Уварова Е. Д. **Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917 – 1945)**. М.: Искусство, 1983. 320 с.

Введение 3 [Читать](#_Toc283064436)

Сатира в революционных боях 17 [Читать](#_Toc283064437)

Искусство развлекать 50 [Читать](#_Toc283064438)

Наступление продолжает «Синяя блуза» 92 [Читать](#_Toc283064439)

Обозрения в театрах сатиры 133 [Читать](#_Toc283064440)

От эстрадно-цирковой программы к сюжетной пьесе 193 [Читать](#_Toc283064441)

Возвращение к малой форме 240 [Читать](#_Toc283064442)

Заключение 297 [Читать](#_Toc283064443)

**Именной указатель** 308 [Читать](#_Toc283064444)

# **{****5}** Введение

Эстрадный театр — можно ли выделить это явление из общего русла советской эстрады? Что имеет в виду автор, разрабатывая эту тему? Читатель вправе задать подобные вопросы, тем более что нечеткость, часто произвольность терминологии в области эстрады немало затрудняет ее изучение.

Многим знаком Государственный театр эстрады в Москве на Берсеневской набережной, где идут театрализованные программы, сольные концерты, выступления гастролеров. Подобные театры есть в Ленинграде и некоторых других городах, были они и раньше. Взять хотя бы знаменитую летнюю эстраду сада «Эрмитаж». Программы, шедшие здесь в течение многих десятилетий, могут дать представление об истории всей советской эстрады, ее вершинных, достижениях.

Задача автора иная, более локальная. Говоря об эстрадном театре, я имею в виду не помещение, не прокатную площадку, а сложившиеся коллективы со своими режиссерами, авторами, композиторами, художниками. Многие из них вовсе не имели своего помещения и работали на самых разных площадках. О таких театрах, обычно остающихся вне поля зрения историков драматического театра, и пойдет здесь речь.

Известно, что понятия «эстрада» в его современном, принятом у нас значении в начале века еще не знали. Этимология его идет от латинского слова «stratum», означающего помост, возвышение. Постепенно появлялись термины «эстрадный артист», «эстрадный репертуар», но они говорили лишь о месте выступления артиста, назначении его репертуара. Заметим, что само это понятие существует только в нашей стране. За рубежом — в Западной Европе, Америке — известны мюзик-холлы, кафе-концерты, варьете, кабаре, шоу…

{6} Термин «эстрада» стал обозначать у нас целую область искусства вскоре после Великой Октябрьской революции. В известном Декрете Совета Народных Комиссаров от 26 августа 1919 года об объединении театрального дела говорится о «*всякого рода эстрадах*» (курсив мой. — *Е. У*.). К началу 20‑х годов термин «эстрада» стал уже общепринятым в его современном смысле.

Вряд ли можно установить, кто сделал это первым. В те бурные послеоктябрьские годы словарь русского языка менялся, пополнялся новыми понятиями, рожденными жизнью. Так произошло и со словом «эстрада». Артисты вышли на площади, на импровизированные, наскоро сколоченные подмостки. Чтобы установить контакт со своими зрителями, им не требовались декорации, костюмы, бутафория. Место действия, определяющее форму выступления, дало название целой области искусства.

Несмотря на интернациональный характер, эстрадное искусство имеет в каждом случае свои народные корни, придающие ему особую национальную окраску. Так, исследователи справедливо находят характерное для русской эстрады преобладание речевых жанров, влияние драматического театра. Национальной гордостью Франции стали выдающиеся шансонье. Всемирную известность получила эксцентрика английского мюзик-холла, где складывалось искусство великого Чаплина.

Как и всякое искусство, эстрада неоднозначна: наряду с истинно народным — псевдонародность, с блеском остроумия — плоские остроты, с яркими самобытными дарованиями — откровенная пошлость. Развлекательное начало, присущее любому искусству, здесь дает себя знать особенно сильно.

Не случайно и у нас и на Западе стремительное развитие эстрадного искусства связано с ростом городов. Население Петербурга к началу века перевалило за полтора миллиона, немногим отставала и Москва. С развитием железных дорог возрастало число приезжих — гостей, жаждавших приобщиться к столичным развлечениям.

По примеру парижских кафе-концертов в России появляются рестораны с эстрадной программой или, как их называют, кафешантаны. Число их быстро растет, и в 1912 году проводится даже первая Всероссийская конференция деятелей кафешантанов. Но, в отличие от французских кафе-концертов, где выступали известнейшие шансонье, шантанная эстрада в России вызывала резко негативное отношение интеллигенции. «Популяризацией разврата и имитацией искусства» называл ее М. Горький в своих очерках «С Всероссийской выставки» (1896 г.)[[1]](#footnote-2). Одному из первых московских шантанов «Salon des Variétès» посвящен фельетон Антоши Чехонте[[2]](#footnote-3). Наряду с шантанами, рассчитанными на состоятельных посетителей, нужны были развлечения для широкой публики. Еще в 80‑е годы прошлого века получила большое распространение садово-парковая эстрада. В условиях нашего климата она носила сезонный {7} характер. В первом десятилетии нового века появились киноминиатюры, или кинодивертисменты, где эстрадная программа соединялась с демонстрацией фильма. Зимой здесь находили приют многие номера и артисты садово-парковой эстрады. Тогда же появились и первые театры миниатюр, иногда они назывались просто «миниатюры».

Исследователь русских дореволюционных театров миниатюр Л. Тихвинская в своей диссертации показывает, как сливались в единое русло «две линии развлекательного искусства — низовые, народно-зрелищные формы и одна из сторон большого искусства». Говоря о «большом» искусстве, автор имеет в виду дивертисменты, дававшиеся в драматических и оперно-балетных театрах. Истоки театров миниатюр Л. Тихвинская находит также в атмосфере всевозможных артистических и литературно-художественных кружков и театральных клубов, появившихся во второй половине XIX века и своими корнями уходящих еще дальше, к частным салонам и домашним кружкам, где встречались артисты, литераторы, музыканты, художники. Не случайно наиболее известные театры миниатюр — петербургское «Кривое зеркало» и московская «Летучая мышь» — появились на свет как своего рода театральные клубы.

По словам самих создателей этих театров, известного театрального критика Александра Кугеля и артиста Московского Художественного театра Никиты Балиева, они на первых порах испытали влияние западных кабаре, немецких и французских, распространившихся в конце прошлого века. (Кабаре под названием «Летучая мышь» работало в это время в Вене.) Однако очень скоро русские театры миниатюр, лучшие из них, приобрели свое особое художественное лицо. Уже в 1914 году А. В. Луначарский, будучи в Париже, писал, что Запад не знает театра «такой игривой, такой тонкой иронии, как “Кривое зеркало”»[[3]](#footnote-4).

Сам термин «кабаре» (в переводе с французского — «кабачок») не прижился на русской почве, постепенно был вытеснен понятием «театр миниатюр». Понятие «миниатюра» — тоже иностранное по своему происхождению, означающее «малая форма» в литературе, музыке, зрелищных искусствах, — довольно точно передает характер театров, где разыгрывались маленькие пьески, вокальные, хореографические, разговорные сценки, интермедии. Театры миниатюр отказались от столиков — непременной обстановки кабачка. Любопытно, что и на Западе, например в Германии, подобные маленькие театры также отрывались от «застолья», сохраняя, однако, свое название «кабаре» или «политкабаре». Они распространены в ГДР и в других социалистических странах — Венгрии, Чехословакии. Популярностью пользуются политические кабаре и в ФРГ. Об их роли в жизни страны рассказывает один из известных «кабареттистов» Дитрих Киттнер[[4]](#footnote-5). Как видим, понятие «театр миниатюр» также имеет разночтения. То, что у нас называется театром миниатюр или малых форм, на Западе известно как кабаре.

{8} Несколько проще обстоит с мюзик-холлами, не получившими в России столь широкого распространения, как на Западе. Черты больших мюзик-холльных представлений можно увидеть в садово-парковых феериях (например, в «Эрмитаже» у М. Лентовского), в программах больших кафешантанов. Советские мюзик-холлы, созданные в 20‑е годы, как и вся русская эстрада, испытали на себе заметное влияние драматического театра.

Не случайно некоторые теоретики склонны считать эстраду одной из разновидностей театрального искусства. Еще в большей степени это можно отнести к театрам миниатюр и обозрений. Однако их спектакли по своим эстетическим признакам тесно связаны с эстрадой. Они состоят из коротких различных по жанру номеров. «Короткометражность» диктует свои законы артистам, постановщикам, авторам. Даже если ставятся большие многоактные обозрения, то и они строятся по законам эстрадного искусства — основой представления остается номер. Отдельные эпизоды, номера объединяются либо фигурой обозревателя, либо «сквозным сюжетом», либо, наконец, конферансом.

Кратковременность эстрадного действия требует предельной концентрированности выразительных средств. Отсюда яркость, преувеличенность деталей, мгновенность актерского перевоплощения. Развернутая психологическая характеристика противопоказана эстраде. Это отнюдь не исключает актерского перевоплощения, однако достигается оно своими, эстрадными средствами. Особенное значение приобретают заостренная гипербола, гротеск, буффонада, эксцентрика.

И еще одна отличительная черта, позволяющая рассматривать театры миниатюр и мюзик-холлы как театры эстрадные по преимуществу, — злободневность и оперативность их искусства, качества, проявившиеся особенно отчетливо после Великой Октябрьской революции.

По подсчету Е. М. Кузнецова, театров миниатюр (вместе с киноминиатюрами) в канун революции в Москве было около пятидесяти, в Петрограде их насчитывалось более ста[[5]](#footnote-6). Бесспорно лучшими среди них были театр-кабаре «Летучая мышь» и театр художественных пародий и миниатюр «Кривое зеркало». Зачинатели «миниатюрного» жанра, оставившие заметный след как в истории эстрады, так и в истории театра, различные по репертуару и направлению, оба эти театра имели талантливые труппы, словно созданные для малого жанра, постоянных руководителей, наделенных тонким художественным вкусом, преданных своему делу.

«Летучую мышь» возглавил первый в России конферансье, Никита Федорович Балиев. О ее рождении в недрах Московского Художественного театра рассказал в книге «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславский. В 1908 году официально открылось артистическое кабаре «Летучая мышь». В 1910 году состоялся первый платный спектакль, а еще через два года, переехав в более просторное {9} помещение (на 150 мест) в Милютинском переулке, театр-кабаре начал давать регулярные платные спектакли. В 1915 году «Летучая мышь» окончательно обосновалась в подвале дома Нирнзее в Гнездниковском переулке со зрительным залом на 250 мест. Сохраняя традиции артистического кабаре, театр продолжал ориентироваться на художественную интеллигенцию. Однако продажа дорогостоящих билетов обязывала считаться со вкусами посетителей, представляющих господствующие классы русского общества[[6]](#footnote-7).

Игорь Ильинский, недолго работавший в «Летучей мыши», писал о ней как о театре, который «легко и непринужденно воспитывал хороший вкус, в котором звучала чудесная старинная музыка и воскресали водевили, забытые романсы»[[7]](#footnote-8). В репертуаре было много классики: Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тургенев, Мопассан. Замечательными исполнителями песен Беранже были Виктор Хенкин и Борис Борисов. В ходу были и театральные пародии — на спектакли Художественного театра «Пер Гюнт», «Гамлет», на благотворительные концерты («Благотворительный концерт в Крутогорске») и другие. Изобретением «Летучей мыши» стали ювелирно отделанные безделушки вроде «Любимых табакерок знатных вельмож» или «Танцулек маэстро Попричина». Всевозможные оживающие статуэтки и игрушки, изображавшие маркизов, рыцарей, аббатов, бояр, малявинских баб, отличались тонкой цветовой гаммой, изысканностью тщательно отработанной пластики, они вызывали ассоциации с живописными работами Бенуа, Сапунова, Лансере и других «мирискусников». Изящная шутливость и легкая ирония смягчали налет сентиментальности, внешней красивости.

Современность получала отражение в основном в конферансе Балиева. Полный, в безукоризненном смокинге, с добродушно-лукавым лунообразным лицом, он появлялся на просцениуме и вел легкий разговор со зрителями. Объявляя номер, он «подавал товар лицом», в каждом случае умело подогревал интерес к предстоящему выступлению. Его легкие импровизационные реплики и репризы иногда касались острых современных проблем. Хорошо зная своих зрителей, конферансье мог обратиться непосредственно к одному из них. Это общение не прерывалось и в антракте — Балиев появлялся в фойе, где сохранялась обстановка общей непринужденной веселости. Он имел и свой сольный номер — чтение стихов, исполнение песенок и куплетов забытого ныне Н. Агнивцева «Король Гокон и Фаншетта», «А поутру она вновь улыбалась» и других.

