

Виталий Дмитриевский

Некоторые факты из истории детского театра в Советской России

С конца 1920-х гг. в идеологической пропаганде тезис неминуемого грядущего процветания нового социалистического государства и социального и нравственного благополучия общества стал уже программным.

В этом пространстве государственная социальная политика детства рассматривалась как система принципов, оценок, конкретных мер организационного, экономического, правового, информационного и кадрового характера, нацеленная на всестороннее улучшение условий, материального уровня и духовного качества жизни детей. Существенная особенность нового этапа развития страны была обусловлена тем, что в 1930-е гг. в жизнь входило поколение людей, родившихся уже после Октябрьского переворота, вырвавшихся в условиях новой среды коллективного и индивидуального общения, нового политического, социального, экономического, коммунального быта. В стремительно меняющейся идеологической атмосфере формировались новая иерархия ценностных ориентиров, механизмы массовой психологии, новые представления об образе жизни, межличностных отношениях и проч. Поэтому образование и воспитание нового поколения строилось в соответствии с задачами реального идеологического и познавательного процесса. Отсюда столь пристальное внимание новой власти к искусству, к школе и, в частности, к детской литературе, кинематографу и театру для детей.

Как известно, специфика искусства как одной из форм отражения действительности – природы и общества – во многом определяется тем, что оно воплощает. То есть каков предмет искусства и как, в какой форме действительность выражена в художественном произведении. Это обстоятельство чрезвычайно важно для понимания места и значения театра для детей в эти годы.

Понять, чем заполнялось духовное и «житейское» пространство ребенка, подростка и как реальная жизнь присутствовала и функционировала в общественном сознании – важная исследовательская задача.

С конца 1920-х гг. в идеологической пропаганде тезис неминуемого грядущего процветания нового социалистического государства и социального и нравственного благополучия общества стал уже программным. В этом пространстве государственная социальная политика детства рассматривалась как система принципов, оценок, конкретных мер организационного, экономического, правового, информационного и кадрового характера, нацеленная на всестороннее улучшение условий, материального уровня и духовного качества жизни детей. Существенная особенность нового этапа развития страны была обусловлена тем, что в 1930-е годы в жизнь входило поколение людей, родившихся уже после Октябрьского переворота, вырвавшихся в условиях новой среды

коллективного и индивидуального общения, нового политического, социального, экономического, коммунального быта.

Зависимость «правды искусства» от «правды жизни» со всей очевидностью присутствовала в советской художественной культуре в целом, но, может быть, особенно отчетливо она проявлялась, «резонировала» в искусстве для детей, в детской литературе, кинематографе и театре, наконец, в системе образования; в этих сферах идеологический контроль был особенно жесток, он демагогически оправдывался высокими идейно-воспитательными целями нравственного становления будущего поколения «строителей коммунизма», и потому разрыв в оценке социальной реальности и ее художественного отображения на книжных страницах, на экране, на сцене нередко был огромен.

Для формирования и воспитания подрастающего поколения серьезные последствия имела весьма противоречивая и размытая государственная политика, регулирующая положение детей в новой советской семье. В соответствии с задачами высвобождения трудящейся женщины от обременительных семейных обязательств внедрялась трехступенчатая система социального воспитания. Во-первых, так называемые «детские площадки» (в 1927–1928 гг. в РСФСР их насчитывалось около 4000), где находились дети, начиная чуть ли не с младенческого возраста и до 3-х лет. Во-вторых, «детские сады», которые объявлялись учреждениями, способствующими раскрепощению рабочих и крестьянок от бытового гнета. Наконец, третья ступень – «детские дома» – учреждения социального воспитания для детей и подростков до 17 лет. Уже в 1921–1922 гг. их насчитывалось в стране 540 тысяч¹.

