

ЗНАНИЕ

НОВОЕ
В ЖИЗНИ,
НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

Р.Г. Рудин

**ТЕАТР
МАЛЫХ
ФОРМ**

12'80



НОВОЕ
В ЖИЗНИ,
НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

Серия
«Искусство»
№ 12, 1980 г.

Издается
ежемесячно
с 1967 г.

Р. Г. Рудин

ТЕАТР МАЛЫХ ФОРМ

Издательство
«Знание»
Москва
1980

ББК 85.4
Р83

На 1-й странице обложки: А. Райкин

На 4-й странице обложки: пан Зюзя —
З. Высоковский и пан Гималайский —
Р. Рудин

Рудин Р. Г.

Р83 Театр малых форм.— М.: Знание, 1980.— 48 с. (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство»; № 12).
15 коп.

В брошюре рассказывается об истории и современном дне театра малых форм, о популярных актерах этого вида искусства, о писателях, формирующих репертуар театра, его режиссерах.

Автор брошюры — известный артист и режиссер Московского театра миниатюр.

Рассчитана на широкий круг читателей.

80105

ББК 85.4
792

■

Театр малых форм — понятие давнее и в то же время малознакомое, простое и запутанное.

Театр малых форм в представлении зрителя всегда ассоциируется с чем-то смешным, забавным. Это и понятно. Такая уж выработалась привычка, но в чисто теоретическом плане это просто неверно. Разве понятие «театр миниатюр» означает, что имеются в виду только смешные миниатюры? А куда в таком случае отнести миниатюры лирические, драматические да и трагические? Театр малых форм, как и любой театр, — многожанровый. Как и все театры, он может быть и веселым, и грустным. Но мы с вами, дорогой читатель, будем говорить в основном о театре веселом, который имеет свои давние-давние традиции.

1

Комедианты, которые в древние времена бродили по Руси, конечно же, не знали, что такое жанр, что такое сатира. Но они были сатириками. Их представления состояли из различных маленьких сцен, которые потом назовут миниатюрами.

Нелегка была жизнь «веселых людей», скоморохов, на Руси. Царь Алексей Михайлович трижды издавал суровые указы против скоморохов. «...А где объявятся домры и сурны, и гудки, и гусли, и хари (маски.— Р. Р.), и всякие гудебные бесовские сосуды (музыкальные инструменты.— Р. Р.), то немедля изымать их и, изломавши, сжигать». За ослушание же указ предписывал «на первый раз бить батоги, а вдругорядь — кнутом. и брать пеню по пяти рублей с человека», а при последующем нарушении — «ссылать в крайние города за опалу».

Не менее враждебна была к скоморохам и церковь. И чем больше тянулся народ к их веселому искусству, тем ожесточеннее были гонения церковников. Дошло до того, что митрополит Иосиф написал Ивану Грозному: «Бога ради, государь, вели скоморохов извести, коебы их не было в твоём царстве». Но любовь народа к искусству «веселых людей» была так велика, что никакие гонения помочь не могли.

Жизнь шла своим чередом, Русь начала торговать и поддерживать дипломатические отношения со странами Запада и Востока. Великолепные и пышные театральные зрелища, показываемые при королевских дворах Европы, живо интересовали Русь. И вот в 1672 году указом царя Алексея Михайловича в России учреждается первая актерская группа — «быть комедии»! Однако ни театр Алексея Михайловича, ни труппа, существовавшая при дворе его великого сына Петра I, не оказались долговечными. Руководимые иностранцами, они не прижились на нашей почве, не создали русского театра.

А в то же самое время народный театр, театр скоморохов, преследуемый, запрещенный, гонимый, жил, был любим народом и передовым дворянством.

Для простого человека скомороший театр был и близок, и понятен своей исконно русской тематикой и веселым, бесшабашным ее разрешением на сцене. Он-то и дал толчок, послужил истоком к созданию русского профессионального театра.

Немало славных страниц вписал в свою историю русский театр с того памятного августовского дня 1756 года, когда по указу Елизаветы Петровны был создан первый профессиональный истинно русский по своему составу и репертуару театр.

Появился и первый директор театра, Александр Петрович Сумароков. Пришли и первые профессиональные актеры во главе с Федором Волковым, и, конечно же, родилась первая комедия.

Но и тогда рядом с большим искусством бежал вприпрыжку все тот же скоморох. И не только рядом, а порой, что греха таить, и обгонял его на повороте! Древнее искусство балагана продолжало жить, обогащая соборный театр и вбирая в себя его лучшие традиции.

По праздникам, на святки и масленицу, по улицам ходили ряженые, в балаганах игрались лубочные комедии с «шутами» и «дураками». Однако теперь наряду с бичеванием чисто человеческих пороков: жадности, подлости, трусости, лицемерия появились в искусстве народа и литературные мотивы, заимствованные ими из профессионального театра.

Отличительной чертой русской

театральной пародии во все времена была гражданственность. Вот почему скомороший театр, всегда так чутко реагирующий на гражданские мотивы, поспешил сразу же перенять это положительное и прогрессивное начинание профессионального театра.

Русская театральная пародия вместе с эпиграммой и комедией стала одной из разновидностей критического отображения действительности на сцене. Автор первых русских трагедий, глава нашего отечественного классицизма А. Сумароков стал и одним из первых наших пародистов. Вообще использование сцены для разрешения эстетических споров и полемики стало особенностью и традицией русского театра.

Вскоре рядом с сумароковскими появились пародии Ивана Баркова на самого Сумарокова, на условность и искусственность его трагедий и вообще на классицизм.

Большой вклад был внесен и знаменитым нашим баснописцем И. А. Крыловым. А театр Козьмы Пруtkова? Театр Курочкина и Минаева?

Но подлинный расцвет театра пародии приходится на начало XX века. Сатира этого периода была прежде всего сильна критикой самодержавия и реакции. Благодаря сложившейся в стране обстановке один за другим стали появляться на свет многочисленные театры миниатюр. «...Эпоха реакции,— писал известный театральный критик Александр Кугель,— весьма благоприятствовала уходу в театр, особенно в такой, как «Кривое зеркало».

В начале века поднялась и расцвела русская театральная пародия, засверкали всеми гранями таланты ее лучших представите-

лей — А. Аверченко, Н. Евреинова, М. Волконского.

В конце 1908 года в Петербурге А. Кугель создал «Кривое зеркало» — театр пародий и миниатюр, которому суждено было стать значительным явлением в культурной жизни страны.

Интересно, что в это же самое время, в том же самом году Вс. Мейерхольд тоже предпринимает попытку создать свой театр миниатюр, но его «Лукоморье», как и большинство подобных театров миниатюр, оказалось недолговечным.

Кугелю удалось собрать под крышей своего театра таких талантливых пародистов, как Н. Евреинов, М. Волконский, Б. Гейер, Н. Вентцель. Главным режиссером театра был Н. Евреинов, музыку для «Кривого зеркала» писали И. Сац, В. Эренберг. В основе этого театра лежали традиции Козьмы Пруtkова с его едкой и беспощадной сатирой.

Одновременно с «Кривым зеркалом» родился на свет и сатирический журнал А. Аверченко «Сатирикон», авторы которого стали постоянными поставщиками материала для театра Кугеля. Произведения же самого Аверченко (автора на редкость плодовитого) стали буквально основой репертуара «Кривого зеркала». Однако путь его в искусстве оказался краток и неровен. Талант не нашел подлинно гражданского подкрепления, а голый фрондизм не мог долго питать творчество. Вот почему Аверченко в конце концов оказался по ту сторону баррикад и выступил в 1921 году в Париже с книгой под таким многоговорящим названием «Дюжина ножей в спину революции».

Конечно, мы не должны забыть

о том, что это была последняя книга Аверченко. Предшествовавшие ей произведения писателя отличались не одним только смехачеством и зубоскальством, талант автора не мог не отразиться наряду с бытописательскими и анекдотическими ситуациями и подлинно жизненные явления тех лет. И лучшие из этих произведений, появляясь на страницах «Сатирикона» и на сцене театра «Кривое зеркало», стали, конечно, явлением в культурной жизни страны. Среди таких произведений можно назвать его знаменитую «Опору порядка», в которой автор издевается над царской охранкой.

И вот ирония судьбы: обличитель царизма и реакции оказывается в ее лагере да еще в рядах самых оголтелых ненавистников Советской власти.

1921 год был трудным годом для еще очень молодой Советской Республики. И тем не менее в эти суровые и ответственные дни Ленин находит время не только прочесть, но и должным образом оценить книгу эмигранта, и не просто оценить, а выступить в печати с откликом на нее и каким откликом!

«Интересно наблюдать, как до кипения дошедшая ненависть вызвала и замечательно сильные и замечательно слабые места этой высокоталанливой книжки. Когда автор свои рассказы посвящает теме, ему неизвестной, выходит нехудожественно... Зато большая часть книжки посвящена темам, которые Аркадий Аверченко великолепно знает, пережил, передал, перечувствовал. И с поразительным талантом изображены впечатления и настроения представителя старой, помещицкой и фабрикантской, богатой, обвее-



К. Гибшман

шейся и обедавшей России. Так, именно так должна казаться революция представителям командующих классов», — писал В. И. Ленин по поводу последней книги А. Аверченко.

(Актеры «Кривого зеркала» во главе с Александром Кугелем в отличие от Аверченко остались верны своей Родине и народу. Когда театр находился с гастролями за границей, в эмигрантских белогвардейских кругах было сделано все, чтобы не дать Кугелю и его товарищам вернуться в «Совдепию». Но, к чести артистов и руководителей «Кривого зеркала», они не поддались на провокацию, вернулись на Родину и продолжали служить народу и его новой власти.)

Основу репертуара «Кривого

зеркала» с первых его шагов составляли пародийно-сатирические произведения. Талантливо, ярко и озорно показывались здесь самые разные стороны литературно-театральной жизни: засилье штампов и схем-сюжетов, всевозможные виды актерской, авторской и режиссерской халтуры. Карикатурно-гиперболически подавались со сцены модные тогда театральные и литературные направления, их самоуверенность и претенциозность.

Назовем здесь в качестве примера сатирическую миниатюру «Юбилей Козьмы Пруtkова». В этом представлении театра, в сатирической «кривизне» его зеркала отразилось лицо «писателя-философа» Межерипиуса, в котором тогдашний зритель без труда узнавал печально знаменитого автора Мережковского и его жену, не менее знаменитую эстетствующую литераторшу Зинаиду Гиппиус, которая позднее вместе со своим супругом отбыла за рубеж и там, захлебываясь от беспомощной злобы, истерически требовала «повесить в молчании» всех большевиков и иже с ними.

Но прежде всего, конечно, «Кривое зеркало» было зеркалом смеха. Вот почему в репертуаре его наряду с программными остросатирическими миниатюрами большое место занимали и чисто развлекательные, комедийные сцены. Спектакли театра шли под несмолкающий ни на минуту хохот всего зала. Прежде всего здесь стоит назвать очень знаменитую тогда, ставшую на долгие годы нарицательной, одноактную пародийную пьесу «Вампука, невеста африканская: во всех отношениях образцовая опера».

Само слово «вампука» произо-

шло на свет следующим образом: на одном из вечеров в Институте благородных девиц ученицы перееусердствовали, заискивая перед начальством, исполнив хором сочиненную ими величальную песню: «Вам пук цветов, вам пук цветов, вам пук цветов подносим». Слившийся в одно слово «вампук» дал название будущему спектаклю и долгие годы не сходил с уст тогдашней молодежи.

Пьеса «Вампука» беспощадно высмеивала свойственную в то время оперным постановкам ходульность, условность, доводившуюся порой до полнейшей бессмыслицы и абсурда. Немало критических стрел пускалось в этом спектакле и в адрес примитивной режиссуры, бездарных либретто. Тривиальность, штамп в театральном сатирическом зеркале увеличивались до таких масштабов, что весь их примитивизм и ходульность, прикрытые на сцене оформлением и музыкой, вдруг, как на ладони, раскрывались перед зрителем во всей своей неприглядной наготе.

На темы искусства была написана и сильно нашумевшая в те годы пьеса «Гастроль Рычалова». Авторами ее были авторы знаменитой «Вампуки» М. Волконский и В. Эренберг. Это была едкая и беспощадная сатира на гастроллирующих премьеров и все то обилие халтуры, которой сопровождалось их выступления по городам и весям России.

В провинциальный театр оперетты приезжает столичный гастролер Рычалов для выступления в оперном спектакле. Шапмы оперного гастролера в сочетании с убожеством и беспомощностью провинциального театра вылились в комическую неразбериху.

За полчаса до премьеры вдруг выясняется, что «шуаны», которых должны изображать солдаты местного гарнизона, ничего не знают по той причине, что на репетиции были одни солдаты, а на спектакль прислали других. К тому же не явилась инженерю, так как она «рожает сегодня», а Борзой-Невзоров, «бывший трагик», просто пьян.

Всех выручает суфлер Псой Максимович. Несмотря на то что у него болны зубы и перевязана щека, он берется исполнить почти все роли в спектакле, в том числе и инженерю. В результате, конечно, пожар, театр горит в прямом и переносном смысле.