Театр привлекал «своих» художников, композиторов, актеров. В труппе были Л. Колумбова, Т. Оганезова, Т. Дейкарханова, В. Подгорный, Н. Коновалов, Я. Волков, Я. Южный, Викт. Хенкин, Б. Борисов. Вместе с Балиевым они составляли ансамбль «Летучей мыши», где каждый имел «свою преимущественную грань, которая играла среди других особенно красивым и богатым светом и составляла его артистическое обозначение, его индивидуальность»[[8]](#footnote-9).

Руководители маленького театра стремились отгородить своего {10} зрителя от жизненных бурь, создать особый интимный мир, преодолеть отчужденность и вовлечь всех присутствующих в веселую игру. Но желание уйти от жизненных бурь было по меньшей мере наивным. Время настойчиво стучалось в двери. В послереволюционные годы уютный мир балиевской «Летучей мыши» с его «ретро» (по современной терминологии) выглядел безнадежно старомодным. Еще торжественно праздновался десятилетний юбилей (1918), но театр уже терял свое прежнее значение[[9]](#footnote-10).

Если программа «Летучей мыши» была ближе к эстраде и состояла из пятнадцати-шестнадцати мелких номеров, то для «Кривого зеркала» (из театрального клуба оно скоро переселилось в помещение на Екатерининском канале со зрительным залом на 700 мест) характерно обращение к более развернутым формам пародийного представления, к маленькой философской драме, одноактной комедии. По словам актрисы и директора театра З. Холмской, «это был самобытный и оригинальный театр синтетической пародии и гротеска, создавший свой стиль, свою особую кривозеркальную форму»[[10]](#footnote-11).

Как рассказывал Александр Рафаилович Кугель, ставший бессменным художественным руководителем и душой этого театра, он и Холмская, будучи за границей, часто посещали кабаре. «Тут была какая-то любопытная идея, даже не идея, а какой-то неопределенный намек на новую театральную форму… чувствовалось, что в самом принципе раздробления сложного организма театра на составные первоначальные элементы заключается нечто весьма ценное и, главное, исторически необходимое. Очень часто процесс эволюции театра требует известного распада, дезинтеграции именно для того, чтобы дать отяжелевшему от прямолинейной эволюции социальному явлению возможность дальнейшего развития. Усложнение, механизация, разрастание театра настолько увеличились, что мешало росту, рутинизировало театр. Надо найти новую форму — раздробить театр на первоначальные элементы, сжать его, конденсировать»[[11]](#footnote-12).

Формируя театр, Кугель привлек одаренных литераторов, композиторов, режиссеров, актеров, художников. Среди них Н. Урванцев, В. Эренберг, Н. Евреинов, Б. Гейер, С. Антимонов, Ф. Курихин, А. Лось, Л. Лукин, Е. Нелидова, М. Яроцкая, К. Гибшман, Л. Фенин и другие.

Что касается названия, то оно, по словам Холмской, родилось по ассоциации с чертовым зеркалом злого насмешника Тролля из сказки Андерсена «Снежная королева». Надо заметить, что в том же 1908 году в издательстве журнала «Театр и искусства», где главным редактором был Кугель, вышел сборник литературных пародий и шаржей А. Измайлова «Кривое зеркало». Эпиграфом к сборнику стало известное изречение, предпосланное Гоголем к «Ревизору». Название Кугель использовал и для театра.

Исследователь «Кривого зеркала» без труда установит духовную {11} связь театра с журналами «Сатирикон» и «Новый Сатирикон». Для литераторов-сатириконцев А. Аверченко, Н. Тэффи, В. Азова, постоянно сотрудничавших с «Кривым зеркалом», главной, определяющей интонацией была ирония. Непременной спутницей иронии Кугель видел затаенную лирику, она одушевляла лучшие спектакли театра.

По свидетельству Холмской, он часто повторял: «Потерять стиль — значит превратиться в обычный, вульгарный театр миниатюр, спуститься до уровня уличной тумбы». Особая кривозеркальная форма отличала спектакли очень разные: и пародию на классическую оперу, знаменитую «Вампуку», и отмеченную печатью модернизма философскую монодраму Евреинова «В кулисах души», и сатирическую пьесу Л. Андреева «Любовь к ближнему».

В. В. Боровский, познакомившись с театром во время гастролей «Кривого зеркала» в Одессе в 1909 году, благожелательно отозвался о его спектаклях, отметив, однако, что «пока… “Кривое зеркало” ограничивается почти исключительно одной сферой театра и сатиры на театр». Еще на заре существования театров миниатюр критик очень точно сформулировал две подстерегающих их опасности: «С одной стороны — Сцилла — замкнутый кружок без серьезного значения, с другой — Харибда — опошление применительно ко вкусу публики». Чтобы избежать их, он призывал молодой театр усиливать сатирическую интонацию, выходить к общежитейской и политической сатире[[12]](#footnote-13).

Осуществить пожелания критика «Кривому зеркалу» не удалось. Это сделают другие театры, рожденные иным временем и иными социальными условиями.

Одновременно с миниатюрами, открытыми для широкой публики, продолжали возникать закрытые артистические кабаре. «Дом интермедий» (1910), «Бродячая собака» (1912), «Привал комедиантов» (1916) в Петрограде были своеобразными клубами художественной интеллигенции, основанными на добровольных «самодеятельных» началах. Они связаны с именем В. Э. Мейерхольда, его неутомимыми поисками новых форм, экспериментами. Организатором и душой этих начинаний был Б. К. Пронин, прошедший школу Художественного театра, а затем много работавший вместе с Мейерхольдом.

Посетителями были литераторы, художники, музыканты, артисты академических театров. Сегодняшние артисты назавтра менялись местами со зрителями. Атмосфера непринужденности, раскованности, импровизационности увлекала всех, кто попадал в уютные подвальчики, оформленные художниками М. Добужинским, С. Сапуновым, С. Судейкиным.

В будущем известный режиссер Н. В. Петров был в числе непременных участников этих начинаний. В книге «50 и 500» он описал репертуар и обстановку «Бродячей собаки» и «Привала комедиантов». Популярностью пользовались частушки в исполнении {12} хора, где «пели» Алексей Толстой, артисты Подгорный, Гибшман, аккомпанировал на рояле писатель и режиссер Евреинов, одетый в традиционный русский костюм (поддевка, красная шелковая рубаха и лакированные сапоги).

Вскоре после закрытия «Привала комедиантов» (1919) неугомонный Пронин, по свидетельству Виктора Ефимовича Ардова, возродил подобное кабаре в Москве, в одном из пустующих подвалов в Средне-Кисловском переулке (за зданием Консерватории), где по-прежнему собирались писатели, поэты, художники.

Литературно-артистические кабаре были в Москве и раньше. Современники вспоминают «Кафе поэтов», открывшееся в Настасьинском переулке 20 ноября 1917 года, то есть сразу же после Октября. Его создателями были поэты Д. Бурлюк, В. Каменский, В. Маяковский, художники Г. Якулов, А. Лентулов, И. Машков, В. Ходасевич. Поэты читали новые стихи, разговаривали с публикой, весьма разношерстной по составу. «Кафе пока очень милое и веселое учреждение… Народу битком», — писал Маяковский в письме Л. Брик. Входной билет стоил от трех до пяти рублей и продавался всем желающим.

«Кафе поэтов» в Настасьинском переулке существовало пять месяцев и закрылось в апреле 1918 года. Ему на смену в мае того же года пришел «Балаганчик искусств», — театр-кафе Всероссийского профессионального союза артистов сцены и арены, — открывшийся неподалеку на Тверской. Его организатор, поэт Е. Иванов (он же взял на себя функции конферансье), рассказывал, что инициатива снова исходила от В. Маяковского.

В «Повести о жизни» К. Паустовский вспоминает «Кафе журналистов» (1918) в Столешниковом переулке, где поэты Андрей Белый, Брюсов, Бальмонт, Волошин и другие сняли в складчину пустующую квартиру. «Из эмалированных кружек здесь пили горький как хина кофе, читали стихи, бешено спорили»[[13]](#footnote-14).

Все эти начинания, включая и клуб «Красный петух» («Питтореск»), существовали недолго. Служили они главным образом местом общения литераторов и артистов. Порожденные временем, они ушли в историю. От этих литературно-артистических кабаре, как дореволюционных, так и возникавших в первые послеоктябрьские годы, прямая линия ведет к советским клубам творческой интеллигенции, работающим в Москве, Ленинграде и других городах с конца 20‑х годов. Наряду с выступлениями писателей, композиторов, артистов со своими вечерами широкое признание здесь получили капустники, прямые предшественники первых театров миниатюр.

Но кроме театров и художественных клубов в предреволюционные годы существовало немало «миниатюр», предприятий преимущественно коммерческих.

{13} Прозорливое опасение Воровского о возможном опошлении «применительно ко вкусам публики» — сбывалось. Публика диктовала условия, предъявляла свои требования, и повсеместно возникавшие маленькие театрики охотно и бездумно шли им навстречу. Тем более что хозяевами нередко были люди далекие от искусства, а порой и вовсе некультурные. Эти маленькие эстрадные театрики, дававшие по нескольку сеансов в вечер, по-своему вписываются в общую панораму искусства начала века. Они занимают заметное место в низовой художественной культуре где-то рядом с кинематографом и бульварной литературой, родственность которых доказана Н. М. Зоркой[[14]](#footnote-15). Вероятно, не менее плодотворно было бы проследить взаимодействие кино и эстрады, литературы и эстрады. При этом легко обнаружатся одинаковые стереотипы сюжетов и образов, одинаковая стилистика.

В репертуаре театров миниатюр были короткие фарсы, циничные и грубые комедии. Цыганские песни, «жестокие» романсы, пошлые, нередко с примесью «клубнички» куплеты, бессмысленные частушки, всевозможные танцевальные номера, пародии объединялись конферансом. По авторитетному свидетельству одного из первых русских конферансье, А. Г. Алексеева, в праздники давалось до десяти сеансов перед публикой, «не снимавшей пальто и калош, да еще в большом проценте пьяной»[[15]](#footnote-16).

Возникает явление, которое социологи характеризуют термином «кич», означающим «дешевку», массовую продукцию, рассчитанную на невзыскательные вкусы. Кич, наложивший свою печать на все виды творчества — литературу, кино, живопись, прикладное искусство (всевозможные подделки под народные ремесла, имитация уникальных изделий), — в значительной степени подчинил себе эстраду — одно из самых массовых искусств.

Но, несмотря на это, уже тогда на общем фоне серости, рутины, откровенной пошлости Александр Блок, внимательно следивший за театрами миниатюр, находил там «такие драгоценные блестки дарований, такие искры искусства, за которые иной раз отдашь с радостью длинные и “серьезные” вечера, проведенные в образцовых и мертвых театрах столицы»[[16]](#footnote-17).

Рядом с первыми звездами кинематографа — Верой Холодной, Иваном Мозжухиным и другими загорались первые звезды русской эстрады. Искусство Вари Паниной, Анастасии Вяльцевой, Надежды Плевицкой благодаря огромным по тем временам тиражам пластинок становилось достоянием широких масс. Яркие явления мгновенно тиражировались. Появлялись десятки подражателей и подражательниц. Сонм подражателей был вызван к жизни и успехом музыкальных эксцентриков — дуэта Бим-Бом. Находки талантливых артистов разменивались, теряли свою исключительность, превращались в штамп. Вторичность дает себя знать во всех видах искусства, но, кажется, нигде не является она такой грозной, как на эстраде. «Открытость» самого процесса творчества, его одномоментность с {14} процессом восприятия делают эстрадного артиста особенно беззащитным, безжалостно обнажают всякую подражательность, бедность мыслей и чувств. Не случайно часто повторяются слова: «эстраде нужны индивидуальности». Они не менее нужны в театре, музыке, живописи, кино. Но, в отличие от них, эстрада, лишенная индивидуальностей, вовсе утрачивает качества подлинного искусства. Ее поглощает житейское море банальной и пустой развлекательности, мнимой чувствительности, трескучего славословия.