Культура детства и отрочества уже с ранних этапов своего становления прививала навыки принимать разные социальные образы-маски, позволяющие сохранить приватность своего духовного мира, личностные пристрастия в условиях жесткой реальности, противопоставить себя суровой действительности. Вростание ребенка в жизнь взрослых через институты социализации – ясли, детские сады, школу, пионерскую организацию – насыщено серьезными житейскими драматическими коллизиями, необходимостью научиться существовать в условиях «двойных стандартов», что в определенной степени отразили литература, театр, кинематограф.

«Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство!» – этот лозунг в 1930–1950-х гг. широко тиражировался и украшал едва ли не все школы, пионерские лагеря, детские дома и дома пионеров, санатории,

больницы, стадионы, дворовые площадки, клубы, детские театры, библиотеки и т.д. Он непременно звучал на разного рода празднествах, скандировался во время массовых представлений, на концертах, торжественных собраниях, демонстрациях...

В контексте этих обстоятельств проблематика искусства и театра 1930-х гг. также претерпевала существенные изменения. Театр для детей должен был плотно вписаться в сложившийся идеологический режим. Со всей очевидностью это проявилось в репертуарной политике, в соответствии с которой со сцены исчезла опозитизированная романтика свободного лихого беспризорничества. Программными персонажами тюзовской сцены утвердились образцово-показательный «эталонный» школьник, пионер, комсомолец и активный помощник революционеров-большевиков, если речь шла об исторической пьесе. Как и в советском искусстве в целом, наметилась жесткая изоляция театра от сложной противоречивой реальности, при этом декларировалась картина всеобщего социального благополучия.

В середине 1930-х гг. было широковещательно объявлено о завершенной ликвидации детской беспризорности. Отмечалась возросшая общественная роль в воспитании детей, разрабатывалась система мероприятий по предупреждению безнадзорности и беспризорности, новые меры борьбы с нарушениями прав несовершеннолетних, повышалась ответственность родителей за воспитание детей. Однако 31 мая 1935 г. было принято новое Постановление ЦК ВКП(б) и Совнаркома «О ликвидации детской беспризорности и безнадзорности». Пункт пятый Постановления озаглавлен «О детской литературе и кинофильмах». Отделам культпросветработы, печати и издательств ЦК ВКП(б) и соответствующих подразделений в союзных республиках предписывалось «усилить наблюдение за детской литературой и кинофильмами, не допуская произведений, могущих иметь вредное влияние на детей (приключения уголовных преступников и т.д.)». Надо полагать, что деятельность театров для детей также подвергалась жесткому цензурному контролю.

21 февраля 1935 г. Совет Народных Комиссаров СССР принимает Постановление «О театрах юного зрителя»². В нем особо отмечается художественная ценность Ленинградского ТЮЗа, Центрального ТЮЗа в Москве, Московского театра для детей, Московского ТЮЗа, а также Архангельского, Ростовского, Орехово-Зуевского ТЮЗов. Считая основными задачами ТЮЗов оказание помощи школе в деле коммунистического воспитания подрастающего поколения, расширение кругозора



Центральный детский театр в день своего открытия

школьников путем их ознакомления с лучшими образцами искусства, организацию культурного досуга детей, Совнарком обязал Наркомпрос содействовать повышению идеологического качества репертуара, обеспечить театры кадрами, расширить пространство гастролей, шире практиковать выездные выступления в школах, клубах, колхозах. На эту работу выделялись дополнительные средства. Пункт 3 Постановления признавал необходимым открыть ТЮЗы в Хабаровске, Челябинске, Грозном, Прокопьевске, в Башкирской и Крымской автономных республиках и довести в 1935 г. сеть профессиональных кукольных театров до шестидесяти. Также предлагалось восстановить деятельность Казанского ТЮЗа и усилить подготовку творческих кадров в специальных техникумах на базе лучших театров юного зрителя.