Пьеса эта не утратила своей злободневности и сегодня, и не случайно в 1962 году Московский театр миниатюр поставил ее на своей сцене.

Большим успехом пользовалось тогда и представление, основанное на гоголевском «Ревизоре» в режиссерской интерпретации как сторонников «левого» искусства, так и «академистов».

В пародийных сценах спектакля метко и зло высмеивались существенные черты всевозможных правых и левых сценических стилей. Преломленные в сатирическом ключе спектакля, они выглядели вычурными и бессмысленными.

Пародийные спектакли имели настолько сенсационный успех, что даже их августейшие величества, пренебрегая этикетом (низкое искусство не для высшего света!), нарушая строжайшие установли царского двора, соизволили лицезреть спектакль этого низкого эстрадного жанра.

Более того, Романовы пожелали послушать при дворе и лучших



Н. Балиев

авторов - сатириков — А. Аверченко и М. Горбунова. Аверченко под благовидным предлогом отказался от приглашения, а М. Горбунов предстал перед их царские очи и читал свои рассказы.

В фокусе «Кривого зеркала» сошлись все проблемы, стоявшие тогда на художественном фронте: архаика, заумный и вычурный модернизм, декадентство, натурализм, мелодрама, развеселая и пустая оперетка, надрывные цыганские «страдания» и пошлость кафешантанной богемы. Все это прошло перед зрителями театра Кугеля в веселом, а порой и остросатирическом калейдоскопе образов, красок, наблюдений.

После «Вампуки» и «Ревизора» Кугель решил, что попал на золотую жилу. Он пошел за успехом, оказался на поводу у выигрышного жанра и не пожелал искать новых форм и направлений для

своего театра. Но успех, основанный на эксплуатации одного жанра пародии, не мог быть длительным, и в конечном счете годом позже — годом раньше театр должен был изжить себя.

Умирал этот театр дважды, сначала в 1918 году. Затем через четыре года его восстановили, но все попытки вдохнуть в «Кривое зеркало» новую жизнь, реставрировать театр были тщетны, они не вернули ему славы прежних лет, и он окончательно прекратил свое существование. Однако не канул в Лету. Его традиции и находки продолжают и совершенствуют сегодня и театры миниатюр, и Театр сатиры, и наша советская эстрада.

Так уж повелось, что каждый театр миниатюр имел своего лидера, своего премьера. В «Кривом зеркале» таким лидером был К. Э. Гибшман. Он пришел в театр в 1908 году, дебютировал в роли конференсье. За плечами у Гибшмана к тому времени было университетское образование и несколько лет актерского стажа.

Вот как описывает свое впечатление от первой встречи с ним Л. Утесов: «Константин Гибшман, артист Петербургского театра «Кривое зеркало» выступал в роли конференсье, умудряясь почти ничего не говорить. Он изображал человека, якобы случайно попавшего на сцену и поэтому растерянного, смущенного, не знающего, как себя держать. В его запасе было десять, максимум пятнадцать слов, которые разделялись долгими паузами, обозначающими мучительные, но безрезультатные попытки что-то все-таки сказать. Пользуясь только этими словами, по-разному каждый раз переставляя и произнося их,

Гибшман мог вести программу из двадцати — двадцати пяти номеров...»

Он играл роль неуклюжего, растерянного человека, которого на каждом шагу преследует неудача. Этаким Епиходов новой формации, порождение своего века. Такой образ-маска отражал типичный для времени упадка и безверия социальный тип напуганного до смерти обывателя, беспомощного, потерявшегося интеллигента.

Природные данные и сама внешность актера удивительно гармонично сливались с этим образом: большая голова, большой рот, огромная лысина и торчащие вокруг нее вихры рыжих волос, находящихся в «художественном беспорядке», огромный лоб, крохотные, помаргивающие все время глазки, вздернутый носик на массивном лице, — все это покоилось на полном, коротком и забавном туловище.

Как будто все в нем должно было восприниматься с частицей отрицания «не»: не улыбающийся, некрасивый, невысокий, неуклюжий, ненаходчивый, неразговорчивый, а в целом созданный им образ в сочетании с природными данными покорял и восхищал зрителей.

Язык его заплетался, неловкие руки бесполезно пытались прийти ему на помощь, подкрепить «мысль». А на выражение самой этой мысли был всегда отпускаем такой крохотный набор слов, что понять что-то вразумительное было совсем непросто: «...Я... Мы, вы меня... Ну вот... Который... М-м-м... Э-э-э... Будет, сейчас будет... будет, будет... Сами сейчас увидите, что будет...»

Подкрепленные мимической иг-

рой в чем-то виноватого перед вами, вконец запутавшегося и растерявшегося человека, слова эти создавали удивительный комический эффект. Пародия, карикатура, доведенная до абсурда, легко узнавалась и принималась, поскольку те, кого пародировал артист, были знакомы каждому.

Утесов вспоминает, что особенной популярностью у зрителей пользовалась песенка Гибшмана, изображавшего пьющего пиво и постепенно пьянеющего немца.

«Песня представляла собой, — вспоминает Утесов, — одну многократно повторяющуюся фразу, состоявшую из трех слов, причем менялось только одно слово, указывавшее число выпитых бутылок. Мотив был также предельно примитивен, как слова: одной фразе в речи соответствовала одна, многократно повторяемая в разных тональностях музыкальная фраза. «Одна бутылка пива! Две бутылки пива! Три бутылки пива! Четыре бутылки пива!» — пел по-немецки Гибшман, находя каждый раз новую интонацию, мимику, жест и едва уловимыми нюансами приблизительно к двадцатой бутылке доводил своего героя до полного опьянения. Актер падал, и его уносили со сцены».

После революции Гибшман продолжал работать на эстраде, передавая свой богатый опыт молодым артистам. Умер он в годы войны, во время гастролей фронтовой бригады, умер на своем посту.

Если душой петербургского «Кривого зеркала» был Гибшман, то московская «Летучая мышь» подарила нам блестящего конфетансье Н. Ф. Балиева.

В ночном театрике-кабаре, получившем имя «Летучая мышь»,

артист МХТ Балиев был, как говорится, и швец, и жнец, и на дуде игрец — он взял на себя роль конферансье и худрука, организатора и владельца, при этом он проявил незаурядный талант во всех амплуа. И все же главным и основным его даром был конферанс, которому он отдал всю страсть своей необыкновенно талантливой души.

Он был необычен прежде всего внешне: круглое лицо, двойной подбородок, широкие брови с живыми глазами и вечная улыбка благополучного respectableного (в модном смокинге, с «бабочкой» на тугом крахмальном воротнике), «хлебосольного» хозяина.

Зритель был его гостем, на которого веселый хозяин буквально обрушивал шквал молниеносных экспромтов, насмешек, иронических реплик, уколов, не болезненных, но смешных и колких.

Вся его беседа была похожа на речь остроумного хозяина в час веселого и шумного застолья. Он по-хозяйски заботился о каждом из зрителей и о каждом исполнителе и не просто представлял тот или иной номер, а находил каждый раз и новое решение этого представления.

Репертуар «Летучей мыши» отличался всеядностью: здесь звучали инсценированные рассказы, песни, романсы, стихи, скетчи, даже афоризмы Козьмы Пруtkова находилось здесь место.

Что же касается проблем политического и социального характера, злобы дня, тут Балиев был далеко не на высоте, лишь вскользь, беззлобно, с добродушной насмешкой касаясь их.

Основой репертуара театра были сатирические миниатюры типа «Музея бессмертных», в этом

представлении встречались и общались между собой Нерон, Наполеон, Шекспир и Клеопатра.

Очень популярны были у зрителя и сценки-трехминутки, в которых оживали картины, куклы, гобелены или же рассказывалось, например, о том, что произошло на другой день после отъезда Хлестакова.

Все это игралось умно, тонко, на живом и непосредственном общении с залом, на чистой или почти чистой импровизации. Наряду с этим он не чурался и такого приёма, как «подсадка». Но разыгрывал все так, что никому и в голову не приходило, будто «экспромт» этот тщательно отрепетирован. Сам выход Балиева, который считался «гвоздем программы», всегда выглядел эффектно. А появляться он не спешил, разжигая интерес и нетерпение.

Особенно ценились в «Летучей мыши» всякого рода сюрпризы: вдруг в программе появляется Рахманинов, исполняющий «Итальянскую польку», его сменяет Леонид Андреев, играющий на трубе, а знаменитый дирижер Артур Никиш после десятиминутной репетиции великолепно работает с оркестром, причем не симфоническим, а духовым, дирижируя при этом розой на длинном стебле.

Театр Балиева был коммерческим предприятием. А посему вместе с пищей духовной он потчевал зрителя в имевшемся при театре ресторане и пищей в прямом смысле этого слова. Умелое сочетание этих «меню» было под силу лишь такому «гастроному», как Балиев.

Но долгую жизнь в отрыве от политики, от социальных проблем времени «Летучая мышь» про-

жить не могла. В одном из своих прологов артисты театра пели:

«Мышь» родилась в подвале
В Москве пять лет назад,
Поэты воспевали
Ее пять лет подряд...

«Мышь» не могла, а может, и не хотела смотреть дальше подвала. А наверху бушевала новая эпоха, эпоха громогласных агитаторов, бесстрашных революционеров, которым не было никакого дела до группки эстетствующих полуночников, которые рассчитывали отсидеться в подвале, уйдя в мир чистого искусства, но это им не удалось, как не удавалось никому и никогда.

Три года жил Балиев, одетый, как всегда, в смокинг, ждал что вернутся прежние времена, а наверху гремела революция, шла новая жизнь, и Балиеву, который изо дня в день кормил своих слушателей обещанием-рефреном песенки:

Путру она вновь улыбнется
Пред окошком своим, как всегда,
не было места в этой новой жизни с его старым творческим багажом, с его смокингом и набором утонченных острот. Он покинул родину и умер как артист, оставшись в памяти талантом, которому не суждено было вывести свой бесспорно интересный театр на большую дорогу новой жизни.

Театры миниатюр в дореволюционной России были довольно многочисленны. Они существовали во многих провинциальных городах. Утесов, выступавший на сценах доброго десятка таких театров и театриков, вспоминает, что они собой представляли:

«В Кременчуге, который был тогда захолустным городком, как, впрочем, и во многих других про-



Ал. Алексеев.
CONFERENCIER театра „ГРОТЕСКЪ“

А. Алексеев

винциальных городах, на стенах и заборах можно было увидеть такие «заязывные» афиши: «Сегодня в драматическом театре будет представлена пьеса «Отелло» Уильяма Шекспира, любимца кременчугской публики». Подобным эпитетом антрепренер, видимо,

хотел повысить авторитет великого драматурга в глазах горожан, а тем самым повысить сборы. Здесь плохо посещали заезжую оперу, концерты и драму. На успех мог рассчитывать только... театр миниатюр.

Тогда подобные театры были новинкой, они только рождались, только появлялись первые мастера нового жанра. Театры миниатюр публике нравились. В них все было проще, чем в драматических театрах: можно было не раздеваться, спектакль продолжался не более полутора — двух часов, и за это время вам показывали и драму, и оперетту, и эстрадные номера, и водевиль. Наконец, и это, может быть, главное, обыватель искал здесь способ отвлечься и развлечься в то трудное время между двумя революциями. Вот на него и работали, по большей части, театры миниатюр, бывшие очень сродни тогдашним юмористическим журналам во главе с «Новым Сатириконом» А. Т. Аверченко, стремившимся любыми способами смешить своих читателей, не ставя в то же время перед ними никаких серьезных вопросов».

Уже сам репертуар как провинциальных, так и столичных театров миниатюр тех лет наглядно показывает их уровень. Взять хотя бы одни названия миниатюр: «Тайны гарема», «Красотка Лизетта», «Графиня Эльфира», «Красивая женщина».

Вкус обывателя диктовал правила игры. Репертуар, да и успех у зрителя, и сборы театра зависели порой от вещей весьма и весьма далеких от искусства.

Тот же Утесов вспоминает один случай, имевший место в Большом Токмаке:

«...Мы дежурили в кассе по очереди. Как-то раз во время моего дежурства подошла парочка.

— Скажите, пожалуйста, доктор Поляков уже взял билеты? — спросили они.

Я не знал, кто такой Поляков, но, не боясь ошибиться, ответил отрицательно, ибо пока еще ни одного билета не было продано.

— Подождем, — объявили они и ушли. Через некоторое время я услышал тот же вопрос и снова ответил на него отрицательно. Но когда меня спросили в третий раз, я, не скрывая раздражения, отчетливо заявил:

— Да, доктор Поляков уже взял билеты.

— Дайте мне рядом два места! — тут же попросили меня.

С этого момента «лед тронулся», как говаривал Остап Бендер, и билеты стали продаваться довольно бойко. Все просили место поближе к доктору Полякову, надо полагать местному законодателю вкусов. Но вскоре после начала спектакля мы увидели со сцены, как многие потихоньку стали уходить: Полякова в театре не оказалось. Авторитет неведомого Полякова в вопросах искусства был столь велик, что человек, осмелившийся независимо от мнения доктора пойти в театр, вероятно, серьезно рисковал своей репутацией. Этот же авторитет явился причиной того, что его величали доктором, хотя на самом деле, как мы потом узнали, он был ветеринарным фельдшером...»