Массовый потребитель диктовал свои вкусы. Они-то и определяли в конечном счете форму существования театров миниатюр, содержание их программ, равно как и лент дореволюционного кинематографа. В этой связи вспоминается известная работа К. Чуковского «Нат Пинкертон и современная литература». Кинофильмы вроде «Бега тещ», упомянутого Чуковским, легко ассоциируются с представлениями театров миниатюр. Исследуя природу этого явления, Чуковский писал: «Сплошной быт мужика раздробился, многомиллионная серая масса стала массой пестрой, разноцветной, и тотчас же иссякло всенародное творчество. Но на другом полюсе нашей культуры в ту же самую эпоху стал слагаться новый сплошной быт… быт городского мещанства. И город, сделавшись центром многомиллионной толпы, стал творить свой собственный массовый эпос, и вот этот эпос — в кинематографе»[[17]](#footnote-18). Таким же продуктом творчества городской толпы становились и бесчисленные эстрадные театры и театрики, под какими бы названиями они ни работали.

Октябрьская революция вернула эстраду к ее народным истокам. Артисты, еще недавно далекие от политики, оказались в гуще политической борьбы. Выступая на митингах вслед за политическими деятелями, ораторами (концерты-митинги входят в практику), они осознавали себя борцами, «революцией призванными». Давние связи с народным зрелищем, балаганом возвращали к приемам и формам площадного театра, которые на удивление легко ассимилировали новое содержание.

Политическая злоба дня, заключенная в формы народного зрелища, определила искусство теревсатов — театров революционной сатиры. Нарушив свойственную дореволюционным театрам замкнутую атмосферу «интимности», теревсаты устремились на улицы и площади.

Репертуар этих маленьких, часто передвижных театров был откровенно публицистичным и злободневным, а спектакли, как правило, не отличались ни мастерством отделки, ни изысканным вкусом «Летучей мыши» или «Кривого зеркала». Артисты с помощью своего искусства боролись против интервенции, голода, разрухи, спекуляции, саботажа, бюрократизма — против всех врагов революции. Наличие положительного идеала, выраженного с отчетливостью лозунга, дополняло политическую сатиру теревсатов, объединившихся под флагом «Театрального Октября». Доступными им средствами они решали новую историческую задачу — служить народу.

{15} Наряду с новыми театрами продолжали действовать старые, располагавшие богатым опытом, высокой исполнительской культурой. Менялись их вывески, но труппа, а часто и репертуар, оставались прежними. Наиболее жизнестойкие будут постепенно осваивать новую тематику, новые формы. Перестройка шла медленно и давалась нелегко.

В период гражданской войны и позднее, в годы нэпа, ведется последовательная борьба с оставшимися в наследство от прошлого коммерческими театриками. Они размножали мещанство и пошлость, а иногда даже становились трибуной для враждебных революции сил. Чтобы очистить искусство от безыдейности, нацелить на решение важных идейно-художественных задач, принимается ряд государственных мер. Для развития эстрады, как и других зрелищных искусств, огромное значение имел декрет «Об объединении театрального дела» от 26 августа 1919 года; наряду с театрами и цирками эстрада подчинялась административным и художественным распоряжениям Центротеатра. Эстрада — стихийная, разрозненная масса артистов, где каждый существовал сам по себе, — постепенно становилась государственной. Процесс проходил нелегко и завершился только в 1931 году созданием ГОМЭЦа (Государственное объединение музыки, эстрады, цирка).

При всей пестроте и многоликости эстрадного театра в первые послереволюционные годы, легко убедиться, что он в лучших своих образцах смело устремился на просторы «житейской и общеполитической сатиры», к чему когда-то призывал «Кривое зеркало» В. Воровский. Это отчетливо сказалось в направленности работы теревсатов, с которых мы начнем рассказ о советском эстрадном театре.

Стремление проследить судьбу наиболее интересных, порой несправедливо забытых театров, по возможности воссоздать их художественное лицо, рассказать о репертуаре и актерах продиктовало монографический принцип исследования. В каждой главе рассказывается о нескольких театрах, объединенных общностью идейно-художественных задач, активно действовавших в разные периоды начиная с 1917 по 1945 год. Ограничивая свое исследование в основном наиболее значительными московскими и ленинградскими коллективами, автор отнюдь не претендует на исчерпанность темы. Многие явления, оставшиеся за пределами данной работы, еще ждут своего исследователя.

В работе широко использовались материалы периодической печати, рецензии, дискуссии. О советской эстраде за последние два десятилетия вышло немало книг по преимуществу мемуарного характера, в них приводятся интересные факты и наблюдения, помогающие восстановить забытые спектакли, творческие биографии. Из работ обобщающего характера много дали книги «Из прошлого {16} русской эстрады» Е. Кузнецова, «Зори театрального Октября» Д. Золотницкого, «Эстрада и цирк глазами влюбленного» Ю. Дмитриева и некоторые другие, а также кандидатская диссертация Л. Тихвинской «Русский дореволюционный театр миниатюр». Использованы также архивы, хранящиеся в ЦГАЛИ.

Большую помощь в подборе иллюстративного материала оказали работники Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина, Ленинградского театрального музея, а также Г. М. Полячек и Л. Л. Галаджева.

Автор благодарит научных сотрудников ВНИИ искусствознания докторов искусствоведения И. Л. Вишневскую, Ю. А. Дмитриева, В. В. Фролова, кандидатов искусствоведения А. А. Карягина и О. М. Фельдмана за полезные замечания по рукописи, а также сотрудников Центральной научной библиотеки и библиографического кабинета ВТО за предоставление справочных материалов.

В работе над рукописью ценные сведения получены от Виктора Ефимовича Ардова и Владимира Захаровича Масса, писателей, непосредственно участвовавших в создании советского эстрадного театра. К глубокому сожалению, они уже не услышат благодарных слов автора.

# **{****17}** Сатира в революционных боях

В трудные послереволюционные годы, на фронтах гражданской войны, в городе, в деревне — повсеместно — народ потянулся к искусству. В ответ на эту тягу рождались новые зрелищные формы — концерты-митинги, массовые представления на площадях. Создавались многочисленные любительские коллективы.

Концерты фронтовых бригад, любительские представления описаны в воспоминаниях очевидцев, в произведениях литературы. Искусство помогало переносить лишения и трудности, по-своему участвовало в борьбе с врагом. Об этом говорят волнующие документы, сохранившиеся в архивах. Вот один из них: «Кое‑как, своими средствами мы сколачиваем здесь на позиции походные театры. Лишь только удается где-либо встать на несколько дней, — заряжаем для товарищей красноармейцев спектакли и концерты. Что артисты играют плохо — полбеды. Другая половина беды заключается в том, что ставят разную дребедень, фальшивые, во всех отношениях бесполезные вещи… Необходимо надавить куда следует, родить сборники свежих пьес, благородных песен и истинно художественных произведений — прозой или стихами… С товарищеским приветом. Военно-политический комиссар 25‑й стрелковой дивизии Фурманов. 16/VI 1919 г.»[[18]](#footnote-19).

Создание нового репертуара становится делом государственной важности. С этой целью проводятся конкурсы, создаются всевозможные экспериментальные коллективы вроде Мастерской коммунистической драматургии. Скоро появятся первые пьесы, которые носят откровенно агитационный характер, помогают разъяснять массам политические задачи дня. Все эти факты известны по истории советского драматического театра. Подробно {18} описана в театроведческой литературе и премьера первой советской пьесы «Мистерии-буфф» В. Маяковского в постановке В. Мейерхольда, состоявшаяся в годовщину Октября в Петрограде. Нам же важно отметить обращение Маяковского к приемам и формам народного театра с его отчетливостью социальных характеристик, отсутствием психологической детализации, с его синтетичностью, культом народного смеха. Издавна сложившиеся традиции народного представления обогащались у Маяковского новыми качествами: буффонада и гротеск в изображении «семи пар чистых» сочетались и контрастировали с плакатной патетикой фигур нечистых. Этот контраст, использованный Мейерхольдом в постановке «Мистерии-буфф», станет одним из основных эстетических принципов революционного театра и в том числе театра «малых форм» от Теревсата до «Синей блузы».

Эстрада благодаря своей демократичности, мобильности, злободневности приобретает в послереволюционные годы особое значение, выходит на передние рубежи зрелищных искусств. Большую роль играл смех. Зрители смеялись над похождениями Петрушки, смеялись над царями, купцами, попами и другими представителями господствующих классов. Смех был взят на вооружение молодым советским искусством. По-своему используют его художники и писатели в «Окнах РОСТА», созданных по инициативе художника М. Черемныха. «Грозным смехом» назвал «Окна РОСТА» Маяковский. В них телеграфные вести, декреты оформлялись в плакаты, карикатуры на врагов революции сопровождались веселыми четверостишиями. Выставленные в витринах {19} пустующих магазинов, эти плакаты призывали, издевались, высмеивали. Глядя на ник, люди смеялись, и подступавший со всех сторон враг начинал казаться не таким опасным и сильным. Смех говорил о том, что в народе таятся неисчислимые силы. Как писал Луначарский, смех «сам был силой».

Вокруг «Окон РОСТА» группировались представители молодой художественной интеллигенции, многие из них — известные впоследствии сатирики и юмористы, создатели нового репертуара для эстрадного театра. Среди них А. Арго, М. Пустынин, М. Вольпин, И. Грамен (ему принадлежали первые тексты) и многие другие.

«Окна РОСТА» стали «протокольной записью труднейшего трехлетия революционной борьбы, переданной пятнами красок и звоном лозунгов. Пусть вспоминают лирики стишки, под которые влюблялись. Мы рады вспомнить и строки, под которые Деникин бежал из Орла»[[19]](#footnote-20). Маяковский в своих многочисленных рисунках и подписях к «Окнам РОСТА», как и в «Мистерии-буфф», использовал приемы и образы народного искусства, в частности народных театральных представлений. Персонажи плакатов близки персонажам русского балагана, подписи сохраняли традиционные обороты райка, частушки, а композиция напоминала лубочную. Маяковский сам говорит об *эстрадном* характере этой поэзии, что диктовалось не только отсутствием бумаги, но и «бешеным темпом революции, за которым не могла угнаться печатная техника»[[20]](#footnote-21). Счастливая мысль «оживить» этих персонажей пришла начальнику Витебского «РОСТА», молодому журналисту, в прошлом сатириконцу, Михаилу Пустынину. Его инициатива была поддержана Политуправлением Западного фронта.

Линия фронта была рядом. Передвижные группы артистов постоянно обслуживали воинские части, участвовали в концертах-митингах, «иллюстрируя» выступления ораторов. В виде такой передвижной труппы и родился Театр революционной сатиры, Теревсат. Во главе театра был М. А. Разумный, способный актер, работавший раньше в «Кривом зеркале». В группе энтузиастов оказались самые разные и по возрасту и по положению люди. Среди них — опытный актер на амплуа первых любовников А. А. Сумароков, он же главный режиссер городского драматического {20} театра, работник «РОСТА», в будущем постоянный сотрудник «Крокодила» И. П. Абрамский, секретарь городского отдела Союза Рабис А. А. Гольдман, жена Разумного актриса А. П. Чадаева и другие. Темп работы губернского отделения «РОСТА» был напряженным: «Снабжая своими агитационными материалами многочисленные красноармейские части, мы заклеивали городские витрины “Окнами сатиры”, забрасывали улицы и клубы лозунгами, листовками и плакатами. Но в один прекрасный день наши плакаты не только заговорили, но и запели. Их разнообразный типаж затанцевал, исполняя куплеты, частушки, бойкие, задорные песенки. Революционный плакат вышел на театральную сцену»[[21]](#footnote-22).

Так родился Теревсат, открытие которого состоялось, по свидетельству Абрамского, 7 февраля 1920 года.

«Пусть развеселым задирой  
Будет наш Теревсат.  
Пусть искрометной сатирой  
Клеймит он тех, кто хочет назад.  
Мы победим скуку серую —  
Веруем в то горячо.  
Мы с нашей радостной верою  
Метлы возьмем на плечо…».

С таким «боевым маршем» на музыку из популярной в те годы оперетты Ж. Жильбера «Пупсик» выходили, вернее, «выезжали» на метлах артисты витебского Теревсата. Метлы должны были помочь вымести «тех, кто хочет назад». Наивная метафора обыгрывалась вполне серьезно, актеры выметали сцену метлами.

«Ни нас, ни зрителей ничуть не смущало несоответствие революционного текста и бульварной мелодии, — вспоминал позднее Пустынин. — Важно было, что текст доходил, подхватывался всем залом со свистом, пристукиванием каблуков и веселыми возгласами»[[22]](#footnote-23).