Социалистический реализм предполагал непрменный показ социальных достижений в узнаваемых житейских формах, в праздничных, ликующе-победных интонациях «мажора» – по выражению А. Макаренко. Жизнелюбие подкреплялось возбужденной уверенностью в грядущем успехе, неудержимым коллективным восторгом единства и сплоченности. «Правда жизни», «правда социализма» должна была быть утверждающей, бодрой, общепонятной, всеохватной, общедоступной.

Культ всеобщей радости предполагал создание «оптимистического» искусства для масс: «Победивший класс хочет смеяться радостно. Это его право, и этот радостный смех советская кинематография должна

дать зрителю», – утверждал энергичный руководитель кинематографа Б. Шумяцкий, награжденный за безусловные заслуги Орденом Ленина, но в 1938 г. расстрелянный как «враг народа»⁵. Установка на развлечение в кинематографе, как и в других сферах искусства, реализовывалась весьма успешно. «Веселые ребята», «Светлый путь», «Цирк», «Волга-Волга», «Подкидыш», «Трактористы» и множество других комедийных фильмов заполнили экраны, увлекательные комедийные сюжеты определили и содержание фильмов для детей, которые составляли немалую часть – около трети общего объема планируемой кинопродукции в 1930-е гг.

Однако важнейшим направлением культурной политики остается милитаризация в воспитании детей. Она пронизывает все стадии и звенья художественно-педагогической практики 1930-х гг. Публичный казарменный быт, в котором человек не может заслонить свою частную жизнь от назойливых глаз окружающих, романтизируется в спектаклях, фильмах. Красный командир, моряк, пограничник, летчик, чекист – герой времени, верный друг и старший наставник, главная ключевая фигура жизни.

Краснозвездная военная символика украшает школьные тетради, блокноты, наглядные пособия, игрушки, конфеты и проч. «Возьмем винтовки новые, на штык флажки! И с песней весело пойдем в кружки». «Климу Ворошилову письмо я написал: “Товарищ Ворошилов, народный комиссар...”», «И в наши дни, и в старину – сто лет тому назад – всегда была игра в войну любимой у ребят», – заклинал С. Михалков.

Страна жила в преддверии войны, и милитаризованная воспитательно-идеологическая концепция Макаренко-Вишневого-Гайдара-Михалкова-Симонова отвечала установкам режима и поддерживалась Горьким.

Режим спешил, методы и детали управления и манипулирования социальным сознанием отрабатывались «в процессе», по ходу дела. Тотальная театрализация, декорирование городского пространства знаменами, броскими плакатами «Окон РОСТА», агитпоездами, агитбаржами, агиттрамваями, агитгрузовиками и т.п. стремительно преобразовывали среду публичного обитания, лица городов, улиц, площадей.

В 1920-х гг. у ТЮЗов появились конкуренты – пролеткультовские театры рабочей молодежи. Создание так называемого «Пионерского ТРАМа» должно было приблизить театр к пролетарской массе. Если учесть, что в эти годы «левый театральный фронт» яростно выступал

против «психологического», реалистического театра, рапповская критика отвергала сказку, классику, а Пролеткульт требовал объединения детских театров с культурно-просветительскими организациями, то нетрудно представить, сколь сильно лихорадило театры для детей.

Роспуск РАПП и Пролеткульта ослабил давление на ТЮЗы, на какое-то время отпали упреки в недостаточной пропаганде «революционно-пролетарских идеалов», в «отсталой академичности», в афишу вернулись классика и сказка.

Еще в первую годовщину петроградского ТЮЗа журнал «Жизнь искусства» приветствовал труппу напутствием режиссера С.Э. Радлова: «Хотелось бы, чтобы искусство в сожителстве с педагогикой не оказалось под башмаком этой немного педантичной дамы»⁴. Впоследствии театру не раз приходилось вступаться за подлинное искусство и сдерживать натиск тех, кто пытался ограничить функции ТЮЗа примитивными мнимо-педагогическими и пропагандистскими назиданиями.