А вот еще один пример из жизни провинциального театра и его взаимоотношений со зрителем. В Киеве ряд лет существовал театр-кабаре «Бибабо», именно

кабаре, так как в зале его был не партер, а подобно балиевской «Летучей мыши» — столики. Но если у Балиева это был тесный кружок артистов и московских знаменитостей (его программа так и называлась «Артисты у себя»), то здесь за столиками восседали помещики с женами, надутые, важные, с безразличными лицами, время от времени жующие, время от времени снисходительно аплодирующие выступающим артистам.

Наш старейший конферансье А. Г. Алексеев, игравший в этом театре, вспоминает о тех порой забавных и в то же время очень грустных инцидентах, которые имели место в этом театре.

«...Я вышел на сцену, увидел среди публики артистку драматического театра Астрову и заговорил с ней. Сидела она за столом с молодым человеком, и он, как потом рассказывала Астрова, вскипел: как?! С его дамой, его, барона Меллер-Закомельского, дамой заговаривает какой-то конферансье! Он вскочил и пошел за кулисы. Остановил меня.

— На каком основании вы разрешили себе заговорить с моей дамой?

— Не понимаю вашего вопроса. Я со всеми разговариваю...

— Со всеми можете делать, что вам угодно, а с моей дамой...

— С вашей дамой я уже поговорил, а с вами не имею охоты...»

Дело дошло до вмешательства полиции. Таким было отношение к актерам театров миниатюр да и к самим театрам. Алексеев вспоминает: «Название «театр миниатюр» в провинции так быстро опошлили и загрязнили, что как-то неловко стало говорить: «Я служу в театре миниатюр». Дошло до



В. Хенкин

того, что в Петрограде на Разъезжей улице расположился театр-рик, на вывеске которого было написано: «Разъезжие миниатюры», мол, приехал, «поминиатюрился» и уезжай».

Но у передовой русской интеллигенции этот театральный жанр вызывал совсем другое отношение, она увидела в нем ту новую, будущую форму театральной сатиры, которой суждено будет долгие годы жить и развиваться в нашем театре.

«Я много лет слежу за театрами миниатюр, которые занимают огромное место в жизни города... — говорил А. Блок. — И здесь... можно встретить иногда

такие драгоценные блески дарований, такие искры искусства, за которые иной раз отдашь с радостью длинные «серьезные» вечера, проведенные в образцовых и мертвых театрах столицы».

2

Революционный Октябрь широко распахнул двери театров перед теми, кто нес на сцену звонкое, острое и так необходимое в то время слово сатиры.

«Да здравствуют шуты его величества, пролетариата!» — эти слова наркома просвещения А. В. Луначарского из его статьи «Будем смеяться!» стали лозунгом молодого советского сатирического искусства. Статья эта во многом определила пути развития нового сатирического театра.

Луначарский предлагал начинать путь к большой социальной комедии с создания «малых форм». И вот по всей стране один за другим возникают театры революционной сатиры (теревсаты).

Театры эти родились на свет одновременно с «Окнами Роста», и поэтому не случайно, что у них оказались не только общие цели и задачи, но и общие авторы. Так, Маяковский, будучи одним из создателей «Окон Роста», одновременно был и одним из первых авторов нового театра революционной сатиры. Вместе с ним в формировании репертуара новых театров принимали активное участие такие писатели, как Н. Арго, Н. Адуев, М. Пустынин.

Первые советские театры миниатюр широко использовали приемы и традиции народного балагана. На сцене опять появился наш старый знакомый Петрушка, кото-

рый изъяснялся с новым зрителем на понятном ему простом народном языке.

В большинстве своем театры эти были передвижными, они выступали на фронтах, в самых отдаленных уголках страны. Театр миниатюр переживал свое второе рождение, а точнее сказать — родился заново.

Одним из первых таких театров был Московский теревсат. Он помещался на Большой Никитской в здании теперешнего Театра имени В. Маяковского. Начался он с показа агитационных представлений, решаемых в форме политико-сатирических обзоров, включавших в себя практически все малые жанры: куплеты, частушки, скетчи, цирковые и балетные номера. Круг тем театра, как и сам театр, был и нов, и близок зрителю. Со сцены говорилось о новостях международной жизни, о задачах новой Советской власти, здесь клеймили мешочников, саботажников, бюрократов, боролись с религией и обывательщиной. В художественном совете театра работали такие большие писатели, как Д. Бедный и В. Маяковский.

В период своего расцвета этот театр сыграл заметную роль в развитии нашей сатиры и советского театра в целом. Но четкого и определенного своего творческого лица театр не имел. Его привлекали масштабы, размах (что и неудивительно — шла революция, ее романтика захлестнула и искусство). Но размах этот не был подкреплен подлинно художественным мастерством, опытом и репертуаром.

И все же, несмотря на это, он занял достойное место в истории нашего искусства и искусства теат-

ров миниатюр в особенности: воодушевление, романтический порыв, которые были присущи ему, сыграли свою положительную роль на том этапе, и о них как об одном из этапов истории нашего театра забывать нельзя.

Театры эти быстро возникали и не менее быстро прекращали свое существование. Но свое большое и важное дело они сделали, принеся на сцену публицистичность, гражданственность, агитационный порыв. Эти театры вместе с близкой и родственной им «Синей блузой» в середине 20-х годов стали самыми популярными среди народных масс.

Все началось с выпуска в 1923 году «Живой газеты», а уже в 1927 году «Синяя блуза» едет на гастроли в Германию. И вскоре рабочие театры наподобие нашей «Синей блузы» появляются во Франции, США, Германии и других странах.

Один из создателей «Синей блузы», бывший в то время студентом Института журналистики, Борис Южанин вспоминает: «Москва. Гиж. Талантливая молодежь, закаленная временем военного коммунизма. Преобладают шинели. Суп из трех круп. По 14 парней в комнате. Каждая комната творит свой стенгаз. Самая здоровая обстановка для творчества. На вечере по случаю годовщины института группы в составе трех человек показывает «Унигаз». Выпуск состоит из чашушек и мелочи на местные темы. МСПО предлагает дать здоровое зрелище в чайных и столовых. Создаем группы в шесть-семь исполнителей. МГСПС берет к себе».

Синеблузники разыгрывали сюжеты на злобу дня, пели частуш-

ки, читали документы на международные темы и разыгрывали их на сцене.

Выступления «Синей блузы» проходили в чайных, столовых, в рабочих клубах. И опять среди авторов этого театра мы видим Маяковского. Кроме него в этом жанре продуктивно работали В. Катаев, В. Ардов, Н. Асеев, В. Масс, А. Безыменский, С. Кирсанов. И здесь мы встречаемся с Петрушкой и его партнерами, но появились и новые маски и типажи, рожденные революционной эпохой: белый генерал, кулак, нэпман, меньшевик.

Главной сценической особенностью «Синей блузы» была ансамблевость: четко, страстно разыгрываемые номера, темп, слаженность, коллективизм. Эта специфика сценического решения «Синей блузы» была продиктована самим временем, когда темп, коллективизм, слаженность были присущи самой жизни и деятельности молодого государства.

Среди режиссеров «Синей блузы» мы встречаем такие имена, как С. Юткевич, Р. Симонов, А. Мачерет. В новый театр пришло немало и интересных профессиональных актеров. Но шло время, и актеры, так увлеченно служившие «Синей блузе», заскучали по настоящим ролям, потянулись на сцену драматического театра, где углубленный психологический подход к решению проблем раскрывал перед ними большие возможности. Да и сама «Синяя блуза» с годами стала сдавать свои позиции. Она уходила в историю, сыграв роль массового пропагандиста и агитатора, приобщив широкие массы к новому искусству. Рожденные ею традиции и приемы взял на вооружение и

успешно развил новый советский театр.

Наряду с «Синей блузой» во времена нэпа возникли десятки других театров малых форм. «Кривое зеркало» перекочевало в Москву, где еще жива была «Летучая мышь», которую в 1922 году сменил «Кривой Джимми». В столице существовали еще и такие театрики, как «Не рыдай!», «Палас», «Павлиний хвост», «Хромой Джо», «Веселые маски» и т. д.

На сцены этих театров пришли хорошие артисты. Так, в «Кривом Джимми» выступал и руководил им известнейший и старейший советский конферансье А. Алексеев.

Он, как и другие артисты, режиссеры и авторы этих театров, искал новые формы, темы, связь со зрителем. Но было это не просто. Даже такому мастеру, как Алексеев, далеко не всегда удавалось это. Его «Кривой Джимми» вскоре прекратил существование, но на его базе родился, вырос и здравствует поныне Театр сатиры. В первые годы своего существования он продолжал оставаться театром малых форм, да и сейчас традиции такого театра не чужды ему.

Основным жанром нового Театра сатиры в первые годы его жизни было обозрение. Открылся театр спектаклем «Москва с точки зрения...». Авторами этого обозрения были В. Масс, Д. Гутман, В. Типот, Н. Эрдман.

Но постепенно, шаг за шагом театр расстается с малыми формами, да и сама сатира то и дело берется в театре под сомнение, как основа и базис его жизни. Многочисленные выступления критики и дискуссии по поводу сатиры на сцене ни к чему не

привели, а только запутали всех. И как тут не вспомнить героя Расула Гамзатова Абуталиба, который говорит: «Критики всем хороший народ, только шуток не понимают».

Критики и в самом деле в те годы всякого рода сатиру на современные темы воспринимали как очернительство и зубоскальство над обществом и народом в целом. А ведь путь сатиры, путь эстрадного искусства и без того нелегок и крут.

Чего уж больше, если даже Алексея Максимовича Горького, который принес в 1920 году в Петроградский театр народной комедии свою одноактную пьесу «Работяга Словотеков», издевавшуюся над краснобайством и бюрократизмом, обвинили в искажении советской действительности.

Но обвинения обвинениями, а театр малых форм жил и пользовался успехом у зрителя, причем нередко бурным и безоговорочным. Конечно, немало было спектаклей и спорных, и неудачных — шли поиски нового, а это всегда чревато и провалами, и ошибками. Чтобы лучше понять природу этого театра, необходимо поближе познакомиться с актером, ибо значение актерской индивидуальности в театре малых форм чрезвычайно велико. Здесь порой в считанные минуты рождаются образ, ситуация, жизненная коллизия, и зависимость успеха от актера в данном случае значительно большая, чем в других жанрах театрального искусства.

Сколько замечательных неповторимых актерских индивидуальностей связано с театром миниатюр! Сколько знаменитых драматических артистов до конца своих

дней оставались верны этому театру!

Концертный зал имени Чайковского. Москва. Обыкновенный эстрадный концерт и в нем... великий Василий Иванович Качалов исполняет сцену Сатина и Барона из пьесы Горького «На дне». Темный концертный костюм, пенсне, никаких декораций...

Иван Михайлович Москвин специально для эстрады готовил и прекрасно исполнял рассказы Чехова. А как любили и прекрасно подавали этого автора с эстрады М. Чехов и О. Книппер-Чехова!

Владимира Яковлевича Хенкина люди старшего поколения помнят по Театру сатиры и, конечно же, как прекрасного рассказчика. Он начинал с театров миниатюр («Кривое зеркало», «Одесский театр миниатюр», «Летучая мышь»).

Партнеры В. Хенкина по Театру сатиры также прошли вместе с ним школу театра миниатюр, их имена известны сегодня каждому любителю театра — Польш, Курихин, Кара-Дмитриев и другие.

Эти люди всю свою жизнь оставались верны театру малых форм. Достаточно сказать, что почти все герои М. Зощенко обрели жизнь на сцене благодаря исполнительскому мастерству В. Хенкина.

Театр малых форм дал путевку в жизнь такому большому артисту, как Л. О. Утесов. На исполнительской манере и умении раскрыть и развить драматургию песни у этого великого артиста сказались именно школа театра малых форм.

Этому театру верно служил и служит по сей день талант многих артистов драмы. Но в чистом виде самым интересным и самым большим артистом именно театра

малых форм был, наверное, все же Владимир Яковлевич Хенкин. Вот как описывает его игру А. Алексеев: «...На сцену стремительно выбегает маленький человек в смокинге... Он один. Декораций никаких. Но через несколько мгновений сцена заполняется паром, и сквозь туман вы видите несколько голых людей. Даже в бане они не ладят между собой эти экспансивные южане, они обливают друг друга холодной водой, кричат, фыркают, бранятся, обжигаются; вы слышите их, вы видите их, а меж тем их нет, на сцене один Владимир Яковлевич Хенкин...»

То же самое происходит и в танцклассе, где неуклюжие молодые люди — приказчики, ломовики и просто хулиганы — берут уроки пластики у маленького танцмейстера, а между тем на сцене нет ни биндюжников, ни хулиганов — все тот же волшебник Хенкин заставляет нас поверить в них.