Теревсат сразу же завоевал любовь зрителей. Играли ежедневно, иногда по нескольку спектаклей в день в частях Действующей армии, в рабочих районах, в деревнях. В Витебске — в помещении кинотеатра «Рекорд» на Смоленской улице. Программа состояла из нескольких номеров и продолжалась от тридцати минут до полутора часов. Она шла в декорациях, которые вместе с артистами и реквизитом без труда размещались на старом, разбитом грузовике, служившем для Теревсата средством передвижения. Создателем этих компактных декораций был Марк Шагал, молодой художник, накануне мировой войны прославившийся на парижских выставках.

Витебский Теревсат был, по-видимому, первой сценической площадкой, если можно так назвать наспех сколоченные подмостки, где Шагал пробовал свои силы в области декорационного {21} искусства. Позднее он не раз будет оформлять спектакли на столичной сцене. Оценивая эти более поздние театральные работы Шагала, известный искусствовед Абрам Эфрос отмечал, что Шагал делал «не декорацию, а просто панно, обрабатывая их разными фактурами, как будто зритель будет перед ними на расстоянии нескольких вершков, как он стоит на выставке, и оценит почти на ощупь прелесть и тонкость этого распаханного Шагалом красочного поля. Он не хотел знать третьего измерения, глубины сцены, и располагал все свои декорации по параллелям вдоль рампы, как привык размещать картины по стенам или по мольбертам. Предметы на них были нарисованы в шагаловских ракурсах, в его собственной перспективе, не считающейся ни с какой перспективой сцены»[[23]](#footnote-24).

На большой сцене такое пренебрежение к пространству разрушало «иллюзию» театра. Но на маленьких открытых подмостках, без кулис и колосников, «плоскостные», рисованные декорации Шагала могли придавать особую театральность, броскость нехитрым представлениям Теревсата. Время было поистине удивительным. Шагал старательно воспроизводил на занавесе фигуры Ильи Муромца, Добрыни Никитича, Алеши Поповича для спектакля крохотного передвижного театра. А другой художник, Казимир Малевич, незадолго до этого оформивший в Петрограде {22} спектакль «Мистерия-буфф», расписывал фасады домов того самого Витебска, по улицам которого разъезжала на своем дребезжащем грузовике труппа Теревсата. С. М. Эйзенштейн, оказавшийся в Витебске проездом на Западный фронт, позднее записал свои впечатления: «Странный провинциальный город. Как многие города западного края из красного кирпича, закоптелого и унылого. Но этот город особенно странный. Здесь главные улицы покрыты белой краской по красным кирпичам. А по белому фону разбежались зеленые круги, оранжевые квадраты, синие прямоугольники. “Площади — наши палитры”, — звучит с этих стен. Но наш воинский эшелон стоит в городе Витебске недолго. Наполнены котелки и чайники, и мы грохочем дальше. Перед глазами оранжевые круги, красные квадраты, зеленые трапеции мимолетного впечатления о городе…» Эйзенштейн сравнивал эту живопись с «Окнами РОСТА», которые тут же в Витебске впервые бросились ему в глаза теми же «фиолетовыми овалами, черными прямоугольниками, желтыми квадратами». «Окна РОСТА» поразили его «геометрией, сведенной до пронзительного крика целенаправленной выразительности… до цветовой агитстрочки, разящей сердце и мысль»[[24]](#footnote-25).

Сейчас трудно утверждать, обладали ли такой впечатляющей силой спектакли Теревсата, по своему содержанию и по стилистике {23} близкие «Окнам РОСТА». Большинству актеров недоставало профессионального мастерства, никто из них не имел опыта работы в формах агитационного театра, да и сам этот театр только еще создавался. Но, по свидетельству очевидцев, независимо от того, выступал ли Теревсат на площади, праздничная расцветка которой отдаленно воспроизводила буйство красок народного балагана, или же в полутемных красноармейских казармах, связь между актерами и зрительным залом устанавливалась мгновенно. «Играть часто приходилось без сценических подмостков, порой прямо среди зрителей, которые втягивались в действие как активные его участники», — вспоминал Пустынин. Зрители бурно аплодировали, подтягивали революционные песни, подавали реплики и вопросы, нередко враждебные и провокационные. Это заставляло актеров «всегда быть начеку. Нужно было иметь огромное самообладание, находчивость и способность к импровизации, чтобы довести до конца это представление»[[25]](#footnote-26).

Импровизационная основа искусства Теревсата как народного площадного театра отчетливо выражена. «Бродячие» сюжеты, в зависимости от стремительно менявшейся политической обстановки, от состава зрителей, от местных проблем, насыщались тем или иным содержанием. В качестве объектов сатиры сменялись Врангель, Краснов, Юденич, Колчак. Конкретные хозяйственные {24} задачи подсказывали объекты «внутренней» сатиры: разруха, кулак, спекулянт, саботажник и т. д.

Важные вести с фронта нередко нарушали ход спектакля. Подобные эпизоды из истории Теревсата предвосхищают много раз описанный в литературе спектакль Мейерхольда «Зори», действие которого было прервано восторженной овацией зрителей, когда по ходу спектакля один из его героев, Вестник, сообщал о взятии Перекопа. Конечно, о заимствовании не могло быть и речи. Сходство диктовалось эстетикой времени, законами публицистического, агитационного искусства, которому служили и маленький витебский Теревсат и Театр РСФСР 1‑й под руководством Всеволода Мейерхольда.

Кроме произведений Пустынина в репертуаре Теревсата сатирические сценки, лубки, петрушечные представления А. Арго, Н. Адуева, Д. Гутмана, взятые из журнала «Раненый красноармеец». По своему жанру, по агитационной направленности, по доходчивости они впрямую отвечали требованиям Теревсата.

Программа, которой нередко предшествовал доклад агитатора, начиналась традиционным вступительным маршем, после него шла декламация. Актер В. Я. Ярославцев, одетый в широчайшую толстовскую блузу, с пышным во всю грудь черным бантом, читал стихи о мировой революции. Сохранившиеся номера журнала «Раненый красноармеец» в обложках, воспроизводящих «Окна РОСТА», дают представление о репертуаре Теревсата. Здесь можно познакомиться и со стихами, предназначенными для такой патетической декламации. Долго сохранялась в репертуаре театра декламация Арго «Памяти парижских коммунаров»:

«Вы,  
 чьи нервы, как струны,  
В чьих жилах — расплавленный свинец,  
Славьте мучеников Коммуны  
Колоколами  
Ваших сердец!  
 Пойте, Пойте  
 Торжественные оды,  
 Славьте врагам на беду  
 Коммуну семьдесят первого  
 Года  
 В девятьсот двадцатом  
 Году!»[[26]](#footnote-27)

Стихи, прославлявшие коммунаров, имели и познавательное значение: знакомили зрителей с историей революционных битв.

В каждой программе обязательно были частушки в сопровождении баяна. Они слегка театрализовались — артисты надевали, {25} в зависимости от содержания, рабочие или крестьянские костюмы либо белогвардейскую форму. Много частушек опубликовано в «Раненом красноармейце». Вот, например, «Железнодорожные частушки», принадлежащие тому же Арго (1920, № 8):

«Кольки, Ваньки и Петрушки,  
Люди всевозможные.  
Нынче слушайте частушки  
Железнодорожные.  
 Ой ты, дяденька Федос,  
 Почини-ка паровоз,  
 Будешь всем другим в пример  
 Гордость Эр-Эс-Эф-Эс-Эр».

Таким же обязательным номером был раек. Герой его, деревенский дед (иногда он одевался в солдатскую форму) Емеля, делился своими соображениями по поводу последних событий международной и внутренней жизни. Юмор, шутка, рифмованная проза облегчали восприятие серьезного материала, а дед Емеля напоминал балаганного Деда, постоянного и любимого персонажа ярмарочных гуляний.

Ни одно выступление не проходило без коронного теревсатовского номера об Антанте, построенного на пении с танцами. Это так называемые «политсатиры»: «Ковчег Теревсата», «Письмо Ллойд-Джорджу», «Полька», «Политмазурка», «Петлюра и Польша». «На сцену выходили три или четыре представителя Антанты, например Черчилль, Пуанкаре, Келлог, — рассказывал позднее Пустынин, — одетые в соответствующие костюмы; они танцевали, пели куплеты, грозили большевикам… Куплеты и танцы хорошо принимались аудиторией. Текст и действующие лица менялись все время — в строгом соответствии с газетным или ростовским материалом»[[27]](#footnote-28). По справедливому замечанию Д. Золотницкого, одна из первых политсатир, «Ковчег Теревсата» М. Пустынина (куплеты Ллойд-Джорджа и Пуанкаре), напоминала сцены «чистых» в «Мистерии-буфф» В. Маяковского[[28]](#footnote-29).

И наконец: в каждую программу входили петрушечное представление, лубок или тантомореск — агитационные, назидательные, сатирические пьески в формах старинного народного театра.

Оперативно созданный для обслуживания прифронтового города и бойцов Западного фронта передвижной театр не имел своей четко выраженной художественной программы. Последовательное обращение к формам народного театра объяснялось не столько эстетическими склонностями участников коллектива, состав которых был весьма пестрым, сколько интересами зрителей. Привычные балаганные персонажи Петрушка, Дед-Зазывала делали доступным политическое содержание, легко ассимилировали ту лозунговость, агитационность, которые были примечательны {26} для молодого советского искусства. Демократические народные традиции эстрады возрождались в новых условиях.

Лубок «В теплушке», пользовавшийся постоянным успехом, был поставлен А. Сумароковым. Сквозь прорези занавеса, на котором нарисован вагон с нарами и фигурами красноармейцев, выглядывали лица исполнителей М. Латарского, В. Ярославцева, Н. Шатри, М. Разумного, В. Голубова. Они по очереди исполняли куплеты:

«С отвагой молодецкою,  
С винтовкой за спиной  
Вперед за Русь советскую  
Летим мы в смертный бой…  
И удалыми птицами  
Во всю несемся прыть.  
Умеем веселиться мы,  
Умеем и рубить.  
Покончили с Деникиным,  
Досталось Колчаку.  
А ныне шутку выкинем  
Остатнему врагу —  
Барон сломает ноженьки.  
Запомнит нас по гроб!  
Проторенной дороженькой  
Шмыгнем за Перекоп!»[[29]](#footnote-30)

Каждый куплет бил в цель. И зритель, не замечая ни литературных огрехов, ни недостатков исполнения, сочувствовал успехам советских бойцов, их победе над белыми генералами. Куплеты звучали весело, задорно.

Тантомореск «Казаки» выглядел несколько по-иному. Актеры сквозь специальные прорези рисованного занавеса высовывали свои руки с надетыми на них шароварами и сапогами. Ножки персонажей оказывались несоизмеримо маленькими по сравнению с большой головой. Казаки-карлики лихо отбивали сапогами ритм походного марша и хором пели романс «Дышала ночь восторгом сладострастья». Текст романса чередовался с современными куплетами, а «сентиментальный припев исполнялся на манер походной солдатской песни с оглушительными “раз‑два‑три” и присвистом, раздиравшим уши»[[30]](#footnote-31).

Прием тантомореска близок кукольному театру, как и петрушечные представления, которых в программах Теревсата со временем появилось великое множество: «Петрушка-крестьянин», «Три сына», «Два Петра», «Петрушкино племечко», «Петруха и разруха», «Хождение по верам» и другие, также опубликованные на страницах «Раненого красноармейца». Выступая на селе, теревсатовцы обычно дополняли текст импровизацией, в которой использовали местный материал. Эти сценки в равной мере интересовали {27} и красноармейскую аудиторию, в большей части состоявшую из крестьян.

Особенность «петрушечных» представлений заключалась в том, что кукол у Теревсата не было. Петрушку, любимого персонажа кукольного театра, как и других героев, играли живые актеры, строго соблюдавшие приемы кукольников. Во всю длину сцены ставился щит, раскрашенный в стиле лубочных картинок, иногда просто черная занавеска. За щитом — длинная скамейка или ряд табуреток, невидимых зрителю. На них вставали актеры. Они словно «выныривали» из-за щита вполоборота к зрителям и были видны только по пояс. Выразительность лиц нарочито обеднялась густым гримом. Ярко выделялись красные губы, щеки, мочки ушей; у женщин глаза оттенялись черными штрихами, как у дешевых кукол.