На рубеже 1920–1930-х гг. приемы затейнических игро-спектаклей и агитмассовых представлений приелись, обнаружив свою упрощенную схематичность, несостоятельность; возникла насущная потребность в полноценной драматургии. Однако предпринятый в эти годы разгром педологии был воспринят некоторыми деятелями ТЮЗов как сигнал к полному отказу от какой-либо воспитательной специфики детского театра вообще. В известной мере этому способствовала крылатая фраза К.С. Станиславского, сказанная при встрече с Б.В. Зонем: «Для детей нужно играть как для взрослых, только еще лучше! Еще правдивей и чище»⁵. Высказывание мэтра, часто толкуемое весьма произвольно, способствовало размыванию четких представлений о художественно-воспитательных задачах ТЮЗа, безграничному расширению тюзовской аудитории, ее возрастного диапазона. Складывалось мнение, что в театрах для детей может работать режиссер любой художественной направленности, сценической школы, а расширение в 1930-е гг. сети детских театров содействовало приходу в труппы и в их руководство случайных людей, далеких от понимания специфических тюзовских задач.

Серьезное воздействие на создание современного характера подраста на тюзовской сцене оказывали «взрослые» театры, где концепция детства часто трактовалась в вульгарно-упрощенных понятиях, заданных еще в 1920-е гг. «В государстве, последовательно отрицающем любую частную собственность, – пишет В. Гудкова, – становится неважным, чей ребенок, кто его воспитывает: с момента рождения

он принадлежит “обществу” в целом. Родственные связи рвутся, частные чувства вытеснены из свода правил нового государства. Партия призвана заменить отца и мать всем детям, с младенчества до комсомольского возраста. На смену детям, для которых родители воплощали идеал Человека, приходит ребенок, родителей ниспроверяющий... Пропагандируется и распространяется идея М. Горького: ребенок не опирается на опыт прошлых поколений, а, отринув его, ищет выход в светлую жизнь»⁶.

Уже в первые годы существования театра для детей воссоздание жизни юных современников на сцене в большей или меньшей мере опиралось на реалии конкретного быта, даже если тема решалась в жанре приключенческого детектива или фантастического обозрения. Экзотическое путешествие отважного мальчишки-папиросника в Америку, «перековка» беспризорников в условиях воинской части, столкновения характеров в школьном коллективе. Позднее, в 1930-е гг. жизненно достоверные коллизии все чаще отодвигаются в театре условно-назидательными, образцово-показательными и умозрительно сконструированными «примерами для подражания». В меньшей степени такая упрощенная «стерилизация» репертуара коснулась историко-фольклорной тематики.

От деятелей искусства для детей все настоятельней стали требовать оправдания пропагандистски приукрашенных сюжетов, демонстрирующих социальную и моральную перспективность развития избранного советским обществом исторического пути и неизбежность наступления лучезарного будущего. В предложенной модели социалистического развития отчетливо выявилась рассогласованность пропагандистской политики и реальной социальной практики. В этих условиях не только ребенку, но и взрослому человеку важно было обрести гармонию поведения, поступков, оценку реальных событий, согласованную с мотивациями окружающих, их ценностными ориентациями и установками, утвердиться в стереотипах повседневного поведения близкого окружения и социальной среды.

Тем временем государственная культурная политика продолжала укрепляться. Вслед за первыми театрами, открывшимися в Петрограде, Саратове, Москве, Екатеринодаре, Харькове, театры для детей стали учреждаться по всей стране. В республиках и округах обычно формировались две группы или даже два театра, работающие на русском и национальном языках. Театры много ездили на местные и

всесоюзные гастроли, их спектакли украшали парадную витрину достижений социалистического общества, и главным ее показательным экспонатом стал Центральный детский театр, открывшийся в Москве в 1936 г.