3

Московский государственный театр эстрады и миниатюр, а позднее — Театр миниатюр, а еще позднее — Государственный театр эстрады родился после того, как в столице прекратил свое существование мюзик-холл и Москва практически осталась без своего постоянно действующего эстрадного театра. О необходимости создания такого театра много писали тогда, много спорили, но каким ему быть, как развиваться, оставалось неясным.

Первый художественный руководитель театра В. Типот был талантливый, высокообразованный

и тонко чувствующий специфику театральной эстрадной миниатюры художник. К этому времени за плечами у него был опыт работы в Театре сатиры, Театре обзора, в «Синей блузе», каждый из которых в той или иной мере был прообразом будущего театра миниатюр.

В качестве режиссера Типот пригласил Гутмана. Уже в первые сезоны для театра писали, с ним поддерживали прочный творческий контакт такие авторы, как Н. Погодин, Н. Богословский, Е. Жарковский, Ю. Слонов, К. Листов.

Труппа театра состояла из двух с небольшим десятков артистов, среди которых мы встречаем такие знакомые и дорогие нам имена, как Р. Зеленая, М. Миронова, Т. Пельцер, А. Менакер и другие.

Первые две премьеры: «Тайна», по пьесе Р. Сендера, и оперетта И. Штрауса «Тонкая дипломатия», несмотря на далеко не во всем удачное режиссерское решение, были встречены прессой доброжелательно. Глядя далеко вперед, писатель Л. Славин писал тогда:

«Особые трудности стоят перед молодым театром. У нас есть много мастеров малого жанра. Но они до сих пор уходили в другие театры... или рассеивали свое искусство на клубных площадках. На этих безвестных, так сказать, «безнадзорных» сценах жанр малой формы дичал, огрублялся, часто охалтуривался. Новый театр призван поднять культуру этого жанра и создать в центре столицы интересное зрелище. Нельзя ожидать, что театр достигнет этого сразу. Актеры отвыкли от острой ударной формы маленькой

пьесы, отточенного блестящего эстрадного номера. Репертуара почти нет, надо создать его заново. Профессиональные драматурги не пишут для малых сцен, а эстрадные авторы в большинстве благодушно приспособились к низкому уровню случайных, полухалтурных концертов».

Как видим, пока что у нового театра было не столько заслуг, сколько проблем. Но и тогда уже появлялись миниатюры, отличавшиеся оригинальностью и остротой. Особенно полюбилась зрителю поставленная и исполненная Р. Зеленой вместе с другими артистами сценка «Антракт без антракта».

Номер этот заменял собой антракт в большой двухчасовой программе и рассчитан был на то, что зритель во время этого номера должен отдохнуть. Если бы вся программа состояла из таких «антрактов», зритель и в самом деле прекрасно бы отдохнул и получил при этом массу удовольствия от злободневного и в то же время очень смешного зрелища.

Действие происходило в буфете во время антракта. Зрители обсуждали театральные новости. Рецензент (его играл А. Гулиев) то и дело менял свою точку зрения. Муж и жена выясняли домашние проблемы, и в паузах между этими выяснениями муж высказывал свое мнение по поводу театра и юмора вообще. Под аккомпанемент несмолкаемого хохота торговала буфетчица — Рина Зеленая, у которой тоже был свой взгляд на искусство.

Воображение бойкой буфетчицы взволновал спектакль «Анна Каренина», и она горячо переживает о «барыне», которая



влюбилась в бывшего «графа» и хочет уйти от своего «старичка» к нему, но при этом ей нужно так поделить жилплощадь, чтобы ей «памятник был виден». Анна Каренина изъяснялась со своим «старичком» устами этой буфетчицы.

— Вы не психуйте, — говорит она «старичку» — Каренину. Тут же, отвечая на просьбу покупателя подать тарелку с пирожными, она предлагала ему: «Выбирайте», протягивая при этом

Р. Зеленая

поднос с единственным пирожным. Покупатель брал, стучал им по тарелке и спрашивал:

— Из чего оно сделано?

— Из Наполеона, — мгновенно реагировала на вопрос буфетчица.

Рине Зеленой и ее партнерам в крохотной, не претендующей ни на какие большие обобщения сценке удалось добиться блестящего успеха, созданные ими ха-

ракторы рецензент Л. Славин с полным правом назвал «настоящими маленькими шедеврами, полными юмора и наблюдательности».

Но основную часть репертуара нового театра составляли номера, которые были бы хороши в сборном эстрадном концерте, но никак не работали на сюжет спектакля Театра миниатюр. И в результате после первых, сделанных, можно сказать, авансом похвал пошли разгромные рецензии. Вот что писал Е. Бермонт на страницах газеты «Советское искусство»:

«Все ожидали, что откроется веселый и озорной театр, а театр, который открылся, больше всего боялся веселья и озорства».

Руководители театра, которым не раз доставалось за излишнюю развлекательность, ударились в другую крайность: стали не в меру серьезны в своих сценках и миниатюрах.

Но несмотря на слабость репертуара, робость и традиционность режиссуры, актерам все же иногда удавалось создать яркие, запоминающиеся образы. И тысячу раз прав был В. Хенкин, который в своем «Открытом письме театру эстрады и миниатюр» писал:

«Успех решает актер. Там, где налицо юмор, остроумная импровизация, блестящая актерская техника, успех обеспечен вопреки всяким случайным и приводящим обстоятельством».

Лучшее подтверждение этим словам — игра все той же Рины Зеленой. В роли Розалинды Лазуревой, «дамы из общества» в интермедии «По существу вопроса», она сумела через небольшие преувеличения в манере речи создать смешной и злой, запоминающийся образ «очаровательной

идиотки». Казалось бы, типаж срисован с натуры, но те небольшие «чуть-чуть» от актерского преувеличения сделали его остро сатирическим и беспощадным. Сверхосведомленность и беспардонность суждений ее героини с «легкостью мысли необыкновенной» уже не просто смешили публику, а заставляли задуматься.

Неизменным успехом пользовалась в театре и маленькая опера Н. Богословского «Усы», решенная режиссером Гутманом в жанре пародии на оперные штампы. Оперные страсти в ней разыгрывались в таком прозаическом месте, как салон парикмахерской. Арии, полные страсти и душевных переживаний, исполняемые в момент бритья клиента, вызывали всегда смех у зрителей.

Хороши были и сценка В. Полякова «У театрального подъезда», и удачно решенная в режиссерском отношении сценка-скетч «Свидание», в которой влюбленный юноша репетировал свое будущее признание перед любимой, адресуя его своей собаке, а так месту и не к месту комично реагировала на его слова.

Но в целом, несмотря на отдельные удаchi, спектакля как такового не получилось. Подводила плохая драматургия, отсутствие единого хода, целостности, интересного оформления. Механические перенесенные со сцены драматического театра приемы и оформление спектакля разрушали его. Попытки связать все с помощью конференсье также терпели провалы.

Большое влияние на театр оказали гастролировавшие в 1940 году в столице театры миниатюр из Львова и Белостока. Они играли именно миниатюры, порой

чисто анекдотические сценки, но играли их живо, непринужденно, словно забавляя и вместе со зрителем веселясь по тому или иному ими же рассказанному поводу.

Московский театр эстрады и миниатюр позаимствовал у них сценки-минутки как прокладки между номерами, более серьезными и значимыми. А таких номеров в репертуаре стало появляться все больше и больше. Успехом пользовался, к примеру, драматический этюд Г. Ромма «Часы с боем». В нем театру удалось не просто поднять современную тему, но и добиться тонкого сочетания лиричности и комизма. Не случайно роль часовщика из этой сцены потом в несколько ином виде займет свое место в «Кремлевских курантах» Погодина, где, кстати, ее будет играть исполнитель этой же роли в Театре эстрады и миниатюр Петкер.

И все-таки лучшими в театре считались работы двух его ведущих острокомедийных актрис — М. Мироновой и Р. Зеленой. О Мироновой речь пойдет особо. Что же касается работы в театре Рины Зеленой, то не без жалости нужно отметить, что она на этой сцене трудилась недолго, хотя и очень успешно, уйдя затем в «детскую эстраду».

Критик В. Сухов писал: «Только после открытия этого театра (Театра эстрады и миниатюр. — Р.Р.) мы вспомнили, что Рина Зеленая не только уморительный «эстрадный ребенок», но и прекрасная комедийная актриса». Здесь она была в своей стихии и как автор, и как режиссер, и как актриса. Созданный ею на этой сцене образ обывательницы, невежды, самоуверенно рассуждающей по любому поводу, по-

любился зрителю навсегда.

Несколько позже Р. Зеленой и М. Мироновой пришла в театр Т. Пельтцер. Она принесла свое видение, свое решение образов, непохожих на те, что создавали Р. Зеленая и М. Миронова. Герои Пельтцер как бы освещены улыбкой, затаенным лукавством, чисто народным юмором, который придавал им большую узнаваемость и человечность. Это были скорее не сатирические, а комические образы, всегда располагающие к себе.

Началась Великая Отечественная война, и театр, демонстрируя оперативность и злободневность малых форм, уже 15 июля показал новую, «военную» программу. Причем это была не скроенная наспех концертная программа, а цельное представление. В этом спектакле прозвучали первые сатирические отклики на вероломное нападение фашистов: антифашистская миниатюра В. Швейцера «Рукою женщины», политический шарж Л. Ленча «Сон в руку», пьеса Б. Ромашова «Патриоты», фельетон И. Финка и М. Червинского «Собачий язык». Уровень сатиры, направленной против фашизма, был уже тогда довольно высок, отличался точностью и злободневностью.

Возглавивший в эти годы театр замечательный режиссер А. Лобанов сумел придать ему целый ряд новых качеств. Он принес на сцену театра малых форм и высокую профессиональную культуру, и тонкое чувство формы, и умение найти в каждом актере ту изюминку, которая вывляла в нем новые неожиданные возможности.

«Сколько выдумки, юмора, сколько неожиданных забавных

приспособлений подсказывал он актерам, увлеченно с ним работавшим», — писал о Лобанове актер Барташевич.

Особенно большим успех выпал в те годы на пьесу В. Масса и М. Червинского «Где-то в Москве».

Пьесу Масса и Червинского отличала и злободневность, и тонкий юмор, и умелое сочетание героики с бытовыми зарисовками. Сюжет этой пьесы-обозрения (жанр, о котором давно уже мечтал театр) был довольно прост: лейтенант Мелехов после ранения приезжает в Москву и хочет отыскать девушку, вынесшую его с поля боя. Знает о ней он предельно мало, всего лишь то, что живет она «где-то в Москве», да еще имя и фамилию.

Поиски девушки по приметам, выводящим героя на десятки других ее однофамилиц, которые оказываются по-разному интересными и достойными людьми, позволяют ввести в русло комедийного сюжета целый ряд положительных образов, чего так всегда не хватало театрам малых форм.

Рецензенты с восторгом встретили эту удачу театра. Лев Кассиль писал: «С первых тактов вступления до финальной песенки — все в спектакле живет, движется, поет, звучит весело в отличном темпе».

Словно продолжая его мысль, критик В. Сухов отмечал в «Комсомольской правде»: «Порадуемся, что наше искусство возродило хоть и не новую, но забытую форму театрального представления — обозрение».

К сожалению, этот успех театра был его последней удачей. Целый ряд досадных просчетов как в репертуарном, так и в режиссер-

ском плане в последующих работах привел к тому, что критика сурово и нелюбезно отзывалась о его работе и в особенности о спектакле «Бронзовый бюст».

В конце концов было решено реорганизовать театр в Московский государственный театр эстрады, который стал прокатной эстрадной площадкой и почти утратил всякую творческую самостоятельность.

Нелегкий путь прошли московские театры малых форм. Ну а как складывалась судьба их собратьев в Ленинграде?

С 1930 по 1933 год здесь работал Ленинградский театр малых форм. В 1935 году его сменил Театр миниатюр при Доме печати, а в 1937 году в помещении бывшего мюзик-холла начал работать театр, которым руководил И. О. Дунаевский.

Душой и инициатором всех начинаний в области театров малых форм был журналист, художник, драматург и режиссер Н. А. Сурин, который прошел в свое время школу «Кривого зеркала».

Прежде всего он стремился к тому, чтобы репертуар нового театра расстался с тем багажом, который, так или иначе варьируясь, составлял основу дореволюционных театров со скетчами о тещах, алиментщиках, с постельными темами. И в этих своих поисках новых, сегодняшних тем Н. Сурин нередко добивался успеха, выступая в соавторстве с такими писателями, как В. Поляков, М. Левитин, В. Вознесенский.

В ленинградских театрах миниатюр сотрудничали и были душой этих театров такие композиторы, как И. Дунаевский, Н. Богословский. Здесь трудился блестящий

ансамбль артистов: Н. Смирнов-Сокольский, А. Менакер, К. Шульженко и другие.

И все же, несмотря на талант и энергию этих блестящих авторов и артистов, театры миниатюр здесь, как и в Москве, были недолговечны. Не находя поддержки у общественных организаций, встречая резкие нападки со стороны критики, у которой к тому времени не было единого и ясного представления об особенностях жанров этого театра, они умирали, не прожив порой и года.

4

Театру малых форм нужен был талантливый лидер. И он нашелся — это был Райкин. С него, с его театра и начинается новая глава нашей книги и новая глава в истории советского театра малых форм.