Петрушка изображался молодым парнем, искателем правды. Он мог ошибаться, но к финалу прозревал и наказывал зло. Одет он был в красную рубаху, на всклокоченной голове лихо сидел картуз. Обычно Петрушку играл актер Б. М. Урсынович, обладавший выразительной внешностью: он был очень худой, с длинным носом и большими глазами.

До начала спектакля перед щитом появлялся балаганный Дед в посконном крестьянском платье и лаптях. В его руках — погремушка или звонок, с их помощью он созывал публику:

«Эй, ребята, подходи да послушай,  
Отводи, любезные, свою душу.  
Посмотреть не хотите ли  
Всей деревни этой жители…»

В представлении «Петрушка-крестьянин» герой гостеприимно и доверчиво сажал за свой стол буржуя, кулака, дезертира. Вовремя подоспевший рабочий объяснял Петрушке его ошибку, помогал разобраться в «друзьях»: «Как ты, Петрушка, не разгадал, в какую компанию попал. Ведь эти лиходеи сидят у тебя на шее».

В финале Петрушка обращался к публике:

«Эй, вы, мотайте себе на ус,  
Отрезай каждый лишний кус,  
Не ропщи на тяжелое время,  
Помоги рабочему нести бремя!  
Он на нас во как старается…»[[31]](#footnote-32).

Не менее поучительна и поставленная позднее сценка «Петруха и разруха», в которой молодой парень Петрушка пытался выяснить, в чем же причина житейских неурядиц. Мудрый старик Федосий объяснял ему причины трудностей одним словом «Разруха!» и давал средство для борьбы с ней — коробку с заветным порошком, на которой крупными яркими цифрами написано {28} «1042» — номер известного приказа по борьбе с разрухой на железной дороге.

Герой отправлялся на железную дорогу «в главное ейное управление». Отсутствие декораций восполнялось комментариями Деда. Он представлял действующих лиц и пояснял место действия, сообщал, в частности, что у входа в Главное управление Петрушка прежде всего спотыкался о кипы бумаг. Из разговора с начальником станции, с машинисткой, со спецом и, наконец, с рабочим Иваном Петрушка убеждался, что в управлении царят волокита, бюрократизм, безответственность:

«Плохо идет у нас наше дело.  
И оченно мне на это смотреть надоело.  
Каждый из нас за себя старается,  
А работать-то за общий страх полагается».

Не произнося длинных речей, Петрушка открывал заветную коробку Деда Федосия и заставлял всех понюхать волшебного порошка, что вызывало бурный приступ чихания. А Дед заключал:

«Если всем понятно,  
Оченно приятно,  
А кто не понял, такому дураку  
Надо понюхать Петрушкина порошку»[[32]](#footnote-33).

Бесспорное достоинство подобных спектаклей было в том, что они переводили политические и экономические лозунги дня на язык простой и понятный широким массам.

Сообщения об успехах витебского Теревсата в начале апреля 1920 года появились в центральной прессе. Как об интересном начинании в области народного театра о Теревсате на страницах «Вестника театра» (1920, № 60) рассказывала Е. П. Херсонская, агитатор ЦК РКП (б), выезжавшая на Западный фронт.

В Москве в это время обсуждался вопрос о создании Театра сатиры. И не только обсуждался, а перешел в стадию практической организации. В мартовском номере журнала «Вестник театра» за 1920 год появилась статья Луначарского «Будем смеяться»: «Мы живем в голодной и холодной стране, которую недавно рвали на части враги. Но я часто слышу смех. Я вижу смеющиеся лица на улицах. Я слышу, как смеется толпа рабочих и красноармейцев на веселых спектаклях или перед забавной кинолентой. Я слышал раскатистый хохот и там, на фронте, в нескольких верстах от мест, где лилась кровь. Это показывает, что в нас есть большой запас силы, ибо смех — это признак силы, смех не только признак силы, но и сам сила. А раз она у нас есть, — надобно направить ее в нужное русло». Высказываясь за создание Театра сатиры, Луначарский не беспокоился отсутствием «больших социальных комедий». Он советовал начинать с малого, с создания репертуара малых форм. «Если у нас уже есть удачные попытки на пародии, куплеты, сатирические {29} выпады, колкие диатрибы, то почему бы не прибавить к этому и сатирический театр!»[[33]](#footnote-34)

Витебский Теревсат, успешно работавший в этом направлении, весной 1920 года был привезен в Москву и познакомил со своими программами представителей общественности. Просмотры прошли успешно, и театр оставили в столице. В Москве показывался в основном старый витебский репертуар: «Марш Теревсата» Пустынина, «Памяти парижских коммунаров» Арго, тантомореск Пустынина «Три витязя», агитпьеса Пустынина «Черные казармы», политсатира Никулина «Гайда, тройка!», куплеты с танцами «Политмазурка», «Полька» Арго и другие. Руководитель театра М. Разумный сумел быстро отреагировать на замечание, промелькнувшее в центральной прессе в адрес витебских актеров, «к сожалению, не всегда достаточно сильных»[[34]](#footnote-35). Он основательно укрепил труппу, и уже в первых московских показах приняли участие Леонид Утесов, Василий Топорков, Григорий Ярон, Илья Горев. Ему удалось привлечь также известного режиссера Давида Григорьевича Гутмана.

Об этом, одном из первых режиссеров советской эстрады, речь пойдет ниже в связи с Московским театром сатиры, где его талант раскрылся наиболее полно. Здесь же лишь отметим, что уже в эти годы Гутман проявил себя последовательным и принципиальным строителем нового советского театра. Оказавшись в прифронтовой Туле летом 1918 года, этот уже известный столичный режиссер создает передвижной кукольный театрик «Революционный Петрушка», выступающий в боевых красноармейских частях. Он сам пишет небольшие агитационные пьески для этого театра и скоро становится одним из авторов журнала «Раненый красноармеец».

Зимой 1918/19 года Гутман в Воронеже, в должности руководителя Свободного театра, объединившего на своей сцене драму, оперу и балет. Г. С. Малюченко, заведовавший в Воронеже подотделом искусств, вспоминал впоследствии о Гутмане как о «человеке неутомимой энергии, острого художественного чутья и таланта»[[35]](#footnote-36). Как и многие в то время, он увлекался идеей синтетического театра. Она, вероятно, играла не последнюю роль в пристрастии Гутмана к эстраде и театрам обозрений и миниатюр. Сыграла она свою роль и в приходе Гутмана в Теревсат. Вместе с Гутманом пришел балетмейстер М. Дысковский, работавший с ним в воронежском Свободном театре. Главным художником был приглашен В. Комарденков, впоследствии много работавший в театре и кино.

{30} Лето 1920 года Теревсат, ставший теперь уже московским, кочевал по разным помещениям, выступая по-прежнему в казармах, клубах, на улицах и площадях. Временную базу театр получил в помещении МК РКП (б) на Б. Дмитровке, работал также в зале Театра драмы и комедии на Тверской. По свидетельству известного журналиста Л. Сосновского, «население с большим сочувствием относилось к веселому виду политической агитации. На окраинах Москвы в минуту собирается тысячная толпа, как только оркестр начинает играть. Хорошо бы и в провинции использовать это начинание»[[36]](#footnote-37). Он красочно описал выступления Теревсата в один из июльских дней, когда в Москве проходил II конгресс Коминтерна. По трамвайным путям по всему городу с 4 часов дня до позднего вечера курсировали три платформы, на них размещались сцена, артистические уборные и военный духовой оркестр. Перед каждым спектаклем выступал пропагандист-агитатор, выделенный Московским Комитетом РКП (б). Выступали и находившиеся в Москве члены Исполкома Коминтерна Клара Цеткин, Марсель Кашен и другие.

Статьи, появившиеся в газетах «Правда» и «Известия», высоко оценивали деятельность нового театра. С осени Теревсат получил в свое распоряжение большое здание Никитского театра (ныне Театр им. В. Маяковского), где работала до этого частная оперетта Потопчиной, закрытая по решению Центротеатра.

Маленькая витебская труппа сильно разрослась. В московском Теревсате к моменту открытия оказалось около трехсот пятидесяти актеров различных жанров и направлений. Здесь и актеры театров миниатюр и эстрады — Л. Утесов, П. Кручинин, жонглеры Жанто и Лизетт, известные танцоры В. Ивинг и А. Комнен, актеры и оркестр закрывшейся оперетты, оперного театра Зимина, драматических театров Сафонова и Корша. Создание такого коллектива было своеобразной попыткой Наркомпроса организовать массу эстрадных и других, не имевших постоянной работы актеров. Среди них были люди, различные по своим устремлениям. Одни пришли сюда с искренним желанием создавать искусство революционной сатиры, строить новый театр. Других привлекали обещанные оклады и пайки, столь существенные в те голодные годы.

Во главе Теревсата был назначен художественно-политический совет из десяти человек (заведующая художественным подотделом МОНО О. Каменева, журналист Л. Сосновский, Вс. Мейерхольд, оперный режиссер И. Лапицкий и другие). Ответственным руководителем остался Разумный.

Одновременно со спектаклями на стационаре Теревсат продолжал обслуживать массового зрителя. Уже осенью 1920 года передвижные труппы отправились на польский и врангелевский фронты, на южный фронт с поездом ПУРа. Весной 1921 года передвижная труппа Теревсата совершила рейс по Волге на агитпароходе ЦИКа «Красная Звезда», труппа «Агитпродлетучка» поехала {32} в Сибирь. Более трехсот спектаклей было сыграно в течение первого сезона в районах Москвы и Московской области.

Один из работников театра, Н. Захаров-Мэнский, рассказывает о тяжелых условиях, в каких приходилось работать артистам. Голодные, часто полубольные, месяцами не получавшие зарплаты, ехали они каждый вечер «за Сокольнический круг, в Замоскворечье и другие отдаленные районы Москвы. Трамваи ходили плохо, нередко приходилось добираться пешком, в мороз, с тяжелым чемоданом в руках. Актер играл в спектакле сразу пять-шесть, а иногда и десять ролей. Ездили за пределы Москвы — в Рязань, Новый Иерусалим, в Сергиево»[[37]](#footnote-38). Однажды пришлось дать в течение дня восемь спектаклей. Первый начали в час дня, последний — на вокзале в три ночи.

Выездные спектакли и по содержанию и по форме продолжали линию витебского Теревсата. «Это был не театр, как нечто художественно целое, нет, это был митинг, агитка, разъяснение, иллюстрация декрета, политического события», — вспоминал Захаров-Мэнский. В то же время уже первые спектакли стационара на большой сцене Никитского театра утратили оперативность лозунга, стали громоздкими, отличались жанровой и стилевой неопределенностью. Выразительные средства народного площадного театра, не поднятые до уровня высокого профессионального искусства, как это было у Мейерхольда, в большом и пышном зале Никитского театра утрачивали свою доходчивость, начинали казаться примитивными и наивными. А первые советские пьесы — «Мужичок» В. Шишкова, «Новый фронт» М. Криницкого — требовали от исполнителей бытового правдоподобия взамен привычных масок. Наконец, состав труппы, большое число артистов оперетты и эстрады, тянули к приемам старого развлекательного театра.

Пороки организации сказались очень быстро. Торжественное открытие «базы», как называли Никитский театр, состоялось в ноябре 1920 года, а в декабре работала специальная комиссия ТЕО Наркомпроса и ЦК Рабис по обследованию Теревсата. Она установила ничем не оправданные огромные расходы по смете, бессистемность в формировании труппы. А главное — «несоответствие между идеей подвижности, необходимой для агитационных целей, и тем грузным академическим стилем, которого требовало здание Никитского театра. Новое литературное агитационное содержание влито в старые приемы стиля миниатюр и оперетты»[[38]](#footnote-39).

Что же представляли из себя постановки Теревсата, так сурово осужденные комиссией? Первая программа была составлена из пьес «Мужичок» В. Шишкова (режиссер Гутман), «Хлам» Е. Зозули (режиссеры Разумный и Гутман) и балета «Красная звездочка» (балетмейстер Дысковский, режиссер Разумный).

Борьба с собственническими инстинктами и эгоистическими устремлениями крестьян составляет агитационное содержание «Мужичка», одной из первых значительных советских пьес. Она написана {33} автором и была поставлена Гутманом как бытовая реалистическая комедия. Актер театра Корша А. Дорошевич в роли Панкратыча показал «мужичка» с хитринкой, «себе на уме», выжидающего и внимательно присматривающегося к Советской власти. Но Дорошевич оказался одинок в спектакле. «Уныло, слащаво звучала риторика революционных детей мужичка», — писал рецензент «Вестника театра» (1920, № 74, с. 8). Спектакль получился вялый, бытовой, лишенный агитационного пафоса, революционной сатиры.