Этому событию предшествовал ряд серьезных творческих и организационных мероприятий. В 1928 г. торжественно отмечалось десятилетие Московского театра для детей, в 1933 г. – его пятнадцатилетие. Исключительную культурную значимость события отмечала газета «Известия» 18 марта 1933 г.: «Это факт огромной и радостной значимости для всех, кто любит наших ребят. Но такой юбилей, как у 29-летней Наталии Сац, может быть только у нас, в СССР, потому что “тетя Наташа” воспитана революцией, потому что только пролетарская революция открыла занавес первого в мире театра для детей»⁷.

До определенной поры театры для детей находились на периферии внимания Агитпропа, отдавшего их на откуп Наркомпросу, и потому их концепции, искания, эксперименты формировались и осмыслились, прежде всего, педагогами, психологами и критиками. Ситуация изменилась в конце 1920-х гг., когда началась масштабная коллективизация сельского хозяйства, индустриализация страны, а также реформа образования на всех уровнях. С ужесточением политического и идеологического режима, с разгромом относительно независимых объединений ученых и художников началась и жесткая организационно-управленческая реформа научной и творческой деятельности.

В ходе борьбы за идеологическую чистоту советского искусства реорганизованы или закрыты несколько театров, в том числе и МХАТ Второй. Его труппа распределена по другим московским театрам, а вместительное многоярусное здание на площади Свердлова передано новому театру – Центральному детскому.

5 марта 1936 г. на торжественном собрании общественности театр объявили открытым. «Сегодня впервые поднимается занавес Центрального детского театра, созданного по решению Совнаркома Союза ССР и ЦК ВКП(б), – писала газета “Известия”. – Партия и Правительство предоставили Центральному Детскому театру одно из лучших театральных зданий столицы... За годы революции, кроме первого созданного пионером и инициатором большого дела Наталией Сац театра для детей, организовано около 60 детских театров. Прошлогодняя поездка Наталии Сац за границу сопровождалась полными изумления и восхищения статьями о детском театре в СССР»⁸.



Исполнитель роли Сережи Стрельцова
М.М. Ещенко возле афиши спектакля

Фасад и интерьеры театра украшены лозунгами: «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство!», «Привет Никите Сергеевичу Хрущеву от детей Москвы!» «А вот и он сам – главный руководитель московских большевиков, лично позаботившийся обо всех мелочах в этом театре для ребят столицы!» – ликующе сообщает в своем репортаже «Наша газета» от 5 марта 1936 г.⁹.

После торжественных приветствий публике показали спектакль «Сережа Стрельцов», критика с удовлетворением оценила обращение театра к проблеме социальной адаптации детей в современной действительности и ее умелое решение.

Таким образом, театр для детей благодаря столь помпезному открытию Центрального детского театра был возведен в ранг важнейшего художественно-воспитательного института нового советского общества, и в этих условиях перед ним открылись исключительные возможности привлечения к творческой деятельности ведущих мастеров искусства. Для ЦДТ начинают работать талантливые деятели искусства – литераторы Е. Шварц, А. Барто, М. Даниэль, В. Катаев, А. Толстой, композиторы Д. Кабалевский, С. Прокофьев. В концертных программах ЦДТ выступают «звезды» Большого театра – солисты оперы В. Барсова, И. Козловский, многие другие знаменитости...

Как уже говорилось, театр открылся спектаклем о современной школе «Сережа Стрельцов» по пьесе В. Любимовой. В репертуаре

остались «Негритенок и обезьяна», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о царе Салтане». Покинув маленький зал кинотеатра «Арс», обновленная труппа осваивала новую большую сцену.