Райкин начал с провала. Будучи студентом Института сценических искусств, он выступал на концерте в подшефном детском доме. Концерт приурочили к какому-то очень торжественному событию. Так как у Райкина в этот день было еще одно выступление, он попросил выпустить его на сцену первым номером.

Вот эти-то детали и сыграли с молодым актером злую шутку. Райкин должен был исполнять инсценированный рассказ в образе докладчика. Он вышел с портфелем, туго набитым газетами, небрежно бросил его на стол, налил в стакан воды из графина, то есть вел себя именно так, как ведут докладчики-профессионалы.

Затем пошел и сам доклад, составленный из витиеватых и косноязычных фраз. Причем докладчик все время хотел увязать свой

доклад с местным материалом и, то и дело поворачивая голову в сторону кулис, громким шепотом спрашивал, кивая на зал: «Какая организация?» Это повторялось несколько раз, поскольку докладчик никак не мог удержать в памяти название организации. И в финале, бросив в зал клич: «Да здравствует...», он добавлял название злополучной организации.

Финал был неожиданным: Райкину аплодировали, но как?! Ему аплодировали как докладчику, без тени улыбки, с уважением, на полном, как говорят актеры, серьезе! И в довершение всего оркестр детдомовцев грянул марш!

Райкин сидел за кулисами и хотел. Это был первый и последний случай в его творческой жизни, когда артист смеялся, а в зале стояла тишина.

Каждый художник призван разрезать свое время, с которым связана его творческая судьба, его жизнь, но далеко не каждому представителю малых форм удается идти в ногу со временем на протяжении всей жизни. Этот счастливый дар — одно из достоинств райкинского таланта. Его меткие словечки, образы, наблюдения брались и берутся из жизни и уходят в жизнь сегодня, как и 30—40 лет назад. Он близок и понятен не только своему поколению, но и поколениям своих детей и внуков.

Мгновенная трансформация образов благодаря меняющимся маскам — любимый конек актера. Казалось, он будет ему верен до конца своих дней. Но вот время подсказало Райкину, что отрицательный тип в наши дни стал умнее, интеллигентнее, сложнее

тех своих предшественников, которых выводил актер на сцену через прием масок. И артист решает отказаться от этого излюбленного и надежного приема.

Райкин сумел найти свое личное место в новом времени. При этом он ни капли не изменил самому себе. Он по-прежнему чрезвычайно тонко и умело сочетает юмор и лирику, по-прежнему



выступает с позиций философа, который с годами все тоньше, все сложнее лепит образы своих современников.

Райкин не боится быть смешным, но не делает смех самоцелью. А разве лирика, ироническая философичность, мудрость, если хотите, не имеют право существовать на подмостках театра малых форм?!

Если в молодые годы он время от времени прибегал к философским размышлениям (не без юмо-

ра, разумеется), то теперь он получил на это еще больше прав.

Каким бы ни был артист на сцене: веселым, философичным, жестоким, беспощадным — он всегда одновременно лиричен и поэтичен. Вот что пишет по этому поводу сам артист:

«Я всегда стараюсь найти лирику в образе. Лирика очень человечна... Хочется выразить в образе душу героя... Лирику в наших спектаклях невозможно отделить от всего остального. Она присутствует как необходимая краска



А. Райкин
работает с маской

в общей программе, где есть и комедийные, и сатирические, и лирические эпизоды. Мне ближе всего не просто юмор, а юмор, окрашенный чувством».

Однако ни одна из этих, таких разных граней райкинского таланта не пришла, не возникла сама собой. Этому предшествовали долгие и мучительные поиски себя, своего лица, того, что потом все будет просто, но с уважением называть одним словом — Райкин.

Начинал он на эстраде с выступлений перед детьми, можно сказать с самого трудного. Еще Станиславский когда-то говорил: «Для детей нужно играть также, как для взрослых, только несколько лучше». Райкин был верен этому завету большого мастера. Он умел с детьми говорить всерьез,

как со взрослыми, не вставая на цыпочки, не сюсюкая, не гримасничая. И дети, публика удивительно тонко чувствующая любую фальшь, отвечали ему на это любовью и признательностью. Но одно дело успех у детей и совсем другое — у взрослой аудитории.

Судьбе было угодно распорядиться так, что вскоре Райкин вышел и на взрослого зрителя. Случилось это в Ленинграде, в Летнем театре Сада отдыха. Здесь выступали московские и ленинградские артисты. Конферансье заболел, другой отказался, третьего не было в городе и так далее. Вспомнили о Райкине. Уговорили его.

Но Райкин прежде всего актер. Ему чужд образ конферансье-бодрячка, поставщика анекдотов для потребителя с низким вкусом — перед зрителем оказался застенчивый, умный и наблюдательный собеседник. Зрителю порой даже трудно было сказать, что ему нравится в этом молодом симпатичном человеке, но он хотел слушать его еще и еще.

И Райкин сделал выбор, он ушел из драматического театра, где приходилось ждать ролей, ушел на эстраду, где он сам эти роли искал, создавал и нес зрителю. Ушел из театра, чтобы создать свой театр. Шаг был смелый, но, как показало время, оправданный.

В то время, когда Райкин решился на этот шаг, на нашей эстраде было не очень весело. Вот что писал И. Ильинский осенью 1939 года в дни Всесоюзного конкурса артистов эстрады: «Скучно на эстраде, у наших эстрадников нет вкуса к «веселым» жанрам».

И тут — Райкин. Как изменился с его приходом и сам тон статей, и подход к эстраде у критиков! «Радостно было встречено, — пи-

сала «Ленинградская правда», — оригинальное дарование Аркадия Райкина, мастерски исполнявшего своеобразные юмористические сценки...»

«Аркадий Райкин, — говорилось в «Правде» после конкурса, — пользуется неизменным успехом. Он отлично владеет искусством смеха».

Райкин пришел на эстраду из театра, чтобы соединить, наконец, воедино эти два начала.

Эстрадные спектакли тогда представляли собой концертную программу, в которой номера артистов разных жанров объединялись с интермедиями и сценическими миниатюрами конферансными связками. Такое положение, далекое от того, о чем мечтал молодой ищущий Райкин, никак не могло его устраивать. С первых же шагов на сцене Театра эстрады и миниатюр он стал искать творческие контакты с той группой артистов, которая играла сцены, скетчи, миниатюры. Конферанс Райкина, хотя и был тонок, задушевен, нов, раскрывал лишь одну сторону его таланта, а ему хотелось общения не только с залом, но и с партнерами, ему хотелось жить на сцене.

И вот Райкин одним из первых стал пробовать подключать концертные и даже цирковые номера в общую сюжетную линию спектакля, подчинять их драматургии. Начинал он не на пустом месте, он учился у Гибшмана, Хенкина, перенимал опыт Утесова, накопленный ими на различных провинциальных и столичных сценах театров миниатюр.

Но Райкину пришлось искать и нечто качественно новое, он шел не просто к театру миниатюр, а к современному, советскому теат-

ру малых форм, который призван был в отличие от своих дореволюционных предшественников не отрицать, а утверждать, что всегда труднее. Если театр А. Кугеля, по его собственному признанию, был «театром скепсиса и отрицания», то театр, который создавался Райкиным и его товарищами, должен был стать театром борьбы, утверждения всего нового, театром активного вторжения в жизнь.

Не развлечение, а участие в трудовых буднях на самом переднем крае борьбы требовалось теперь от актеров эстрады. Конечно же, традиции балиевского театра-кабаре не могли стать подспорьем для такой эстрады. Эстрада заговорила со зрителем на темы, которые прежде считались далекими от искусства. Тема труда и всеобщего трудового энтузиазма, тема борьбы с пережитками старого и отражение ростков нового во всем, что нас окружает, заняли прочное место в репертуаре театра малых форм.

В первый же сезон ленинградцы увидели три новые программы. Учитывая малочисленность труппы и трудность первых шагов, это уже было успехом.

Программы («На чашку чая», «Приходите, побеседуем», «Однажды вечером») были небольшими, но уже в них легко узнается сегодняшний райкинский театр, театр, который задушевно, искренне, заинтересованно беседует со зрителем на все волнующие темы.

По ходу работы молодой труппе приходилось многому учиться, многое для себя открывать. Театр рос, обогащался новыми жанрами, вынашивал далеко идущие планы, но тут грянула война.

Планы пришлось изменить, из-

менились и гастрольные маршруты, но театр остался верен себе: он по-прежнему был боевым, веселым, по-прежнему оставался на самых главных, передовых позициях (теперь уже не в переносном, а в прямом смысле этого слова). Лучшее подтверждение этим словам — небольшое интервью, которое дал Аркадий Райкин после выступления на передовой:

— Какие ваши творческие планы?

— Бить фашистов до полной победы. Только своим оружием, оружием сатирического слова.

Как это получалось у Райкина и его товарищей?

Артист появляется с куклой в руках. Эта кукла — Гебельс. Стоило только Райкину представить эту куклу солдатам, как со всех сторон неслись веселые издевательские реплики в адрес первого гитлеровского брехуна. «Ничего, — сказал один солдат, а дело было в первые годы войны, — ничего, скоро они все в наших руках будут!»

Этот удивительный контакт актера с залом, умение чувствовать настроение зрителя, жить его заботами и проблемами всегда отличают его выступления.

Шел 1942 год. Театр миниатюр выступал на крейсере, который находился в полной боевой готовности. Райкин на «сцене». Он, как принято у моряков перед боем, предлагает всем сверить часы.

— Сколько на ваших?

— У меня без пяти минут...

— А у вас?

— Без четырех...

— А у вас?... Как хорошо было бы, если бы во всем мире часы шли одинаково. А то мы говорим: «Уже пора», а в Нью-Йорке отвечают: «А по нашим еще рано...»

Моряки смеются. Все понимают шутку артиста, ведущего речь об открытии второго фронта.

С первых же своих шагов театр Райкина привлекал к себе внимание талантливых и ищущих авторов и режиссеров, потому что с Райкиным и его театром интересно работать, потому что работа эта — всегда поиск, всегда открытие, потому что воплощение идей автора и режиссера Райкиным было нередко неожиданным не только для зрителя, но и для самих создателей спектакля.

Вот как описывает один из первых райкинских авторов В. С. Поляков начало их совместной (потом многолетней) работы. Молодой человек с большими удивленными глазами поделился с ним своим желанием работать на эстраде.

«— А что вы хотите делать? — спросил Поляков.

— Что-нибудь ни на что не похожее, — ответил молодой человек. — Например, пить чай и разговаривать со зрителем».

Кстати, этот разговор и стал толчком к созданию первой театральной программы ленинградцев — «На чашку чая», в которой артист и в самом деле пил на сцене чай из самовара и задушевно беседовал со зрителем.

Но по-настоящему успешно и разносторонне проявился талант артиста в последующей его с Поляковым работе, в программе «Не проходите мимо!». Настоящим открытием был один из монологов программы «Невский проспект».

Монолог вобрал в себя столько различных человеческих судеб и образов, словно бы мы и в самом деле прошли широким Невским проспектом, и не просто

прошли, а сумели узнать десятки его прохожих как из наших дней, так и из далекого прошлого. Каждый из них характеризовался одной-двумя строками, но в удивительном актерском решении Райкина, использовавшего сатиру и лирику, задушевную беседу и публицистику, рождался замечательный образ. Вообще, экскурсии из настоящего в прошлое и обратно — один из распространенных приемов в юморе. У Райкина же они приобретали еще и социальную значимость.

Но кто бы ни был героем миниатюры в райкинском спектакле, в какое бы время ни переносила нас авторская и актерская фантазия, в этом театре всегда торжествует современность, злободневное начало. Очень хорошо сказал об этой особенности театра Райкина критик Н. Милин:

«Театр может существовать, если он современен. Эстрада может существовать, если она злободневна. Искусство Райкина — это театр, потому что оно современно. Театр Райкина эстраден, потому что он насквозь злободневен, потому что в нем существует эксцентричность, обязательная для любого эстрадного выступления».

Казалось бы, фельетоны «Невский проспект» и «Гостиница «Москва» в чем-то перекликаются между собой: в обоих случаях перед нами проходит, быстро сменяя друг друга, вереница образов, взаимодействующих между собой и независимых друг от друга. Но как по-разному в разное время решал актер эти две сходные по ситуации вещи.

«Гостиница «Москва» — это и не монолог и не сценка в образах, это целый спектакль, в котором

всех героев объединяет одно — любовь к нашей столице, к Москве.

Уже не в первый раз выводит артист в своих фельетонах рядом с сатирическими образами положительных героев. Причем положительные герои у Райкина рисуются комическими красками, что отнюдь не унижает их, а придает особую человечность, узнаваемость, которых так часто не хватает нашим положительным героям. Оказывается, смех, улыбка могут не только разить и уничтожать, они умеют и утверждать.

