только появившихся театрах для детей. Фьябы соответствовали формальным признакам сказочного жанра наличием чудес, фантазийных стран, нежизнеподобных героев. Но после статьи Н. К. Крупской «Какая книжка нужна нашим детям» (1932) старые классические сказки подверглись гонениям, продолжавшимся почти до 1940-х годов.

Произведения итальянца в Советском Союзе не жаловали еще и из-за происхождения автора: не могли простить его борьбу с К. Гольдони. С. С. Мокульский по поводу выхода сборника «Сказок для театра» Гоцци в 1956 году высказался так: «...такому драматургу не место в советском театре, театре реалистическом, чуждом всякому эстетству, формализму и мистике» (цит. по: [3, с. 4]). С учетом сказанного понятно, что фьяба Гоцци «Зеленая птичка», «выпорхнувшая» благодаря режиссеру Б. В. Зону на сцену Ленинградского ТЮЗа, не могла сохранить свой первоначальный вид.

В афише спектакля Ленинградского ТЮЗа указаны имена и фамилии инсценировщиков Н. В. Гернет и В. В. Успенского. Что изменили авторы? Во-первых, были изменены персонажи: «Зеленая птичка у Гоцци — это заколдованный злыми духами принц. Зеленая птичка в ТЮЗе — маска скульптора Капелло, который восстает против короля Тартальи и королевы Тартальоны. Принцесса Нинетта стала простой судомойкой» [4]. Эти перемены повлекли за собой сюжетные изменения. На сцене разыгрывалось народное восстание под предводительством «Зеленой птички». Дети-подкидыши Ренцо и Барбарина, как и в первоисточнике, решаются уйти от родителей не потому, что они «чужие по крови», а потому что, скорее всего, — дети богачей, как бывает в сказках. Из коротких реплик зритель узнавал о тяжелом труде детей на приемных родителей, то есть действие обрело остросоциальный оборот, а истины были более приземленными: «Богатство, как таковое, портит людей». Упростилась характеристика короля, который уже не любит Нинетту, а просто хочет найти богатую невесту. Зато уделено внимание деталям, которые создавали образ государства Торокского. Народ говорит, что король возвращается в королевство, потому что его отовсюду прогнали, ему не с кем воевать. Жители страдают от больших налогов и угроз быть сосланными на «людоедов холм».

По рецензиям на спектакль можно понять, что инсценировка сказки, по мнению современников, не была удачной. Самые характерные претензии

к инсценировке даны в статье в «Литературном Ленинграде»: «...эта новая пьеса написана слабо. Грубоват и беден ее язык, и нет в сюжете пьесы той увлекательности, которой отличается сказка Гоцци» [5]. Инсценировщики провели смелый эксперимент, включив в реплики лексику, которую на тот момент еще не привыкли слышать на сцене, например: «курам на смех», «ихнее», «упеку́» (в тюрьму), «жулики», «упёрли» [6, с. 7]. Негативная реакция рецензентов была предсказуемой: «Примитивность “философии” новой редакции сказки соответственно переплетается и с примитивностью, порой вульгарностью, литературного текста. <...> Подобный юмор некультурен, и эта некультурность языка, особенно недопустимая в педагогическом театре, навеивает тревожные мысли» [7, с. 4].

Если текст Гернет и Успенского исключительно ругали, то режиссерскую работу Зона только хвалили, например: «Спектакль оказался, как всегда в ТЮЗе, безукоризненным по своему режиссерскому и актерскому выполнению» [8, с. 10]. Почему режиссер выбрал именно фьябу? В интервью газете «Смена» он говорил так: «Нас прежде всего привлекла необычайная театральность этой комедии Гоцци, ее насыщенность драматургическим действием. Затем мы хотели дать нашей труппе для работы такой материал, от которого она отвыкла» [9].