Централизация театральной системы распространялась теперь и на другие детские театры. Сообщение об открытии ЦДТ газета «Правда» сопровождала публикацией специального Постановления Совнаркома СССР и ЦК ВКП(б), в нем особо отмечалось «первостепенное культурное значение Центрального детского театра. Простота, ясность и правдивость – необходимое условие для правильного роста искусства для детей»¹⁰. В «Комсомольской правде» подчеркивалось: «Создаваемый Центральный детский театр должен стать крупнейшей организацией, творческим центром и образцом высокой культуры для всех детских театров Союза. Решение партии и правительства ясно и недвусмысленно говорит об **организации** Центрального детского театра, а не о переезде уже существующего театра в новое помещение. Создание Центрального детского театра должно явиться в полном смысле слова первостепенным культурным событием в стране, делом всей советской культуры. <...> Центральный детский театр должен отвечать самым высоким требованиям советской культуры»¹¹. Газета «Правда» 28 февраля публикует развернутую программную статью Н. Сац «Центральный детский театр»¹².

В своей книге «Дети приходят в театр», вышедшей в 1961 г., Н.И. Сац рассказывала о новых формах массовой работы со зрителями, в которую с энтузиазмом включился театр по инициативе видного партийного деятеля, тогдашнего наркома пищевой промышленности А.И. Микояна. «Анастас Иванович внес интереснейшее предложение: превратить всю так называемую кондитерскую тару из безликой или аляповатой в художественно осмысленную, превратить конфетные коробки, которые мы дарим детям, в игрушки. Художественному воспитанию детей должен способствовать весь окружающий их быт, а у Пищепрома огромные возможности»¹³.

Идея была успешно реализована художниками театра В.Ф. Рындиным, Е. Мадленбергом, В. и З. Брумбергами, Г. Гольцем, сотрудничеством Кукрыниксов. Кондитерские наборы были оперативно оформлены броской упаковкой: яркими коробками и обертками. Их высоко оценили собравшиеся на открытии театра высокие гости – партийные руководители Н.С. Хрущев, А.И. Микоян, секретарь ЦК ВЛКСМ А.И. Косарев и другие «высокоавторитетные товарищи», как пишет Н.И. Сац.

Но главной заботой театра, естественно, оставался репертуар, он обогатился яркими и очень разными по тематике и по жанрам творческими удачами – революционным спектаклем «Белеет парус одинокий» по произведению В. Катаева, оперой «Петя и Волк» С. Прокофьева, концертными программами с участием выдающихся мастеров театра. Триумфальным стал спектакль «Золотой ключик» по пьесе А. Толстого, над которым театр работал в тесном сотрудничестве с автором. Особенно впечатляла детскую и взрослую публику финальная символическая кульминация представления – волшебным ключиком дети открывали заветную дверь в реальное светлое будущее:

*Далёко, далёко за морем
Стоит золотая стена.
В стене той – заветная дверца,
За дверцей большая страна.
Ключом золотым открывают
Заветную дверцу в стене,
Но где отыскать этот ключик
Никто не рассказывал мне...*

Но – мечта свершилась! – Советская страна гостеприимно приняла в свои объятия кукольных борцов за свободу.

Пресса пестрела восторженными заголовками. «Успех “Золотого ключика” – это успех не только драматурга Алексея Толстого, постановщиков Сац и Королева, актрисы Кореневой. Это успех превосходного жанра театральной сказки, по непонятным причинам находившегося много лет в загоне», – констатировала газета «Советское искусство»¹⁴.

Сам А.Н. Толстой программно оценивал выход новых героев на сцену театра для детей: «Ребенок хочет затащить в свой детский мир нового человека – героя, строителя нашей жизни. Не нужно думать, что герой детской повести должен непременно совершать двенадцать подвигов Геркулеса. Важно его поведение – факты могут быть самыми повседневными, но поведение героя повести такое, что оно должно возбуждать одобрение, восхищение, подражание. Поведение героя должно быть по плечу нашему времени. Пусть это будет рассказ про мышей – все равно – мышонок должен поступать как советский мышонок – этого требует маленький читатель»¹⁵.

Новый герой – образцово-показательный школьник в окружающем его здоровом коллективе. В «Сереже Стрельцове» беспризорников нет,



«Сережа Стрельцов». Сцена из спектакля

покладистые одноклассники окружают заботой и требовательным вниманием ошибающегося индивидуалиста и способствуют его нравственному совершенствованию.