Удивителен диапазон актера: рядом с забавными и порой милыми типажамі вдруг вырастает страшная, ярко очерченная фигура халтурщика от искусства, человека, для которого нет ничего святого. Вот мы попадаем на его выставку «военных» картин. И за этими картинами, за их прежними и новыми названиями встает целый мир дельца и проходимца. Горы снега и следы на снегу названы этим халтурщиком ни больше ни меньше как «Наши автоматчики, ушедшие в энском направлении». Бывшая «Морская гладь» теперь стала называться «Финский транспорт в пятнадцать тысяч тонн, ушедший на дно». Ну а то, что когда-то звалось просто-напросто «Зеленый лес», вдруг превратилось в «Замаскированные танки».

Довольно часто в райкинском театре используется и прием гротеска. В одном из спектаклей он создает образ начальника-бюрократа, у которого исчезла голова, но никто этого даже и не замечает, так как и до этого его голова никакой роли в жизни учреждения не играла.

Когда мы говорим «театр Райкина», мы при этом ничуть не умаляем заслуг его товарищей актеров, создающих единый ансамбль. Что же касается лидерства Райкина, то оно настолько бесспорно, что ни у кого не вызывает сомнений. «Литературная газета» писала: «Никто не скажет: «Сегодня я иду на новый спектакль Ленинградского театра миниатюр». Каждый скажет: «Я иду на Райкина»... Общение зала с Райкиным всегда содержательно, ибо за этим стоит самораскрытие артиста, его тема, его герой... Как не может быть концерта Гилельса без Гилельса или Журавлева без Журавлева, так не может быть спектакля Райкина без Райкина».

Об этой специфичности райкинского театра не менее точно и определенно высказался и писатель Л. Кассиль: «Что бы вы сказали, если бы кинокритика стала упрекать Чарли Чаплина, что в его фильмах он чрезмерно выделен на первый план, а другие его партнеры оказываются несколько в тени?... Театр Райкина, как определенный жанр эстрадного искусства, это прежде всего, что бы там ни говорили, театр одного центрального актера. Я не хочу при этом обидеть его товарищей по работе, среди которых немало одаренных, интересных артистов, с большим искусством создающих необходимый выразительный фон, очень сложный игровой антураж для Райкина.

Но все же несомненно, что Райкин сам по себе — это целый театр».

Кто же создает в театре этот игровой антураж? Вместе с Райкиным в театре многие годы трудятся такие замечательные масте-

ра малой формы, как Г. Новиков, В. Ляховицкий, В. Горшенина, О. Малоземова, Т. Кушелевская, М. Максимов и многие, многие другие.

Теперь о репертуаре. Мы уже говорили о творческом союзе с В. Поляковым, он продолжался долгие годы. Полякову, как никому другому, удалось почувствовать специфику артиста, его индивидуальность. Но стремление следовать за Райкиным имело и свои отрицательные стороны. Уловив своеобразную райкинскую интонацию, стиль его театра и темп его игры, он все время подстраивался к Райкину, не давая ни себе, ни ему выходить на новые пути.

И тогда Райкин обратился к другим авторам. Приход каждого из них знаменовал какие-то новые качества в жизни театра, в жизни актера Райкина.

Театр в разные годы сотрудничал с писателями-сатириками: В. Массом, М. Червинским, В. Ардовым, С. Михалковым, М. Зощенко, А. Раскиным, М. Слободским, В. Дыховичным, А. Хазинным, В. Лифшицем, Н. Суриным, М. Светловым, Л. Славиним, Б. Ласкиным.

Позже в театр пришла большая группа новых, молодых авторов, среди которых особо следует выделить авторов спектакля «На сон грядущий» М. Гиндина, Г. Рыбкина и К. Рыжова (к сожалению, союз их оказался недолговечным), позже с театром некоторое время сотрудничал Михаил Жванецкий, принесший свое особое, своеобразное видение и понимание смешного в жизни.

Среди режиссеров, работавших с театром, мы встречаем такие имена, как Э. Гарин, Ф. Каверин,



А. Тутышкин, Н. Акимов, Б. Равенских, В. Кожич.

«Человек со многими лицами», «Паганини эстрады» — так называли Райкина за рубежом. Можно сказать, что это — особенность не только таланта Райкина, это отличительное свойство театра миниатюр в целом.

В течение одного представления мы можем встретиться чуть ли не с сотнями разных типажей и образов, вспомним «Невский проспект», «Гостиницу «Москва». За один вечер Райкин переносит нас во все уголки планеты («Вокруг света в восемьдесят дней»). И наконец в одно мгновение герой



этого театра может совершить путешествие из настоящего в прошлое и будущее и тут же вернуться обратно. Таких возможностей, такого диапазона не знает ни один вид искусства, и в этом главное достоинство малых форм вообще.

Удивительное искусство перевоплощения у Райкина доведено до совершенства. Взять хотя бы такую сцену, как «Привет Зоечке», где на наших глазах герой из маленького человека становится «фигурой», а затем вновь катится по лестнице жизни вниз.

А какими удивительными примерами мгновенной трансфор-

Позднее Райкин отказался от маски

мации насыщена сцена о подхалиме, который пригласил к себе начальство, а сам оказался запертым в своей же квартире. Как он лезет из кожи, рассказывая и показывая начальству через дверное стекло все, что ждет его на столе, и как вдруг весь сникает и потухает, поняв, что за дверью уже никого нет.

В пантомиме «Жизнь человека», которая длится всего три минуты, артист успевает «рассказать» всю жизнь человека от ко-

лыбели до смерти — удивительно! Но если вспомнить, что эту трехминутную пантомиму Райкин вынашивал в течение пяти лет, то станет ясно, каким гигантским трудом измеряется успех этого таланта.

Грустное и смешное — постоянные соседи всех райкинских миниатюр. Больше того, очень часто они уживаются в одной миниатюре, в одном человеке. Не случайно за свою творческую жизнь артист несколько раз обращался к очень показательному в этом смысле образу — к Чаплину, человеку, которому удалось добиться удивительного слияния этих двух начал.

И наконец, говоря об особенностях райкинского таланта, нельзя не вспомнить и то, какую огромную роль играет у него верно найденная деталь.

Одна зрительница как-то сказала: «А вы обратили внимание на руки артиста, ведь они говорят порой больше, чем сам текст и мимика Райкина». И это сущая правда. Вспомните один из старых номеров Райкина, где он пародирует номер с шариками.

Или взять сценку, которая называлась «Походка». За основу приема и хода миниатюры была взята человеческая походка. Походка разных людей (трудолюбивых, бездельников и человека, который вообще лишился походки из-за персональной машины) стала отражением большой социальной темы. В финале номера артист имитировал размеренный и беспощадный шаг фашизма, сливавшийся с голосами команд «айн, цвай, драй, фир!» Здесь Райкин наглядно продемонстрировал, что за такой простой и обыденной вещью, как походка, могут стоять

огромные темы, такие, как жизнь и судьба целого человечества!

А. В. Луначарский писал в статье «Будем смеяться»:

«Смех — великий санитар... Смех не только признак силы, но и сама сила... Смех дерзок... Смех убивает...»

Райкинский смех с полным правом можно назвать именно таким смехом. Театру Райкина идет уже пятый десяток, это время зрелости, но он по-прежнему удивительно молод, молод своей боевитостью, своими вечными поисками, своими талантами, которые, как известно, не знают, что такое старость.

5

Фактически в одно время с райкинским театром делал свои первые шаги и другой не менее популярный театр миниатюр — театр двух актеров, М. В. Мирановой и А. С. Менакера.

По-разному шли к своему театру эти два актера. А. Менакер вначале выступал на эстраде в качестве чтеца, нередко при этом прибегая к мелодекламации.

Не все было гладко в карьере Менакера-чтеца. Однажды во время гастролей в Днепропетровске он получил довольно сильную газетную взбучку, и от кого — от будущего автора его же с Мирановой многочисленных программ — В. Полякова.

Критика была по-молодому злой и беспощадной, хотя и не во всем до конца справедливой. Но она стала хорошим уроком для молодого артиста, который понял, что путь на эстраду уложен далеко не одними розами...

В дальнейшем он стал выступать и как режиссер. Первой ре-

жиссерской работой Менакера была литературно-музыкальная композиция по поэме В. Маяковского «Хорошо!». Исполняли ее студенты техникума сценического искусства, среди них в роли Милюкова — студент Аркадий Райкин.

К этому же времени относится первая большая работа и первая большая удача артиста — музыкальный монолог «Слово имеет товарищ Беккер».

Летом 1934 года Менакер показывает свой большой новый номер «Патефономания». Л. Давидович, написавшая текст «Патефономании», сумела поднять очень острую и злободневную тогда тему увлечения молодежи патефоном и низкопробными песенками типа тех, которые нес с эстрады второсортный певец Казимир Малахов.

В этом номере Менакер показал себя еще и как блестящий имитатор своих коллег — В. Хенкина, Л. Утесова. Разножанровость пародий, умелое сочетание острой сатиры и мягкого юмора, музыкальность и лиричность номера стали основой успеха.

Дальше идут годы работы в Ленинградском театре миниатюр, вновь эстрадные площадки, Харьковский театр миниатюр, где Менакер работает вместе с А. Райкиным. Затем гастроли по стране с новой работой Л. Давидович и М. Карелиной «Эстрада до рождения Христа», в которой штампы и недостатки современной эстрады подавались через заповеди и сюжеты святого писания. Номер имел успех, артист был приглашен в Московский театр эстрады и миниатюр, где он встретил Марию Владимировну Миронову.

Во вновь открывшийся Театр эстрады и миниатюр Миронова пришла одной из первых. И это

не случайно. На эстраде она уже была известна как автор, режиссер и исполнитель сатирических телефонных монологов некоей Капы.

Миронова выходила на сцену в costume, который был типичен для ее времени, но все в нем было чуть-чуть смещено, преувеличено. Это «чуть-чуть» присутствовало и в манере говорить, и в движениях, и мимике... Поэтому уже само появление актрисы на сцене вызывало смех в зале.

Мироновская Капа подходила к воображаемому телефону, опускала в него воображаемую монету и дальше шел уже не воображаемый, а самый реальный, легко узнаваемый и очень комичный бесконечный женский разговор по телефону. Разговор со всякими подробностями, глупыми и наивными рассуждениями, бесконечной путаницей, сплетнями...

Зритель заразительно хохотал по поводу долгих и смешных телефонных монологов Капы. Он узнавал ее, а, точнее, в ней — других, а может быть, и себя. Актриса сразу же, с первых слов создает образ беспардонной, глуповатой, но уверенной в себе особы:

— Это 1-й Обыденский переулок, дом 7, квартира 13? Попрошите, пожалуйста, к телефону из 2-го Обыденского переулка, дом 11, квартира 36, Марию Васильевну. Я знаю, что далеко, ничего, я подожду!..

Мироновской Капе (она же Клава, она же Мусечка, Марочка и т. д.) была суждена долгая сценическая жизнь, можно сказать, что она живет еще и по сей день. И дело тут не в «телефонном» приеме, дело в другом — в узнаваемости и живучести соз-



данного образа мещанки, хваткой и примитивной женщины, типичной, к сожалению, для самых разных эпох.

В театре мироновская Капа трансформировалась в Кису. Киса — сумасшедшая поклонница таланта певца И. С. Козловского. Она сообщает своей подруге по телефону (опять телефон!), что только что ей удалось захватить и съесть снег со следами галош любимого тенора.

Гротеск? Да, гротеск. Но какой узнаваемый, причем узнаваемый и в наши дни, когда актеромания у некоторых слоев молодежи мало чем отличается от той, которой страдает эта самая злополучная Киса.

Осенью 1939 года два актера театра, Миронова и Менакер, решили выступить с общим номером «Музыкальные юморески». Это были куплеты на злобу дня, они оказались удачными, исполнение их понравилось, и дуэт начался. Настоящим началом своей совместной деятельности оба актера считают более позднюю работу — сцену «Роковая ошибка». В конечном счете не так уж и важно, что было началом, «Юморески» или «Роковая ошибка», главное, что с приходом на сцену этого дуэта начался еще один театр миниатюр, театр Мироновой и Менакера.

Среди первых совместных работ артистов была одноактная коме-

дия Л. Ленча «Заместитель», в которой писатель сумел найти новую, современную (для того периода) ситуацию. Домработница профессора-биолога Настя считает себя помощником и даже заместителем профессора, и поскольку у нее пыливый ум, она трудолюбива и любознательна, зритель охотно верит в то, что за шутливой стороной этой истории стоит правда жизни, когда взаимоотношения профессора и его домработницы строятся уже по иным, чем прежде, законам.

Миронова впервые играла комедийный положительный образ и играла его блестяще, очень лирично, тонко подчеркивая достоинства своей героини.

Дуэт Миронова — Менакер — дуэт особенный. В его репертуаре большую часть занимают обра-



М. Миронова в сцене
«Вопрос о воспитании»

М. Миронова

М. Миронова и А. Менакер
в сцене «Нам не нужно шампанского»



зы, которые артисты сохранили от своего вчерашнего репертуара, — это образы ссорящихся супругов. Но в отличие от других дуэтов этот не имел постоянных имен своих героев, постоянных образов, постоянных функций для того и другого партнера. Каждый

раз эти актеры выходили в новом качестве, в то время как Мирон и Новицкий, Тарапунька и Штепель как бы заранее всем своим творчеством подготовили зрителя к вполне четкому и определенному восприятию каждого из них.