Трагедия-сатира Ефима Зозули «Хлам» затрагивала острую проблему революционного гуманизма. Что важнее — жизнь отдельного человека или интересы общества в целом? Однако сложная философская проблематика «Хлама» исчезла в спектакле. Пьеса была поставлена как веселое обозрение, высмеивающее извечные недостатки человечества. Этому способствовали отличные актерские работы Утесова, Ярона, обаятельного опереточного комика Н. Плинера, профессионального жонглера Жанто.

Заключавший программу балет «Красная звездочка» (позднее он получил название «Весы») на музыку Я. Фельдмана представлял нечто среднее между балетом, обозрением и пантомимой. Среди действующих лиц были вполне конкретные реальные персонажи — Деникин, Колчак, Краснов, Врангель. Профессиональных танцовщиков было лишь двое — популярная на эстраде балерина А. Комнен изображала Францию, ее партнер В. Ивинг — Черного человека.

Постановка Дысковского по насыщенности революционными аллегориями и символами напоминала спектакли Пролеткульта. Занавес открывался, и на пустой сцене, изображавшей мировое пространство, колебались две чаши весов. На одной — капитал, «жирный, тучный, расплывшийся, напоенный потом и кровью трудящихся… На другой чаше — красная звездочка, маленький огонек, за которым идут народы через горы, через пропасти, через снежные вьюги и осенние туманы»[[39]](#footnote-40). В финале актеры в кулисах, в ложе, в партере запевали «Интернационал», который подхватывался зрителями.

Этот же прием коллективного исполнения «Интернационала» использовался и Мейерхольдом в «Зорях». Спектакль был показан публике одновременно с премьерой в Теревсате в дни празднования третьей годовщины Октября. И в том и в другом случаях пение «Интернационала» на сцене и в зале производило сильное впечатление, эмоционально захватывало зрителей.

Но беда заключалась в том, что зрителей на спектаклях Теревсата становилось все меньше. Зал Никитского театра пустовал, а финансовая задолженность коллектива достигла космических сумм — более полутора миллиардов рублей. И даже так называемый «организованный» рабочий зритель, получавший билеты почти бесплатно, и тот не посещал спектакли Теревсата.

Одно из писем Луначарского, относящееся как раз к 1920 году, {34} помогает понять трудности, с которыми неожиданно встретился Теревсат, получив в свое распоряжение большое помещение в центре Москвы.

Рабочие, писал А. В. Луначарский, «ни разу не требовали от меня усилить доступ к ним революционного театра, но зато бесконечно часто требуют оперы и балета!.. Все настоящие фронтовые деятели театра отмечают, что только пьесы, исполняемые самими красноармейцами, имеют среди них настоящий успех, вне этого успех имеют только прекрасные труппы и прекрасные пьесы…»[[40]](#footnote-41)

Маленький коллектив витебского Теревсата шел навстречу зрителю, артисты устанавливали непосредственный контакт с аудиторией; они говорили о том, что волновало. Сближению помогала и особая доходчивость малых форм и непритязательная комедийность народного представления. С помощью буффонады и гротеска опасные враги «снижались» до смешных, надутых спесью персонажей. Зрители смеялись над ними, и этот смех по-своему способствовал духовному раскрепощению, осознанию своей силы. Непосредственность общения артистов со зрителями позволяла красноармейской, рабочей и крестьянской аудитории воспринимать спектакли витебского Теревсата наравне с представлениями своего самодеятельного коллектива. Тогда как от «настоящего театра», — как писал Луначарский, — ждали «красивого зрелища» и «немного наслаждения». Пролетарский зритель «не может променять это не на спорадическое, а сплошное перенесение митинговой фразы и изображений едких, всех нас терзающих моментов гражданской войны на сцену»[[41]](#footnote-42).

Теревсат вместе с Театром РСФСР 1‑м и Мастерской коммунистической драматургии (Масткомдрам) вошли в стан «Театрального Октября». Они стали первыми театрами, последовательно обратившимися к революционной тематике. Мейерхольд в спектаклях «Зори» и «Мистерия-буфф» вместе с революционным содержанием утверждал новые средства сценической выразительности. Но даже ему при всей его гениальной изобретательности, при том, что он пользовался хитрым приемом подсадки актеров в зрительный зал, не всегда удавалось достигать единства сцены и публики с той полнотой и непосредственностью, как это было на представлениях передвижного витебского Теревсата.

Во второй программе, показанной в январе 1921 года, Разумный повторил хорошо сработавший прием с пением «Интернационала» в финале. В нее вошли пьеса популярного тогда автора М. Криницкого «Новый фронт», его же антирелигиозная сценка «У райских врат», поставленные Гутманом. «Пьеску про попов, кои не понимают праздники что такое…» Маяковского ставил Разумный.

Маленькая пьеска Маяковского, написанная в манере агитплаката, стала, по отзывам прессы, самым слабым номером программы. Критик сетовал на «скучный, стереотипный диалог» и одобрял лишь удачное режиссерское решение финала, где производственная демонстрация {35} была показана «в движении плакатов, орудий труда и раскатов Интернационала, переливающегося из-за кулис на сцену и в зрительный зал»[[42]](#footnote-43). Не помогли ни оформление близкого Маяковскому художника И. Малютина, ни исполнение роли отца Савануила заразительным комедийным актером Б. Урсыновичем. Наибольшим успехом пользовалась сценка «У райских врат», весело поставленная Гутманом. Утесов, Плинер, Горев — музыкальные, пластичные — играли задорно, легко, импровизационно. Не случайно именно эта маленькая сценка наиболее полно описана в мемуарах участников Теревсата Л. Утесова, З. Дальцева[[43]](#footnote-44).

По всей вероятности, не состоялась предполагавшаяся постановка небольшой пьесы И. Эренбурга «Светопреставление» — сатиры на Лигу наций. В письме к Мейерхольду, датированном декабрем 1920 года, автор писал: «Очень прошу вас прочесть пьесу. Это не более десяти минут. Ждут вашего ответа Теревсат и я, так как при разногласии ваше мнение будет решающим»[[44]](#footnote-45). Упоминаний о премьере в прессе найти не удалось, возможно, пьеса осталась в репертуаре передвижных групп.

Видимо, в Теревсате и режиссура и актеры уже окончательно утратили вкус к агитпьесам, по стилистике похожим на «Окна РОСТА», равно как и к постановкам, напоминающим представления уличного балагана. Теревсат так далеко ушел от своей исходной идейной и художественной программы, что возврата назад быть уже не могло.

Серьезные перемены назревали в политической и экономической жизни страны. Гражданская война заканчивалась. Состоявшийся в марте 1921 года X съезд партии наметил переход к новой экономической политике. Наступивший нэп стремительно занимал рубежи не только в экономике, но и в искусстве. «Окна РОСТА» прекращали существование. Жанр агитпьес, рожденный эпохой военного коммунизма, утрачивал популярность. Менялись объекты сатиры. Белые генералы, Антанта, Керенский становились историей. И Теревсат, вынужденный искать новые пути, отказывался от сатиры и видел свою задачу в «положительной театральной агитации», которая лучше «укладывалась» в многоактные пьесы.

Но прежде чем окончательно прослыть «серьезным», Теревсат в марте 1921 года выпустил третью программу — веселое трехактное политобозрение «Путешествие Бульбуса 17 – 21», в котором как бы прощался со своими традиционными сатирическими персонажами. Представители Антанты, Ллойд-Джордж, меньшевики, эсеры, Керенский и прочие проходили друг за другом в веселом, стремительном хороводе.

Обозрение, написанное по заказу театра авторами, хорошо знающими и чувствующими специфику малых форм — Арго, Адуевым, Гутманом (режиссер Гутман, художник Комарденков), — строилось как монтаж сатирических сценок, куплетов, пантомимы, не связанных сюжетом.

{36} Таинственные цифры 17 – 21 обозначали 1917 и 1921 годы, замыкающие действие. Обозрение состояло из трех актов — Монархия, Демократическая республика, РСФСР.

Отсутствие текста, крайне противоречивые отзывы прессы, к сожалению, не позволяют восстановить этот спектакль. Одни хвалят текст обозрения, счастливые режиссерские находки и трюки, незаезженные куплеты. Другие считают постановку типичной для «буржуазного “Кривого зеркала”, недоступной для пролетарских масс»[[45]](#footnote-46). В оценках сказывалась полярность позиций критики по отношению к малым формам, к вопросу о развитии и использовании традиций.

Время вносит свои поправки, снимает крайности. Скоро стало ясно, что использование традиционных форм само по себе не может рассматриваться как недостаток. Ведь из недр старой дореволюционной эстрады выросли Смирнов-Сокольский, Хенкин, Борисов, Афонин и другие, составившие славу эстрады советской. А опыт «буржуазного» «Кривого зеркала» долгое время питал советскую эстраду, не говоря о том, что и сам коллектив «Кривого зеркала» после короткого перерыва возобновил работу и существовал до конца 20‑х годов.

«Путешествие Бульбуса» имело успех у широкого зрителя, особенно отдельные удачно поставленные Гутманом эстрадные номера. Спектакль шел ежедневно в течение весны и лета 1921 года на театральной сцене сада «Аквариум». Утесов, игравший в спектакле несколько ролей — эсера Чернова, старого спеца и румына, дирижера оркестра Малой Антанты, — вспоминал, что, проходя по улицам, он не раз слышал реплики: «Вот идет румын из Теревсата». В номере, высмеивавшем политику Малой Антанты, был показан оркестр, состоящий из серба, грека и чеха под управлением румына. Актеры ловко имитировали игру на воображаемых инструментах, делали это «азартно, с безотчетным молодым увлечением». Этот импровизационный джаз стал для Утесова, по его собственному признанию, ступенью на пути создания эстрадного оркестра.

Музыка к спектаклю, использовавшая популярные опереточные мотивы, ошибочно приписана в воспоминаниях старых теревсатовцев И. О. Дунаевскому, который в это время находился в Харькове. Судя по короткой информации в газете «Известия»[[46]](#footnote-47), она принадлежала дирижеру Теревсата Я. Фельдману.

В спектакле было много режиссерской выдумки, шуток, веселого смеха. После окончания тяжелой войны можно было вздохнуть полной грудью, позволить себе короткий отдых. «Бульбус» как бы отвечал настроению московских зрителей, знаменовал наступление мирной весны.

В течение второго и последнего сезона 1921/22 года московский Теревсат еще дальше отошел от малых форм, отказался от идеи синтетического театра. На его сцене ставятся многоактные драматические пьесы и инсценировки: «Город в кольце» С. Минина, {37} «Овод» по Э. Войнич, «Железная пята» по Дж. Лондону и «Россия № 2» Г. Майской.

Впрочем, однажды, в конце этого второго сезона, Теревсат попробовал вернуться к малым формам агитационного театра. В марте 1922 года вышла программа, состоявшая из двух агитпьес и старых, приносивших раньше успех номеров. В нее вошли пьесы «Победа смерти» Н. Демидова, «Голод» Т. Масленникова, сценка «У ГубРОСТА» Арго и Адуева, тантомореск «Три витязя» Пустынина и частушки в исполнении А. Артвиновой и В. Маликова. «Кому, для чего, на какой предмет нужны эти вещи?» — спрашивает рецензент «Экрана» по поводу постановки агитпьес «Голод» и «Победа смерти»[[47]](#footnote-48). Однотипные по сюжету, наполненные мелодраматическими эффектами и трескучей риторикой, они были разыграны «тягуче, неискренне и слезливо». Острота и трагедийность проблемы тонули в абстрактной символике и мистике. Сюжет «Голода» сводился к следующему: крестьянин, отказавший в помощи голодающим, получал во сне предсказание кары за грехи. Наутро он находил мертвым своего ребенка. Крестьянин раскаивался в своей скаредности и обращался к зрительному залу с призывом помочь голодающим.

Нравоучительность, рассудочность подобных пьес не увлекали ни зрителей, ни актеров. Теревсат, еще недавно чутко улавливавший запросы зрителей, выглядел безнадежно старомодным.