Интересно, что Зон первые театральные уроки получил в 1917 году в Москве у Ф. Ф. Комиссаржевского. В 1920-е годы судьба привела его в Петроград, там случилось знакомство с А. А. Брянцевым и началась работа в ТЮЗе. Но с 1933 года Зон уже учился у Станиславского (посещал курсы), что впоследствии оказало влияние на творческую и педагогическую жизнь. За Зоном в том время закрепились характеристики «веселого выдумщика, любителя яркой театральной формы, мастера занимательной комедийной игры» [10, с. 38]. С. Дрейден писал, что любовь к праздничной театральной форме Зону привил именно Комиссаржевский.

Художником спектакля был Н. А. Григорьев, который «разместил на небольшой площадке просцениума два дворца, тюрьму, мастерскую скульптора, холм Людоода и т. д.» [11]. Мокульский писал, что Григорьев «проявил большое чувство стиля эпохи, прекрасный вкус, массу сценической изобретательности и незаурядные качества живописца» [12].

Композитор Н. М. Стрельников сочинил музыку в итальянской народной стилистике. Монологи героев превратились в арии, появились хоровые номера, сцены карнавального шествия и плясок. Хореографию для них сочинил В. Н. Чесноков. Он создал народное гуляние, сцены сражений с акробатическими приемами, в которых «рождались точные портретные штрихи» [13, с. 78], решенные хореографически: у придворных были услужливые танцы-приветствия, у Тартальоны — нервный и нелепый танец и т. д. Кульминационной сценой стал

общий карнавал, в котором вихрем танцевали и пели все участники, выражая тем самым «восторг и радость внутреннего освобождения» [13, с. 78].

Театральные образы были русскими версиями итальянских масок: трусливого недоросля Тартальи (А. Герман), упрямой и мстительной старухи Тартальоны (Е. Уварова) [12], насмешливого балагура Панталоне (Л. Любашевский), мягкосердечной Смеральдины (С. Иртлач). «Центральный положительный образ» [14] скульптора Капелло, или «Зеленой птички», артист С. Емельянов сделал лирическим, «с романтическим подъемом» [13, с. 77] и в то же время простым, вызывающим доверие у публики.

В первом по-настоящему советском опыте постановки сказки по Гоцци были заложены основные тенденции постановок такого типа: яркость, праздничность, фееричность, музыкальность. О «Зеленой птичке» Зона рецензенты отзывались как о спектакле «синтетическом» (хоть это слово было не в чести в 1930-е). Инсценировка «Птички» была слишком смелой для своего времени, а остросоциальные мотивы полностью подменили философский смысл фьябы.

Сказочную линию продолжил спектакль 1943 года «Король-олень» в ГАЦТК. Он стал первым обращением к Гоцци в театре кукол советской России.

Наум Берковский, рассуждая о Гоцци, утверждал, что лучшая его пьеса — это «Король-олень», а спектакль, соответственно, — «Король-олень» в ГАЦТК: «Я видел много спектаклей с комедиями Гоцци. Почти ничего не пропустил, что на моем веку ставилось. Но лучший “Король-олень” — у Образцова. ...“Король-олень” у Образцова — более настоящий Гоцци, чем даже у Вахтангова» [15, с. 40].

Спектакль С. В. Образцова и В. А. Громова репетировался в эвакуации в Новосибирске в 1942–1943 годы. Громов писал о победе над материалом [16, с. 19]. Но что-то не устраивало в исходном варианте. Текст постановщикам и артистам казался трудным, не устраивал и финал фьябы с мотивами предопределенности и рока. Актер театра Е. В. Сперанский сам переработал сказку, а так как в спектакле он вел куклу Труффальдина, существенные изменения коснулись именно этого персонажа. Сперанский не только комментировал действие, но и стал его полноправным участником. Сама история стала компактней; зритель узнавал сразу, что Клариче и Леандр любят друг друга, а отец Клариче Тарталья заставляет свою дочь принимать участие в смотре невест. Спектакль ставили именно романтический, где первой возникает тема влюбленных, которые могут соединиться, только пройдя через испытания. У Гоцци фьяба строится более затейливо, а смысл истории не так однозначен; большее значение имеет стремление Тартальи к власти. Финалом становится его раскаяние и смерть. В спектакле ГАЦТК в финале все пары — Дерамо и Анджели, Леандро и Клариче, Смеральдины и Труффальдина — воссоединяются. Эта фьяба Гоцци также о верности и истинной любви, которую

не обмануть. Публика хорошо принимала спектакль, в статьях говорили о «большой художественной силе» [17] постановки. Уже не было социальной заостренности, как в «Птичке».