Кроме старого багажа, как индивидуального, так и совместного, артисты в своих сольных концертах стали исполнять и первые новые вещи, написанные специально для них.

Артисты упорно искали свою тему, свое направление, сборные концертные программы уже не удовлетворяли их, им нужен был единый сюжет, единая драматургия. И тут им повезло. Их пригласил режиссер Ф. Каверин принять участие в спектакле «Когда мы отдыхаем», где Б. Ласкин написал для них ряд сцен, выдержанных в одной манере, в одном ключе; герои в них были все те же — ссорящиеся супруги.

Место действия и причина конфликта в этих сценах были самыми разными, причем заявлялись они в первой же фразе: «Зачем ты привез меня в этот дом отдыха?!» И пошло, и поехало!..

Миронова изображала свою героиню почти реально, ни в одежде, ни в манере говорить у нее не было ничего экстравагантного. И только мионовское «чуть-чуть» по-особому смешно высвечивало создаваемый образ.

Что же касается Менакера, то он играл человека умного, заранее знающего все, что скажет жена, несогласного с ней, но неспособного в силу слабости и бесхарактерности бороться против ее напора и энергии.

Следующим шагом театра двух актеров был спектакль «Говорящие письма». Здесь уже — единый

автор, им стал Б. Ласкин, единый режиссер — Б. Петкер, единая тема, единственные исполнители. Это уже был театр.

Место действия спектакля довольно неожиданное — радиотелье, куда приходят люди, чтобы записать «говорящие письма». Люди и письма самые разные, и за каждым из них судьба, история или забавный анекдотический случай.

Здесь даны и отрицательные типы — командировочный, толкач-пронюха, бездарная, но самоуверенная певица Аида Драгоценская, влюбленный, поразивший воображение сотрудницы ателье своим взволнованным письмом в адрес любимой, но, как выясняется в финале, адресовано это письмо не одной, а сразу шести девушкам.

И целая галерея положительных, лирических героев: бабушка, которая шлет свою колыбельную внуку, увезенному родителями на Сахалин, где он без ее песни не может заснуть; молодая ученая, посылающая благодарственное письмо учителю, и другие.

«Говорящие письма» долго игрались театром двух актеров и всегда пользовались заслуженным успехом у самого разного зрителя во всех уголках страны.

Следующий спектакль, «В нашем доме», был построен по тому же принципу, что и предыдущий: зритель становился свидетелем различных сцен, происходящих в разных квартирах одного и того же дома.

Актеры играли очень разные, далеко не всегда удачные сцены все из той же семейной жизни. Но финальная миниатюра о бездарном композиторе и его домработнице, чем-то очень близ-

кая уже знакомой нам сценке «Заместитель», оказалась очень смешной, узнаваемой и долговечной, она звучит на радио и по сей день. Героиня Мироновой, сама того не думая, подарила хозяину новую мелодию (она просто провела тряпкой по клавишам, а тот принял это за свежее слово в музыке). И вот, беседуя со своим приятелем по телефону, она заявляет: «Сегодня прийти не могу, сегодня мы с хозяином будем музыку сочинять».

В очень нашумевшем в свое время спектакле «Вот идет паровоз» артисты продолжали все ту же линию мужа и жены, разве что сменилось место действия, и теперь она обвиняла мужа: «Зачем ты привез меня на этот паровоз?!»

Новые краски были найдены в спектакле «Дела семейные». Необычен был прежде всего подбор авторов: три рассказа А. П. Чехова, инсценированные Массом и Червинским, «Жених» М. Зощенко, «Сыночек» Я. Зискинда и «С какой ноги?» В. Полякова.

Спектакль затронул самые разные стороны семейной жизни, соединил разные временные пласты. Диапазон стал шире. К тому же отличный конферанс М. Вольпина сумел так связать воедино век нынешний с веком минувшим и разные семейные проблемы в одно общее действие, что у зрителя создавалось впечатление целостности сюжета, взаимосвязи всего происходящего.

Наиболее удачным оказался сюжет Зощенко. Миронова с присущим ей умением переходить от юмора к драматизму мягко и тонко сыграла роль женщины, которая, поняв, что ошиблась в любимом человеке, смогла гордо,

с достоинством порвать с ним.

Написанная верным театру автором Б. Ласкиным пьеса «Слушается дело о разводе» позволила актерам сыграть много разных ролей, от комических до трагических. Удивительно тонкую, сугубо положительную роль лифтерши Зуевой сыграла Миронова, образ этот стал одной из самых больших удач актрисы.

Повезло в этот раз и Менакеру: в роли свидетеля Амстердамского актеру удалось показать свой талант перевоплощения. Критика дружно расхвалила Менакера, отмечая его теперь уже не только как достойного партнера Мироновой, но прежде всего как солиста, как артиста, раскрывшегося в новом неожиданном ракурсе.

А затем был спектакль «Кляксы». Его много хвалили в печати, больше, чем какой-либо другой спектакль этого жанра.

Монолог Мироновой о домашних хозяйках был неожидан по самой теме, по ее решению: «...Я хочу, чтобы нашу сестру и на сцене отражали и в праздничных лозунгах добром поминали. И чтоб даже в Кремль нас пригласили и официально нам объявили: «Товарищи домашние хозяйки Советского Союза, делайте свое большое дело — кормите своих мужей и близких родственников, растите ваших детей и детей ваших детей. И знайте, что за все за это довольно скоро освободим мы вас от домашних дел, развяжем вам руки. И будете вы тогда у нас не хозяйки, а — поднимай выше — работники! То есть люди, такие же люди, как все!»

В детективе Л. Шейнина «Волки в городе», талант обоих актеров раскрылся в новом плане. Миро-



Сцена из спектакля
Московского театра миниатюр
«Неужели вы не замечали?»

нова играла здесь трех очень разных женщин: женщину «с безупречной репутацией», спекулирующую своим пролетарским происхождением; бесхарактерную и тихую, как мышь, секретаршу и нагло-надменную министерскую жену. Все трое были настолько разными в ее исполнении, что опять-таки с трудом верилось в то, что их играет одна актриса.

Менакер сыграл роль проходивца Букова, который на наших глазах превращался из простачка в хищника и снова в простачка. Быстрая смена языковых акцентов и характера сделала эту роль одной из самых больших удач артиста.

В 1966 году артисты целый месяц работали в Париже, где поразили взыскательного французского зрителя не только блестящим парижским произношением, но и тонким пониманием психологии

и национального характера французов.

Две последующие работы Мироновой и Менакера («Семь жен Синей Бороды» А. Володина и «Мужчина и женщины» Л. Зорина) в традиционные для них темы личных отношений, семьи и любви привнесли новые краски, которые стали значительно тоньше, мягче тех, которыми писался образ Капы и ее продолжательниц.

Девятый и последний на сегодняшний день спектакль Мироновой и Менакера называется «Номер в отеле». Решен он своеобразно: взяв миниатюры американского писателя Нила Саймона и советских драматургов Г. Горина и Н. Ильиной, театр вместе с ав-

торами решил показать жизнь современной Америки через призму ее восприятия советским человеком.

В отель, где происходят события всех миниатюр, составляющих спектакль, приезжает советская актриса Мария Миронова. Этот прием позволил не только сделать зарисовки из жизни разных американских семей, но и точно расставить акценты, так как все это воспринимается глазами и сердцем нашей, советской актрисы.

Хочется отметить, что все сценки этого спектакля решены в одном ключе, они не рассчитаны на гомерический смех, скорее на улыбку, а порой и на грустные размышления по поводу того, что происходит в сегодняшнем цивилизованном, но далеко не совершенном мире.

О театре Мироновой и Менакера хочется сказать, что ему еще рано подводить итоги, он продолжает расти и развиваться, несмотря на то что с каждой его новой удачей создается впечатление, что совершенней и лучше уже не сыграть. После девятой премьеры артисты приступили к работе над новым спектаклем. У него уже есть название — «Сто лет на эстраде». Хочется верить, что это будет еще один шаг вперед, потому что истинному мастерству и совершенству нет предела!

6

Заслуженным успехом пользовался и театр «Синяя птичка», созданный и руководимый замечательным писателем В. Ю. Драгунским.

Юмор Драгунского, мягкий, тонкий, лиричный, в сочетании с эксцентрикой сделал этот театр

необычным явлением в истории театров малых форм. Подобно «Летучей мыши» и театру Кугеля, театр Драгунского взял за основу пародию, но при этом расширил ее диапазон. Здесь показывались литературные и театральные пародии, кинопародии и пародии на эстрадные жанры.

Лучшие пьесы театра, принадлежащие перу Драгунского, «Миллион неразлучных друзей», «Синяя птичка и ее записная книжка», представляли собой спектакли-обозрения, в которых серия разных сюжетов, объединенная единой драматургической мыслью, позволяла актерам проявить свои таланты и раскрыть самые разные стороны нашей жизни.

16 сентября 1959 года в Москве открылся Московский новый театр миниатюр. Его звали и сейчас еще зовут театром Полякова, отдавая тем самым дань таланту, энергии и большому организаторским способностям этого писателя энтузиаста.

Владимир Поляков вышел из райкинского театра, где он на протяжении многих лет был бесшумным автором, причем чуть ли не единоличным. Если учесть взыскательность Райкина к авторам, то 12 спектаклей Полякова, поставленных в этом театре, говорят о многом.

Но одно дело театр Райкина, театр большого актера, актера-лидера, и другое дело театр, труппа которого набиралась из молодежи, выпускников театральных вузов. Риск? Да! Но зато какие перспективы: театр этот по замыслу Полякова должен был строиться на совсем других, в отличие от райкинского театра, принципах.

Во-первых, молодежный состав предполагал и молодежный репертуар. Во-вторых, это должен был быть репертуар, написанный не на определенного артиста, а на ансамбль исполнителей. В-третьих, театр не связывал себя никакими рамками традиций и условий, он — новорожденный, ему самому создавать свои традиции. Перспективы были заманчивы.

Отбросив через два года в своем названии слово «новый», театр разместился в саду «Эрмитаж» — традиционном месте действия почти всех московских эстрадных зрелищ.

Первый спектакль назывался довольно просто и непритязательно — «Итак, мы начинаем». Второй, естественно, «Итак, мы продолжаем». К постановке спектаклей Поляков привлек интересных режиссеров — А. Тутышкина, Л. Рудника, Е. Весника, А. Гончарова, М. Захарова.

Первая группа артистов, пришедших в театр Полякова, была представлена такими ставшими сегодня популярными именами, как М. Захаров, З. Высоковский, Ф. Иванова, М. Полбенцева. И ныне работают в театре его ветераны: О. Вахмистрова, Л. Чернова, Н. Лапинова, Н. Поливанова.

Третий спектакль поляковского театра «Путешествие вокруг смеха», как и первые два, в основном состоял из произведений самого Полякова.

То, что во главе театра стоял писатель, было, с одной стороны, хорошо: у театра свой отличный автор, который приглашает других авторов. Но в том-то и дело, что авторский вкус, авторская позиция у разных драматургов различны, и то, что театр ограничивался лишь поляковской кон-

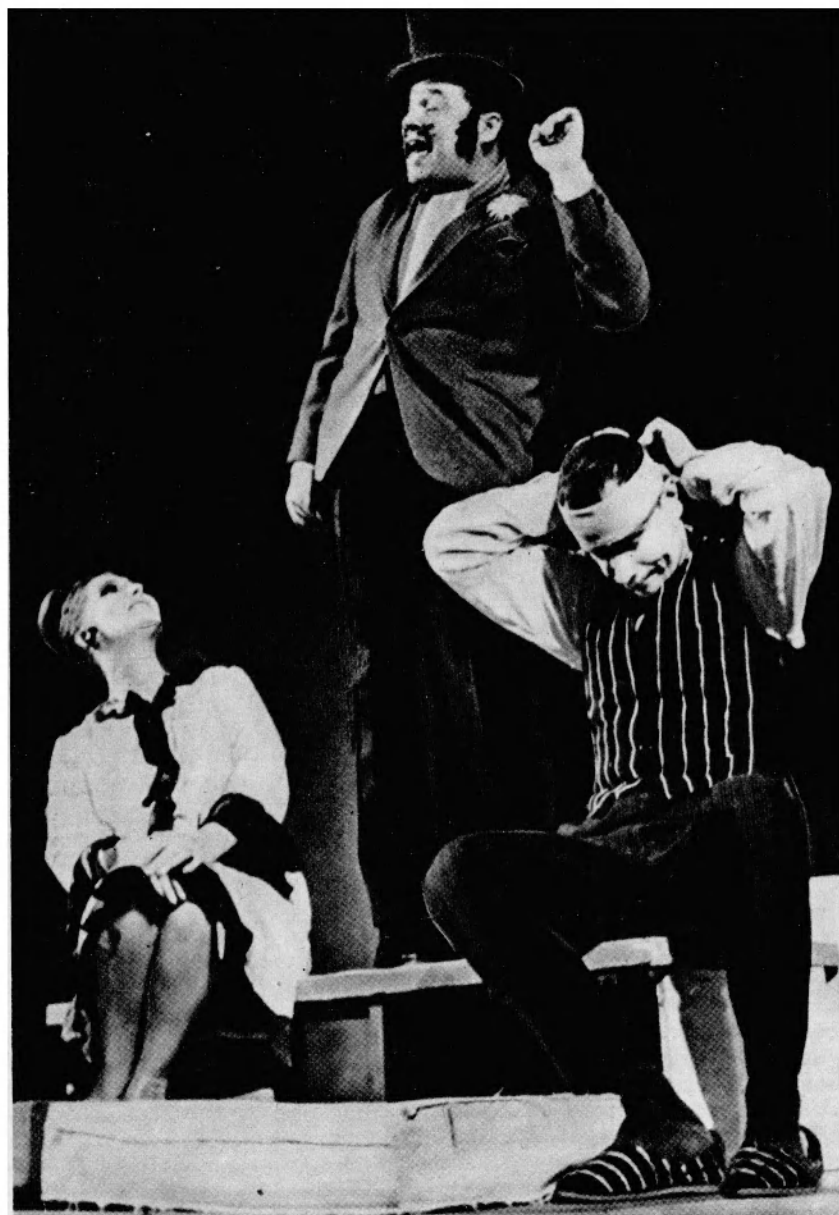
цепцией, вольно или невольно отражалось на нем. С годами это стало ощущаться все сильнее и сильнее. А сначала были удачи, и большие. А. Гончаров поставил в театре по произведениям западных авторов пьесу «Король шляп». Тема ее — маленький человек на Западе. Это было развитие темы, поднятой когда-то Чаплином и подхваченной Райкиным. Не случайно художник, оформлявший спектакль, изобразил в контр-ажуре на заднике чаплинский силуэт.