По отзывам прессы, лучшими номерами этой программы были старый, еще витебский тантомореск «Витязи» в новом оформлении Комарденкова и частушечный дуэт Артвиновой и Маликова. В обоих номерах текст постоянно обновлялся. Были включены частушки, высмеивающие бюрократизм и волокиту в государственном аппарате. Вопрос об этих недостатках остро стоял на повестке VIII Всероссийского съезда Советов. На сцене уже умирающего Театра революционной сатиры на несколько минут вдруг снова зазвучала задорная злоба дня.

«Как-то странно встает в памяти та весна, — вспоминает Е. Драбкина весну 1922 года. — Словно долгий, запутанный сон, в котором идешь-идешь по длинной улице посреди сплошных деревянных заборов, сверху донизу залепленных налезающими друг на друга пестрыми афишами. Кино сулит любовные “трагедии” или же обещает “комические боевики”. Кабаре и варьете зазывают на “Флирт богов”, рестораны приглашают на блины и растегаи, водки, вина, на танцы до утра. А над всем этим блудом бьет по сердцу плакат — черный фон, белый иссохший от голода старик, воздетые в мольбе руки — “Помогите!”»[[48]](#footnote-49)

И Теревсат как в капле воды отразил противоречивость столичной жизни начала 1922 года. Рядом с «Голодом», «Городом в кольце», «Победой смерти» его афиши рекламировали «самые веселые спектакли в Москве»: «Поташ и Перламутр», «Хорошо сшитый фрак» с участием Разумного и популярного артиста театра и эстрады Борисова.

{38} Понимая всю несовместимость таких спектаклей с задачами революционного театра, руководители на эти дни стыдливо переименовывали Теревсат в «Бывший Никитский театр». Три раза в неделю Теревсат, три раза Никитский театр. Труппа одна и та же плюс Борисов… Такая трансформация вызывала поток заслуженных упреков: «То ли сегодня “Город” отложен ввиду отсутствия сборов для “Поташа”, то ли ввиду отсутствия идейности у последнего он отложен для “Города”»[[49]](#footnote-50). И прав был рецензент «Театральной Москвы» (1922, № 22), который отмечал, что «нельзя безнаказанно посвящать три дня в неделю “Хорошо сшитому фраку”, а остальные — агитационному искусству. Такое совместительство растлевает и театр и актера».

Весной 1922 года Давид Гутман, верный идеям агитационного синтетического театра, покинул Москву, чтобы возглавить коллектив бакинского Сатирагита, возникшего на останках «Летучей мыши».

Вслед за ним ушел Разумный. Но, в отличие от Гутмана, он увлекся предпринимательской деятельностью, возможности которой широко открылись вместе с нэпом. Откупив на три года сад Эрмитаж, Разумный стал организатором летних развлечений для нэпманов — театров, ночных кабаре и даже карточного клуба. Предпринимательство целиком подчинило себе все интересы способного актера.

Последней постановкой Теревсата (премьера 18 мая) стала пьеса Т. Майской «Россия № 2» о жизни русской эмиграции. Одно из действий пьесы происходило в парижском ресторане. В постановке Теревсата оно было самым впечатляющим. На сцене воспроизводилось парижское кабаре для белоэмигрантов, где исполнялись песни под Изу Кремер и Вертинского, танго и т. д.

Постановка «России № 2» была данью новым веяниям и вкусам, которые отчетливо давали себя знать. И не случайно сыгранный всего несколько раз спектакль имел исключительный для Теревсата успех. Публика кричала из зала «спасибо», вызывала автора. Критик Блюм сетовал на то, что так вела себя публика «высокой революционной квалификации — военные курсанты, комсомольцы», и делал вывод, что «революционный класс уже отравился ядом буржуазной культуры, от которой мы недостаточно его предостерегали»[[50]](#footnote-51). Об этом же писал и будущий драматург В. З. Масс, его статья была названа «По Сеньке шапка… или о “новом” зрителе»[[51]](#footnote-52). Но этот зритель устал от картин голода, разрухи, смертей, с которыми ему пришлось столкнуться в жизни. Он искал зрелища, веселья, развлечений. И «Россия № 2» отчасти удовлетворяла его требованиям.

«Россия № 2» стала лишь поводом для закрытия театра. Внутренние противоречия, творческие и организационные, давно подтачивали коллектив. Это лучше всего чувствовали сами руководители, не пожелавшие принять участия в неизбежном финале.

Теревсат существовал недолго — около трех лет. В июне 1922 года он был преобразован в Театр Революции (ответственный руководитель В. Э. Мейерхольд).

{39} Маленький витебский театрик и его создатель М. Я. Пустынин проложили пути для целого направления, хоть и недолговечного, но оставившего заметный след в истории театра тех лет. Один за другим возникали теревсаты в Ленинграде, Одессе, Тифлисе, Баку, Иркутске, Калуге, Астрахани, Симбирске, Грозном. Современный исследователь, описавший репертуар и спектакли этих театров, пришел к выводу, что «сезон 1920/21 года, говоря фигурально, вообще проходил под знаком теревсатовского движения»[[52]](#footnote-53).

Витебский Теревсат можно считать прямым предшественником «Синей блузы», оказавшей в свою очередь серьезное влияние на формирование советской эстрады. Он привлекал злободневностью, агитационностью своих представлений. Здесь стихийно рождались новые жанры политической эстрады, понятной и близкой широким народным массам. Что касается московского Теревсата, то он стал одним из первых театров, построивших свой репертуар на произведениях молодой советской драматургии, и тем самым способствовал ее развитию.

## \* \* \*

Еще быстрее, чем Теревсат, промелькнула на московском театральном небосклоне Студия Театра сатиры. Драматург Леонид Субботин, в будущем известный деятель крестьянского театра, выступил в феврале 1920 года на страницах журнала «Вестник театра» со статьей о необходимости создания совершенно нового, рабоче-крестьянского Театра сатиры. Его горячо поддержал Луначарский. «Студия Сатиры, Театр сатиры — это нам необходимо. С этого мы можем начать сближение лучших из молодых профессионалов с народом и выборку лучших народных сил в этот цех артистов от народа, который мы должны организовать»[[53]](#footnote-54).

Заседание Центротеатра в марте 1920 года открылось докладом Луначарского об организации в Москве Театра сатиры.

Почти одновременно Центротеатр рассмотрел вопрос о вновь возникающих и существующих с дореволюционных времен театрах типа кабаре и миниатюр. По предложению специально созданной комиссии были закрыты четырнадцать театров миниатюр «ввиду их явно нетерпимого характера»[[54]](#footnote-55). Семь таких же коллективов закрыты в Петрограде.

Как бы взамен отжившим свой век Бон‑ю и другим 15 апреля 1920 года открылась Студия Театра сатиры. Один из ее создателей, известный впоследствии театральный деятель Павел Александрович Марков, вспоминает, что Луначарский активно поддержал Студию, изыскал средства не только на постановочные расходы и оплату преподавателей, но, что самое главное, обеспечил ее помещением (бывш. Театр им. В. Ф. Комиссаржевской в Настасьинском переулке на Тверской). Кроме Луначарского и Маркова в «инициативную {40} группу» входили О. Брик, А. Зонов, С. Игнатов, Л. Субботин. Коллектив состоял из двадцати пяти молодых актеров и такого же числа студийцев, набранных из самодеятельности и пролеткультов. Руководителем Студии был назначен Субботин.

В работе Студии приняли участие Маяковский, режиссеры Радлов, Фореггер, художники Рабинович, Малютин, Осмеркин. «В Студии было весело, но, как во всяком молодом деле, было много самонадеянной уверенности, что именно от этого маленького начинания зависят судьбы советского театра»[[55]](#footnote-56). Эта уверенность подкреплялась громким названием «Государственная опытно-показательная студия Театра сатиры» и шумными декларациями, где утверждались «новые формы широкого массового зрелища», «разрыв с комнатным современным театром», борьба с мещанским бытом и мещанской идеологией. В декларации ставились широкие, хотя и довольно общие задачи «выработать новую технику, воспитать нового актера… В этом истинно народном театре актер вернет себе полную меру своего мастерства — выпуклость, яркость, непосредственность». Главной целью Студия ставила «создание сатирических зрелищ, отвечающих современности» («Вестник театра», 1920, № 60). Но для этого недоставало главного — репертуара.

Выручил Маяковский. Когда к нему обратились за помощью, он через несколько дней принес в театр три небольшие агитпьесы, для постановки к Первому мая. «А что если? Первомайские грезы в буржуазном кресле», «Пьеска про попов, кои не понимают праздники что такое?» и «Кто как проводит время, праздники празднуя (На это есть замечания разные)». Три пьесы, различные по теме и сюжету, объединялись одним персонажем, своеобразным конферансье, который в списке действующих лиц фигурирует как Театр сатиры. Он появляется между отдельными сценами и комментирует происходящее. Как и в «Мистерии-буфф», автор широко использовал гиперболу, карикатуру, простонародную шутку. Персонажи такие, как совсем круглый буржуй Иван Иванович, его еще более круглая жена, поп с горой пуховиков и другие, словно сошедшие с карикатур РОСТА, подчинялись задачам антирелигиозной и производственной пропаганды.

Однако Студия не успела выпустить спектакль к Первому мая. Возникло непредвиденное осложнение — пьесы запретила к исполнению Рабоче-крестьянская инспекция. «Я самым решительным образом оспариваю запрет…, — писал Луначарский в РКИ. — Всякий может аплодировать или шикать, сидя в кресле театра, будучи публикой, но из того, что у него на лбу надета та или другая кокарда, совершенно не следует, что его личные вкусы приобрели внезапно необыкновенную чистоту и ясность»[[56]](#footnote-57).

После активного вмешательства Луначарского запрет был снят. Но из трех пьес Маяковского показана только одна «А что если?..» в постановке Зонова и Фореггера, в оформлении Малютина и Осмеркина. В один вечер с ней шел раешник Л. Субботина «Скоморохи» и {41} «Прерванный пир» Л. Марселло (премьера — в сентябре 1920 г.). В раешнике Субботина рассказывалось, как кулак у мужика муку за копеечку покупал, а рабочему за рубль продавал. В пьесе «Прерванный пир» действовали обобщенные символические персонажи, пиршество которых прерывалось революцией. Спектакль имел успех и, по свидетельству Владимира Масса, прошел более ста раз.

Однако Студия, не просуществовав и года, была распущена. Уже к началу 1921 года помещение в Настасьинском переулке перешло Масткомдраму. Планы Студии выглядели слишком умозрительно и абстрактно, и ее быстро вытеснили более жизнеспособные и уже сложившиеся как действующие театральные организмы теревсаты.

## \* \* \*

В заключение надо сказать о двух наиболее значительных петроградских театрах, они выделялись на общем фоне театров эстрадного направления вроде «Театра для всех», передвижного театра «Петрушка», эстрадного Театра сатиры… «Вольная комедия» впрямую примыкала к теревсатам. Театр «Народная комедия» стоял несколько особняком. Открылся он в январе 1920 года первоначально под названием «Театр художественного дивертисмента» под руководством Сергея Радлова, молодого режиссера, любителя и знатока народного площадного театра, сотрудника В. Э. Мейерхольда по его студийной работе в предреволюционные годы. Чтобы приблизить театр к народному зрителю, выбрали Железный зал Народного дома на Петроградской стороне с открытой, выдвинутой вперед сценической площадкой, не похожей на обычные театральные подмостки.

Радлов (с осени 1920 г. присоединился Владимир Соловьев), как многие театральные деятели того времени, видел революционное обновление театра в обращении к импровизации, буффонаде, цирку. Подобные опыты уже проводились в Петрограде. К ним можно отнести и знаменитую постановку «Мистерии-буфф» и созданный тем же Мейерхольдом быстро промелькнувший Эрмитажный театр, где широко использовались приемы эстрады и цирка. В спектакле этого театра «Первый винокур» (по пьесе-притче Л. Толстого, режиссер Ю. Анненков) были заняты известный комик К. Гибшман, клоун и акробат Жорж Дельвари, человек-каучук А. Ю. Карлони; все они вошли в труппу «Народной комедии». Пригласили также воздушных гимнастов А. Александрова (Серж) и И. Таурега, музыкального эксцентрика Б. Козюкова (Боб), драматических актеров Ф. Глинскую, Б. Анненкова, Н. Елагина и других. Как писал один из основоположников советского театроведения, С. Мокульский, Радлов впервые в русском театре привлек «циркачей, обогативших технику театрального актера неведомой ему дотоле физической ловкостью и акробатикой. Он развязал язык и воображение театрального актера, заставив его импровизировать по заранее намеченному сценарию»[[57]](#footnote-58). Репертуар первого сезона состоял из «цирковых» комедий {42} и мелодрам, либретто которых, используя народные сюжеты, писал сам Радлов, — «Невеста мертвеца», «Обезьяна-доносчица», «Медведь и часовой», «Султан и черт». Актеры, отталкиваясь от готового сценария, придумывали трюки, импровизировали, постоянно обращались к теме дня.