Композитор М. П. Александрова написала музыку к песням Дерамо, Тартальи, охотников, гондольеров (текст Сперанского). Музыкальные мотивы напоминали о народных итальянских виланеллах, чем усиливали эмоциональное воздействие.

Постановщики не следовали указанию Гоцци одевать артистов по-восточному. После премьеры «Алладина» ставка была сделана на итальянский колорит. Художник Б. Д. Тузлуков не воссоздавал сценографически «подлинную» Италию, скорее, это были ассоциации с Италией раннего Возрождения. Действие происходило в двухплановой ширме с меняющимися задними фонами. Перемещались куклы в основном по передней грядке и иногда по второму плану, но мизансценически постановщики разработали сцены так, что складывалось ощущение разнообразия движений и переходов персонажей. Основу почти всех картин первого и третьего акта составляли колонны и два ангела-атланта (в их руки вкладывался то меч, то флаг, то якорь, в зависимости от места действия), во втором акте ангелов сменяли восемь стволов деревьев, так как действие происходило в лесу на охоте. Персонажи разрабатывались совместно с режиссерами и артистами. Механика отличалась от кукол, участвовавших в «Алладине». Для спектакля «Король-олень» требовался большой набор движений кукольной головы: она должна была сильно откидываться назад для выражения высокого эмоционального порыва. Тростевые куклы справлялись с буффонными сценами: дергали друг друга за плащи, пинались, двигались ловко. Одной куклой управлял один артист, что при всех нововведениях в машинерии представляло дополнительную трудность.

Самой сложной оказалась кукла Труффальдина, для управления которой нужны были четыре трости. Ее ноги были деревянными и потому тяжелыми; лицо — комичным (заостренный нос, выдающая вперед верхняя губа и очень маленькая нижняя). Говорил артист Сперанский негромким хрипловатым голосом. Партитура движений создавалась на контрасте спокойных плавных и резких («размашистые, угловатые всплески» [18, с. 143]) движений. Из рецензий можно понять, что Труффальдин своими действиями снижал патетику, пафос происходящего, заставляя смеяться. Это добавляло иронии, но не все рецензенты оценили ее: «рефлектирующая ирония — знак неверия в свои силы и призвание» [19, с. 67]. Однако именно наличием иронии постановка остается родственной фьябе Гоцци, несмотря на переделку сюжета.

Спектакль был успешен и игрался до 1956 года. Его часто вывозили на гастроли. В сезон 1944/1945-го спектакль показывали по 70–80 раз в год. В 1960-м «Король-олень» стал первой постановкой С. В. Образцова, которую записало и показало телевидение.

Этот спектакль утвердил сказочно-романтическую традицию, воспевавшую героические персонажи, искреннюю всепреодолевающую любовь, победу добра над злом. Размышления о театре, которые есть в оригинальных текстах Фьяб, исчезли совсем; красочность и затейливость сценографии ставились во главу угла. В 1946 году в Ленинградском ТЮЗе появилась следующая постановка по Гоцци — спектакль «Ворон» режиссера П. К. Вейсбрема.

Вейсбрем работал в ТЮЗе с перерывами, начиная с 1939 года. Исследователь В. Н. Дмитриевский так характеризовал стиль его режиссуры: «Павел Карлович Вейсбрем пришел в ТЮЗ со своей эстетической программой, которая отчасти возрождала художественную линию театра, оборвавшуюся с уходом Зона и его единомышленников. Его привлекал красочный, образный язык, гротеск, точная деталь, островыраженная характерность» [13, с. 84].