Произведения Эдуардо де Филиппо, А. Моравиа, Ф. Каринти, Станислава Ежи Леца и других популярных авторов, вошедшие в этот спектакль, актеры исполняли в театральном, а не в эстрадном ключе. Собственно, с этого спектакля и начались в театре настоящие театральные постановки, выгодно отличающиеся от сборных эстрадных программ, к которым всегда тяготели театры миниатюр. Гончаров принес в молодой театр общую театральную культуру, яркость режиссерского решения. И это принесло очевидный успех. Спектакль беспрерывно шел на сцене в течение целых десяти лет.

Но таких спектаклей вначале было не так уж много. Большинство постановок все же сводилось к эстрадным программам, в которых не было ни героев, ни четких сюжетных линий.

В 1970 году театр изменил свой статус, а с ним и свое художественное направление. Теперь он уже не жил от программы до программы, а имел, как и любой репертуарный театр, десятки

Сцена из спектакля
Московского театра миниатюр





разных спектаклей в своей афише, причем именно спектаклей, а не сборных программ.

На сегодняшний день в афише театра 15 названий, здесь и классика, и современная драматургия, и детский спектакль, и пьеса на сельскую тему, и произведения западной драматургии, и пьесы

А. Яковлев и Р. Рудин
в спектакле «Король шляп»

наших друзей из стран народной демократии, и спектакль, состоящий из одних песен.

Вот детский спектакль «Хочу в артисты». Он составлен в основном из произведений В. Драгунского.

В жанре лубка решен спектакль «Тары-бары». В афише дан подзаголовок: «Посиделки под вокально-инструментальный ансамбль». И это не просто фраза, ансамбль здесь стал активным действующим лицом.

Отдал театр и дань классике, поставив две одноактные давно забытые пьесы Леонида Андреева «Монумент» и «Конь в сенате». Оказалось, что выбор, сделанный в свое время Балиевым, пригласившим Андреева в качестве автора его театра, был и в самом деле очень удачен. Андреев — автор именно малых форм, причем юмор его и по сей день не утратил своей остроты и злободневности, если не сказать, что стал еще актуальней.

Неожиданной для многих стала работа с такой пьесой, как «Друзья остаются друзьями» К. Симонова и В. Дыховичного. Театр впервые обратился к военной теме. Сюжетный ход пьесы таков: в мае 1945 года военные журналисты мечтают о том, что будет 30 лет спустя. Ситуация эта удачно сочетает в себе комедийное начало и пафос. Поставил этот спектакль, посвященный 30-летию Победы над фашистской Германией, режиссер Б. Щедрин.

Обогатило театр и обращение к такому совсем далекому от жанра эстрадной миниатюры писателю, как Василий Макарович Шукшин. Его «Точка зрения» с успехом идет в театре уже не первый год.

Театр сумел найти своего Шукшина, близкого ему по духу и форме. Сюжет пьесы самый обычный — сватовство, но увиден он дважды — глазами пессимиста и оптимиста. Когда через две такие разные точки зрения одну

и ту же ситуацию решает один и тот же артист да еще и в жанре сатирической сказки, поводов для самых серьезных размышлений и одновременно смеха предостаточно.

«Ты самая любимая» — спектакль особенный. Особенный хотя бы потому, что он составлен из одних только песен, прозаических связок в нем нет. Спектакль этот о Москве. Решать же позитивные темы в театре миниатюр далеко не просто.

Все сорок песен этого спектакля, каждая в отдельности и все вместе, показывают зрителю нашу столицу, именно показывают: через лирику, через юмор, через оригинальное, на глазах зрителя трансформирующееся оформление (Крымский мост превращается в скамейку для влюбленных, высотное здание — в елку и т.д.).

Интересную работу проделал на сцене театра режиссер М. Козаков. Он поставил спектакль под названием «Это беспощадное искусство», в котором в сходную ситуацию попадают герой пьесы американского драматурга Андерсена, — актер, мечтающий хоть о какой-то роли, и герой Л. Зорина артист-халтурщик, давно уже порвавший с подлинным искусством.

Театр часто приглашает для постановок самых разных интересных режиссеров, это и П. Хомский, и М. Розовский, и Б. Щедрин, и М. Козаков.

С годами к «старожилам» театра прибавились и новые талантливые актеры: Э. Арзуманян, А. Яковлев, В. Нефедов, Ю. Дубровин, А. Горизонтов, О. Глинка. И совсем уже недавно пришла еще одна большая группа молодых актеров: Н. Мордкович, Т. Ша-



бельникова, Л. Ильина, Ю. Чернов, Ю. Амиго.

Сегодня театру более двадцати лет. Пройден тот рубикон, который становился печальным финалом для большинства его собратьев. В чем же секрет живучести театра?

Пожалуй, в том, что он представляет собой коллектив единомышленников, который в меру своих сил и талантов ищет и находит свой (именно свой!) репертуар, свои решения, свои темы, свою проблематику.

Поиски новых форм и решений в Московском театре миниатюр стали законом его жизни. И как пример этого, причем совершенно свежий пример, назовем одну из последних работ — спектакль М. Жванецкого «Когда мы отдыхали».

Жванецкий — автор своеобразный, умело сочетающий острый юмор с высокой гражданствен-

ностью. Он пришел в театр не просто с пьесой, но со своим видением, со своим подходом к жанру, и поэтому было логично, взявшись за его новую большую вещь, привлечь к работе в театре и его постоянных исполнителей и единомышленников по искусству Виктора Ильченко и Романа Карцева. Они стали актерами театра и вместе с рядом других его исполнителей играют с успехом этот новый спектакль. Но о них, как о самостоятельной творческой группе, как о театре двух актеров (они, кстати, играют и свой спектакль «Избранные страницы», с которым они выступали до прихода в театр), речь несколько ниже.

Спектакль «Когда мы отдыхали» поставил М. Левитин, играют в нем, кроме Карцева и Ильченко, еще Э. Арзуманян, Н. Кирушина, Ю. Чернов и Р. Рудин. Решен он в необычно напряженном темпе.



О. Аросева и Б. Рунге
в телеспектакле
«Кабачок 13 стульев»

И это не случайно. Режиссер исходил из самой драматургии Жванецкого и исполнительской манеры Карцева и Ильченко.

Правда, нужно сказать, что перебор с темповыми приемами порой приводит к излишней суете и беготне, отвлекает зрителя от самого главного, от текста. Но в целом в спектакле достигнуто единство режиссерского и авторского подхода к теме.

Спектакль очень современен и по своим проблемам, и по языку, и по форме, в нем достигнуто органичное сочетание самой острой сатиры с позитивным началом.

И наконец, открытием этого спектакля было то, что Карцев и Ильченко не просто прижились в коллективе, а органично влились в его ансамбль.

Теперь несколько слов о театре Карцева и Ильченко. Они закончили московский театральный институт и поначалу работали в театре Аркадия Райкина. Школа этого большого мастера помогла им довольно быстро встать на ноги, обрести уверенность в своих силах, выйти на самостоятельную дорогу.

С самого начала оба тяготели к эстраде, к гротеску. Но на эстраде невозможно делать все то, что позволяет театр. Вот почему Карцев и Ильченко создадут в Одессе свой театр миниатюр.

Одесса — город юмора, здесь по сей день живут славные традиции многочисленных театров малых форм, существовавших до революции и в первые ее годы, поэтому театр этих двух актеров возник в Одессе довольно легко. Но рамки маленького театра вскоре стали тяготить обоих.

И артисты принимают решение перейти работать в Московский

театр миниатюр, но и здесь они остаются театром двух актеров, когда играют сцены, написанные на двух исполнителей. Сочетание работы в коллективе с индивидуальной программой оказалось удачным.

В чем же проявляется индивидуальность Карцева и Ильченко? Во-первых, эти два актера играют в необычно условной манере, что, вероятно, отчасти продиктовано самой литературой их постоянного автора М. Жванецкого. Во-вторых, они рассчитывают всегда на ум и интеллигентность своего зрителя-собеседника. И наконец, необычный темперамент и оригинальная манера исполнения.

Если говорить о возникших в последние годы театрах одного актера, то в первую очередь к ним нужно отнести театр Геннадия Хазанова и театр Сергея Юрского.

Почему именно эти артисты, выступая на эстраде, все же должны быть отнесены к жанру театра одного актера?

Все дело в том, что у большинства даже очень хороших эстрадных пар и отдельных исполнителей мы видим не зрелище, а очередной эстрадный номер (монолог, скетч и т. д.), а вот Хазанов и Юрский явно тяготеют к зрелищу, к театру. У них каждое представление сюжетно, они рисуют разные образы, играют сложные человеческие коллизии и ситуации, которые так или иначе драматургически связаны между собой. Причем это не просто театр, а именно театр малых форм (здесь и бесконечные трансформации в образе, и переходы от одной темы к другой, от одного жанра к другому, происходящие прямо на глазах у зрителя). Короче, у



Выступают В. Ильченко
и Р. Карцев



них есть все то, что отличает театр малых форм от эстрады.

Правда, вопрос об отличиях театра миниатюр от эстрады еще довольно спорен. Теоретики и практики пока еще не пришли к единому мнению. Но, как мне кажется, главное различие идет по драматургической линии. На эстраде она отсутствует: репризы-связки между номерами — это не драматургия, это белые нитки, которыми авторы пытаются увязать разные по стилю номера.

В театре же малых форм все миниатюры, несмотря на их разнохарактерность, так или иначе продолжают и развивают общую фабулу и идею.

Из пьесы театра трудно вынуть ту или иную миниатюру и перене-

сти ее на эстраду: они хороши и понятны до конца лишь в общем контексте спектакля. Вероятно, поэтому в театрах миниатюр не прижились конференсье, так как они были из «другой оперы» и тянули театр к эстраде.

На эстраде нет и не может быть той взаимосвязи актеров, которую мы видим в театре.

Сегодня театр малых форм стал расширять свои рамки за счет кино и телевидения. Вспомним всем известный «Кабачок 13 стульев». Необычайный успех «Кабачка» побудил телевидение к созданию еще одной передачи — «Вокруг смеха», которая представляет собой что-то вроде телевизионного варианта театра миниатюр.

Появился родственник у театра малых форм и в кино — это сатирический киножурнал «Фитиль», в котором (в тех случаях, когда сюжет не документален) время от времени мы видим и скетчи, и монологи, и миниатюры, исполняемые, кстати сказать, чаще всего артистами театров малых форм.

Итак, можно отметить, что театр миниатюр все более расширяет свои владения, все интенсивнее ведет поиски новых тем и форм, рождает новые яркие актерские индивидуальности. Такая жизнестойкость этого самого веселого и самого демократического искусства заключена в его народных корнях, в неиссякаемом жизнелюбии народа.

Рудольф Григорьевич Рудин

ТЕАТР МАЛЫХ ФОРМ

Гл. отраслевой редактор В. Демьянов

Редактор Л. Ильина

Мл. редактор О. Васильева

Художник Г. Камзолова

Худож. редактор М. Гусева

Техн. редактор Н. Лбова

Корректор С. Ткаченко

ИБ № 3100

Сдано в набор 27.08.80. Подписано к печати 24.10.80. А04087. Формат бумаги 60×84¹/₁₆. Бумага для глубокой печати. Гарнитура журнально-рублиная. Печать глубокая. Усл. печ. л.: 2,80. Уч.-изд. л. 3,22. Тираж 81 610 экз. Заказ № 2185. Цена 15 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 807112.

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.