Н.И. Сац, собравшая в театре зрительскую конференцию, так резюмирует ее итоги: «Они (школьники) хотели бы видеть на сцене своего театра пьесы о многообразной, интересной и увлекательной жизни советской школы, завоеваниях стратосферы, пьесы на исторические сюжеты, из жизни цирковых артистов и акробатов, пьесы на темы об изобретательстве, пьесы о превращении детского социально опасного элемента в полезных граждан советской страны»¹⁶.

Репертуарные планы грандиозны. В.П. Катаев согласен инсценировать свою повесть об участии детей в революции – «Белеет парус одинокий». В ближайшей перспективе – пьеса о Христофоре Колумбе Н.Н. Шаповаленко, об изобретателе книгопечатания Иоганне Гутенберге М.Н. Даниэля, о советских пограничниках С.Г. Розанова, сказка «Красная Шапочка» Е.Л. Шварца. Расширяется жанровая палитра театральных представлений – ставятся симфоническая сказка С.С. Прокофьева «Петя и Волк», опера Л.А. Половинкина «Богатырь Ванюша» на либретто Н.Я. Шестакова, устраиваются музыкальные вечера и концерты.

Грядущий 1937 г. предвещал новые творческие открытия и свершения...

Однако события развивались иначе. В августе 1937 г. Наталия Ильинична Сац была арестована как жена «врага народа» и изменника Родины народного комиссара торговли И.Я. Вейцера, вскоре расстрелянного. Местом ссылки Н.И. Сац определили лагерь А.Л.Ж.И.Р в Казахстане.

А тем временем в 1940 г. в Москве пышно проводится Смотр детских театров. Тюзовские труппы демонстрируют свои достижения, многие деятели театров для детей удостоиваются высоких наград...

- ¹ Малая Советская энциклопедия. М.: ОГИЗ, 1930. Т. 2. С. 833.
- ² Постановление Совнаркома СССР от 21 февраля 1935 года «О Театрах юных зрителей» // Культура в нормативных актах Советской власти. 1930–1937. М.: Юстицинформ, 2011. С. 351.
- ³ Цит. по: *Шумяцкий Б.З.* Кинематография миллионов. М.: Кинофотоиздат, 1935. С. 249.
- ⁴ *Радлов С.* К пятилетию государственных театров в Петрограде // *Жизнь искусства*. 1923. № 8. С. 9.
- ⁵ *Зон Б.В.* Режиссер и зритель // *Театр*. 1939. № 6. С. 15–16.
- ⁶ *Гудкова В.* Рождение советских сюжетов. М.: НЛЮ, 2008. С. 144–145.
- ⁷ Юбилей Московского театра для детей // *Известия*. 1933. 18 марта. С. 2.
- ⁸ Открытие театра // *Известия*. 1936. 5 марта. С. 2.
- ⁹ Центральный детский открыт! // *Наша газета*. 1936. 5 марта. С. 1.
- ¹⁰ Постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б) о Центральном детском театре // *Правда*. 1936. 5 марта. С. 2.
- ¹¹ Дело первостепенного культурного значения // *Комсомольская правда*. 1936. 3 марта. С. 2.
- ¹² *Сац Н.И.* Центральный детский театр // *Правда*. 1936. 28 февраля. С. 4.
- ¹³ *Сац Н.И.* Дети приходят в театр. Страницы воспоминаний. М.: Искусство, 1961. С. 234.
- ¹⁴ «Золотой ключик» в Центральном Детском театре // *Советское искусство*. 1936. 17 декабря. С. 3.
- ¹⁵ *Толстой А.Н.* Золотой ключик, или Приключения Буратино. М.; Л.: Искусство, 1950. С. 94.
- ¹⁶ *Сац Н.И.* Что хотят видеть дети в своем театре // *Литературная газета*. 1936. 10 апреля. С. 4.