Фьяба «Ворон», как и другие, не была миролюбивой: среди превращений и комических ситуаций были и жестокие сцены. Спектакль был рассчитан не на детского зрителя: «Изящную и поэтичную сказочную пьесу К. Гоцци “Ворон” театр поставил для юношества» [20, с. 88]. Время также повлияло на выбор произведения: только закончилась война, и волшебное действие было нужно, чтобы поднять дух: «Жестокие испытания человеческого благородства, любви и верности, мужественное самопожертвование — все это находило живой отклик в зрителях, переживших войну. За сказочным вставало реальное» [20, с. 88]. Этот спектакль обрел популярность, потому возобновлялся в 1958 и в 1961 годы.

Сценография, созданная художником Д. Ф. Поповым, поражала зрителей: на занавесе был изображен огромный черный ворон, простирающий крылья во всю ширину сцены. В глубине сцены стояла декорация светлого дворца. Порой его скрывали живописные занавесы с изображениями стволов исполинских деревьев (восточное королевство Дамаск, где Дженнаро находит Армиллу), фантастических зарослей цветущих растений (сад в царстве Миллона — Фраттомброзе). На просцениуме стоял широкий пандус, чтобы поднимающиеся по нему артисты были хорошо видны в массовых сценах (также он скрывал механизмы «чудес», например — дракона).

А. А. Гозенпуд в рецензии на спектакль писал: «Художник с большой изобретательностью разрешил все театральные превращения, а появление дракона представляет собой настоящую находку» [21, с. 485]. Сцена с драконом становилась кульминационной во всей феерии: «Черное страшилище поднималось во всю ширину сцены. На длинной шее дракона извивалась большая голова с раскрытой красной пастью и светящимися глазами, головы поменьше торчали между огромными перепончатыми крыльями (находившимися внутри дракона актеры сдвигали и раздвигали их, управляя одновременно и головами)» [22, с. 146].

Спектакль играли в 1946, 1947 годах, возобновляли в 1958-м и 1961-м. Артисты сменяли друг друга. Роль Миллона была удачно исполнена Л. Ф. Макарьевым. Критики отметили работу артиста Э. Я. Егги в роли Норандо: «Всякий раз, когда он произносит слова зловещего проклятья, “волшебник” принимает одну и ту же условную позу, а затем торжественно отбывает на своей колеснице» [23].

Общую характеристику спектакля дал В. Н. Дмитриевский: «Вейсбрем строил спектакль на соединении романтики и иронии, высокого драматизма и броской буффонады. ...Героическое и комическое, патетическое, драматическое и романтическое сосуществовало в этом спектакле, создавая особый колорит театральности. Его хорошо ощущали исполнители. Психологически насыщенный драматический характер короля Миллона создал Л. Макарьев. Принц Дженнаро (В. Костенецкий) привлекал высоким душевным благородством, беспредельной верностью дружбе и любви. Ради брата он жертвовал жизнью, но добро торжествовало, зло отступало, и все кончалось благополучно. Верность, отвага и благородство героев находили живой отклик в зрительном зале» [13, с. 116]. Можно сделать вывод, что режиссер уловил жанровые особенности фьябы.

Главные герои — король Миллон (Л. Ф. Макарьев) и его брат принц Дженнаро (В. П. Костенецкий) — конечно, были героическими и играли, как писали рецензенты, «высокое душевное благородство» [13, с. 116]. По описаниям, Макарьев облек образ в «более резкие, подчеркнуто трагедийные черты» [24], в отличие от Костенецкого, который создал истинно сказочного принца, но более эмоционального. В финале торжествовала справедливость и братская любовь; сказка со счастливым концом была созвучна духу времени. Постановка сказочного жанра говорила зрителям об отваге, благородстве, самопожертвовании и верности, как того требовало время. Второй театральной линии в спектакле будто бы и не существовало, хотя финальные слова Норандо («...есть ли правда в тех произведениях, что кажутся правдивыми на вид?») [25, с. 126] звучали.

Сказочный опыт театральных постановок по фьябам Гоцци прочно укоренился в традициях советской сцены. Из-за цензуры, идеологических ограничений постановки обрели черты фееричности, праздничности, музыкальности. Законодателями «моды» на пьесы Гоцци в то время стали театры для детей, обратившиеся к «детским» жанрам — сказкам. Да, как уже было сказано, фьяба в переводе означает «сказка», но главными элементами гоцциевских фьяб являются аллегория высокой морали, патетический драматизм, романтическая ирония и буффонада масок *commedia dell'arte*, поэтому отсутствие какого-либо из этих элементов обедняет сценические версии пьес Гоцци.

После войны постановщики желали скрасить жизнь, порадовать и развлечь зрителя. Эксперименты по циркуляции театрального действия, созданию феерии, романтизации наследуют постановщикам начала XX века. Режиссеры, разглядевшие большой зрелищный потенциал фьяб, пытались реализовать его полностью, придумывая совместно с художниками поражающие воображение декорации, сложную машинерию, аттракционы. Закреплялась традиция ставить спектакли с итальянским колоритом.

«Хождение» Гоцци по ТЮЗам продолжилось с 1960-х по 1980-е, тогда традиция превращать фьябы в зрелищные феерии была непоколебима. Не все постановщики сегодня отказываются от сказочной интерпретации произведений Гоцци, хотя современные режиссеры уже открыли и мрачную сторону фьяб. «Зеленая птичка» и сегодня меняется в тематике (например, режиссер Марина Солопченко сделала центральной тему взаимоотношений родителей и детей в своем спектакле в театре «Karlssohn Haus»). ГАЦТК им. Образцова продолжает осваивать пьесы Гоцци при помощи тростевых кукол, которые более других способны передать небывалый романтический мир фьяб. В театре Образцова в XXI веке играют и «Любовь к трем апельсинам», и «Принцессу Турандот». Слова «феерия», «зрелище», «карнавал» еще встречаются в характеристиках спектаклей по фьябам, однако теперь это один из возможных путей решения пьес Гоцци, которые до сих пор вдохновляют русский театр.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ТЮЗ — Театр юного зрителя

ГАЦТК — Государственный академический центральный театр кукол

ЛИТЕРАТУРА

1. Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы. Петроград: Academia, 1923. 103 с.
2. Репертуарный указатель ГРК / под. ред. Н. А. Равича. М.: Теа-кино-печать, 1929. 103 с.
3. Гоцци К. Сказки для театра // Карло Гоцци. М.: Искусство, 1956. 960 с.
4. Лич А. Зеленая птичка // Ленинские искры. 1935. 21 марта.
5. Бел Г. Свойственное театру // Литературный Ленинград. 1935. 20 марта.
6. Гернет Н. В. Принтипрам и другие истории. СПб.: Балтийские сезоны, 2007. 254 с.
7. Дрейден С. Зеленая птичка // Красная газета. 1935. 19 марта.
8. Цимбал С. Театральничанье, театральность, театр // Рабочий и театр. 1935. № 7. С. 9–10.
9. Зон Б. Зеленая птичка // Смена. 1935. 11 марта.
10. Дрейден С. Режиссер октябрьского поколения // Рабочий и театр. 1937. № 5. С. 38.

11. Березарк И. «Зеленая птичка». ТЮЗ // Ленинградская правда. 1935. 17 марта.
12. Мокульский С. Яркий, веселый, занимательный // Смена. 1935. № 5. С. 4.
13. Дмитриевский В. Н. Театр юных поколений: Творческий путь Ленинградского государственного театра юных зрителей. Л.: Искусство, 1975. 214 с.
14. Цимбал С. Театральничанье, театральность, театр // Рабочий и театр. 1935. № 7. С. 9–10.
15. Берковский Н. Я. Лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2002. 478 с.
16. Громов В. А. Король-олень. Записал Бархаш И. М. // Театр чудес. 2013. № 1. С. 19–20.
17. Смердов А. Король-олень // Красноармейская звезда. 1943. 17 июня.
18. Смирнова Н. И. Театр Сергея Образцова. М.: Наука, 1971. 324 с.
19. Бархаш И. Король-олень // Театр: сб. ст. 1945. С. 65–76.
20. Ленинградский ТЮЗ. Альбом. / С. В. Дружинина, С. А. Онуфриева. Л.: Искусство, 1972. 247 с.
21. Очерки истории русского советского драматического театра: в 3 т. / под ред. Н. Г. Зографа. М.: Изд-во Акад. наук СССР, Т. 3: 1945–1959. 641 с.
22. Ленинградские художники театра: сб. / сост. Е. А. Давыдова Л.: Художник РСФСР, 1971. 280 с.
23. Гозенпуд А. Ворон // Правда Украины. 1946. 8 августа.
24. Бейлин А. Ворон // Вечерний Ленинград. 1946. 3 июня.
25. Гоци К. Сказки для театра. М.: Правда, 1989. 573 с.

REFERENCES

1. Gvozdev A. A. Iz istorii teatra i dramy. Petrograd: Academia, 1923. 103 s.
2. Repertuarnyj ukazatel' GRK / pod. red. N. A. Ravicha. M.: Tea-kino-pechat', 1929. 103 s.
3. Gocci K. Skazki dlya teatra // Karlo Gocci. M.: Iskusstvo, 1956. 960 s.
4. Lich A. Zelenaya ptichka // Leninskie iskry. 1935. 21 marta.
5. Bel G. Svoystvennoe teatru // Literaturnyj Leningrad. 1935. 20 marta.
6. Gernet N. V. Printipram i drugie istorii. SPb.: Baltijskie sezony, 2007. 254 s.
7. Drejden S. Zelenaya ptichka // Krasnaya gazeta. 1935. 19 marta.
8. Cimbal S. Teatral'nichan'e, teatral'nost', teatr // Rabochij i teatr. 1935. № 7. S. 9–10.
9. Zon B. Zelenaya ptichka // Smena. 1935. 11 marta.
10. Drejden S. Rezhisser oktyabr'skogo pokoleniya // Rabochij i teatr. 1937. № 5. S. 38.
11. Berezhark I. «Zelenaya ptichka». TYUZ // Leningradskaya pravda. 1935. 17 marta.
12. Mokul'skij S. Yarkij, veselyj, zanimatel'nyj // Smena. 1935. № 5. S. 4.
13. Dmitrievskij V. N. Teatr yunikh pokolenij: Tvorcheskij put' Leningradskogo gosudarstvennogo teatra yunikh zritelej. L.: Iskusstvo, 1975. 214 s.

14. *Cimbal S.* Teatral'nichan'e, teatral'nost', teatr // Rabochij i teatr. 1935. № 7. S. 9–10.
15. *Berkovskij N. Ya.* Lekcii po zarubezhnoj literature. SPb.: Azbuka-klassika, 2002. 478 s.
16. *Gromov V. A.* Korol'-olen'. Zapisal Barkhash I. M. // Teatr chudes. 2013. № 1. S. 19–20.
17. *Smerdov A.* Korol'-olen' // Krasnoarmejskaya zvezda. 1943. 17 iyunya.
18. *Smirnova N. I.* Teatr Sergeya Obrazcova. M.: Nauka, 1971. 324 s.
19. *Barkhash I.* Korol'-olen' // Teatr: sb. st. 1945. S. 65–76.
20. Leningradskij TYUZ. Al'bom. / S. V. Druzhinina, S. A. Onufrieva. L.: Iskusstvo, 1972. 247 s.
21. Oчерки istorii russkogo sovetского dramaticeskogo teatra: v 3 t. / pod red. N. G. Zografa. M.: Izd-vo Akad. nauk SSSR, T. 3: 1945–1959. 641 s.
22. Leningradskie khudozhniki teatra: sb. / sost. E. A. Davydova L.: Khudozhnik RSFSR, 1971. 280 s.
23. *Gozenpud A. Voron* // Pravda Ukrainy. 1946. 8 avgusta.
24. *Bejlin A. Voron* // Vechernij Leningrad. 1946. 3 iyunya.
25. *Gocci K.* Skazki dlya teatra. M.: Pravda, 1989. 573 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Мишурина А. Н. — аспирант; anastasia.mishurinskaya@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Mishurinskaya A. N. — Postgraduate Student; anastasia.mishurinskaya@yandex.ru