Обстановка напоминала площадной театр. Как и на площади, в зрительном зале Народного дома публика не снимала верхней одежды и лузгала семечки. Она восторженно рукоплескала обезьяне Джимми (Александров — Серж), удиравшей от погони в «Обезьяне-доносчице». Артист вспоминал позднее, как он «лазал по металлическим фермам Железного зала, забирался под потолок… вися там на одной руке, почесываясь…». Не меньший восторг вызывали насыщавшие спектакль злободневные шутки. Поводырь обращался к Обезьяне: «А покажи, как белые наступали на Питер!» Александров «важно маршировал раскорякой, по-медвежьи переставляя ноги». — «А отступали как?» — Тут он «комично удирал, держась за побитый зад и куда-то прятался»[[58]](#footnote-59). В другом эпизоде Обезьяну спрашивали, что надо сделать, чтобы не заболеть сыпняком. Она бросалась к хозяину, рассматривала его шапку и яростно уничтожала воображаемую вошь. В подобных сценках политическая сатира была выражена с наивной прямолинейностью и грубостью балаганного представления.

По отзывам современников зрители Петроградской стороны, в том числе рабочие, красноармейцы, любили «Народную комедию», и зрительный зал никогда не пустовал. В отличие от сухой информации агитспектаклей московского Теревсата, подобных «Голоду» или «Победе смерти», представления «Народной комедии» были увлекательны, веселы, динамичны. Они отличались и от полулюбительских представлений витебского Теревсата, где стихия народного театра была найдена, скорее, интуитивно, как способ донести до зрителей агитационное содержание.

«Народная комедия» уже с первых шагов имела отчетливую художественную программу. С. Радлов, продолжавший поиски профессионалов, прежде всего Мейерхольда, возрождал традиции и сюжеты итальянской комедии масок. Осовременивая эти сюжеты, он вводил в спектакли «элементы, перекликающиеся с агитационными витринами РОСТА»[[59]](#footnote-60), последовательно стремился к синтезу различных искусств, хотя ему не всегда удавалось добиться желанного {43} сплава. Цирковые и эстрадные номера порой оказывались лишь вкрапленными в драматическое действие. Как и во всяком эксперименте, многое оказывалось спорным.

Блещущие изобретательностью и весельем спектакли «Народной комедии» привлекли внимание Горького. Зимой 1920 года он не раз заходил в театр, а актеры, по свидетельству А. Александрова, дважды были у него на Кронверкском проспекте. Весной Горький принес в театр сценарии одноактного спектакля «Работяга Словотеков», рассчитанный на актерскую импровизацию. Высмеивая бюрократизм и пустозвонство, Горький в образе Работяги показал примазавшегося к революции обывателя — лентяя, болтуна, фразера.

Сценарий Горького был как бы прямым откликом на слова В. И. Ленина, сказанные в июне 1918 года: «Поменьше пышных фраз, побольше простого, *будничного*, дела, заботы о пуде *хлеба* и пуде угля!..»[[60]](#footnote-61)

Горький дал своему персонажу «будничную» должность управдома. Но вместо простой и конкретной работы Работяга произносил речи с замысловатыми терминами «централизация», «утилизация», которые доставляли ему самому большое удовольствие. Так, в ответ на известие о том, что на улице лопнула водопроводная труба, Словотеков пускался в длинные рассуждения:

«— Это ничего, товарищ милиционер. Стоит нам только организоваться {44} для энергичной борьбы с разрухой, и все пойдет прекрасно. Труба — пустяк. Мы ей заткнем глотку, трубе. Мы все можем.

— Мне надо идти на пост.

— Погоди, товарищ. Успеешь попоститься. Теперь, когда в Ирландии, в Исландии, в Лапландии, в Гренландии и везде началось движение…

— Там детский приют без воды сидит…

— Это ничего, товарищ. Наша Красная Армия скоро возьмет Крым, и мы выйдем к морю. Финляндия — тоже».

В финале управдом журчанием речей усыплял всех пришедших к нему с заявлением и постепенно засыпал сам. В спектакле же этот финал был несколько изменен, сделан более действенным, эксцентричным. Словотеков, которого играл любимец публики клоун Жорж Дельвари, продолжал произносить речь в то время, как на него с потолка лилась вода и обваливался кусок штукатурки. С шишкой на лбу, требуя «коллегиального лечения», Дельвари под хохот публики уходил со сцены.

Впервые показанный 16 июня 1920 года, «Работяга Словотеков»[[61]](#footnote-62) прошел с успехом. Но через несколько представлений спектакль был снят по указанию Петроградского ТЕО. Исследователи творчества Горького обычно видели причину запрета в неудачной постановке, ссылаясь на свидетельство Александрова, что «Дельвари внес обывательское злопыхательство» в свое исполнение. Но художник {45} спектакля Валентина Ходасевич позднее вспоминала, что, хотя на премьере артист действительно несколько переигрывал, «в запрещении этого спектакля сыграло роль и то, что некоторые узнали себя в Словотекове и обиделись»[[62]](#footnote-63).

В прессе появились статьи, обвиняющие Горького в искажении советской действительности. «Из‑за деревьев леса не видящие» — под таким многозначительным названием вышла статья в «Красной газете» (1920, 20 июня). Рецензент считал, что в образе Работяги отдельные имеющие место частные недостатки слишком укрупнены и обобщены, что и послужило причиной «глубокой художественной неправды пьесы».

Однако, как уже упоминалось, именно в эти годы В. И. Ленин не раз говорил о необходимости бороться с тунеядцами, болтунами, бюрократами. Известно, как высоко оценил он стихотворение «Прозаседавшиеся» Маяковского, появившееся в 1921 году. И все же, когда сатира была направлена на «внешних» врагов или же таких явных «внутренних», как спекулянты, дезертиры, ее необходимость не вызывала никаких сомнений. Когда же объект сатиры оказывался «внутри» нового строя, который хотелось прежде всего утверждать и воспевать, возникали непредвиденные трудности и жаркие споры. Наиболее талантливые сатирические образы жалили не только злобствующих обывателей, но и недалеких чиновников, а вслед за ними и критиков, которые видели в Словотекове, в персонажах маленьких пьес Маяковского обывательщину, мещанство, чуть не… контрреволюцию. К. Муратова, автор статьи «Горький и советская сатира», справедливо называла причиной резкой критики спектакля «несоответствие самого сценария требованиям, предъявляемым критиками к советской сатире на раннем этапе ее зарождения»[[63]](#footnote-64).

После неудачи «Работяги Словотекова» «Народная комедия» стала осторожнее по отношению к сатире, спектакли театра начали утрачивать злободневность и остроту. В августе 1920 года была поставлена еще одна «цирковая комедия» Радлова — «Приемыш», в ней было много приключений, погонь, трюков. В спектакле бойкий подросток Серж (А. Александров), усыновленный богатым фабрикантом, получал от раненого революционера важные бумаги и ловко скрывался с ними от преследователей. Гнавшиеся за ним полицейские (акробаты Карлони и Таурег) падали в бочки с водой, исчезали в люках. Серж взбирался на крышу, «падал» вниз и исчезал, ухватившись за спущенную с пролетающего аэроплана веревку. Погоня шла в бешеном «кинематографическом» темпе, в ней участвовала вся труппа.

Описание спектакля «Приемыш» напоминает известный фильм начала 20‑х годов «Красные дьяволята». Сходство не случайно. Близость приемов «Народной комедии» к практике киномонтажа детально рассмотрена Золотницким в книге «Зори театрального Октября».

{46} В течение второго зимнего сезона 1920/21 года театр окончательно перестраивается, «утрачивает прежний характер эстрады и стилизуется под шекспировскую сцену»[[64]](#footnote-65). Работа над злободневными сатирическими спектаклями — «цирковыми комедиями» была недолгой. И все же красочные и веселые представления «Народной комедии», по замечанию Сергея Юткевича, оказали большое влияние на становление таких художников, как Эйзенштейн, Фэксы, Фореггер[[65]](#footnote-66).

В ноябре 1920 года по инициативе Петроградского ТЕО (лично М. Ф. Андреевой) и Политуправления Балтфлота как бы на смену «Народной комедии», изменившей свое лицо, открылся еще один театр — «Вольная комедия». Определяя направление работы, руководитель литературной части театра, начальник политпросвета Пубалта молодой журналист Лев Никулин писал: «Мы не ограничиваем себя только сатирой… и развеселая буффонада и даже драма. Таким образом — это “вольная комедия”»[[66]](#footnote-67). Он противопоставлял новый, широкого диапазона театр, с одной стороны, «солидным», «с размахом» коллективам типа московского Теревсата, с другой — распространившимся по всей стране маленьким театрикам сатиры, которые «не гонятся за художественной внешностью» и работают «по рецептам доброго, старого театра миниатюр».

В то время когда писалась эта статья, в октябре 1920 года, театр «Вольная комедия» готовился к открытию в подвальном помещении Пти-Паласа, наполовину затопленного водой. Премьера театра была приурочена к празднованию третьей годовщины Октября, и весь небольшой коллектив работал дружно и самоотверженно. Художник Юрий Анненков не только руководил изготовлением декораций, но и пытался несколько украсить веселым орнаментом сырой подвал, наспех переоборудованный по его планам.

Люди молодые, талантливые, полные энергии создавали новый советский театр малых форм. Он виделся им веселым, задорным. Задачи политического просвещения, агитации, художественного воспитания должны были сочетаться с развлекательностью и увлекательностью.

Главным режиссером был Н. В. Петров (он же Коля Петер) — актер и режиссер «Бродячей собаки», «Привала комедиантов», «Летучей мыши». Во главе музыкальной части — композиторы З. Майман и Ю. Шапорин, художественной части — Анненков (через некоторое время его сменил молодой Николай Акимов). В качестве консультанта, придававшего солидность этому молодежному начинанию, {47} был привлечен известный режиссер К. Марджанов (Марджанишвили). Он только что вернулся в Петроград из Киева, где поставил знаменитый спектакль «Фуэнте Овехуна».

В Петрограде Марджанов руководил театром Комической оперы, работавшим в том же помещении Пти-Паласа, в подвале которого приютилась «Вольная комедия». Замысел создать театр памфлета, театр политической сатиры сразу же увлек Марджанова, и он находил время, чтобы спуститься в подвал, где готовилась первая программа «Вольной комедии». Как вспоминал Лев Никулин, Марджанов «работал весело, смеялся, смешил актеров, спорил с художниками, с осветителями; он был моложе всех, моложе самых молодых»[[67]](#footnote-68). Большое участие в судьбе театра принимал М. А. Рейснер — видный советский ученый, профессор теории права и литератор, отец Ларисы Рейснер.

В труппе театра были Р. Рубинштейн, С. Тимошенко, Д. Слепян, М. Кашеварова, Л. Давидович, З. Рикоми, Е. Гершуни, Г. Стеффен, С. Пронская-Шмитгоф — в большинстве молодые актеры, многие из которых впоследствии стали известными артистами, литераторами, режиссерами.

Первая программа была подготовлена «на энтузиазме» за три недели. Она начиналась прологом «После премьеры “Вольной комедии”», в котором перед зрителями представала вся труппа. Актеры шли на сцену через зрительный зал. В боковых, левой и правой, ложах сидели элегантный франт и «раскрашенная дамочка», они переговаривались друг с другом по телефону, обсуждая театральные новости и в том числе открытие «Вольной комедии».

За прологом следовали пьесы: «Тут и там» Никулина, «Парижская утка» В. Шмитгофа, «Небесная механика» Рейснера и Никулина и «Вселенская биржа» Рейснера. Все они были поставлены Петровым, кроме «Небесной механики», короткого антирелигиозного памфлета, режиссером которого был Николай Евреинов. В «Парижской утке» высмеивалась зарубежная пресса, распространяющая небылицы о Советской России, «Вселенская биржа» — политический памфлет, затрагивающий острые проблемы международной жизни.

По рассказам очевидцев, солдаты, рабочие, матросы, заполнявшие зрительный зал, принимали спектакли восторженно. Часть публики, настроенную враждебно к Советской власти, «Вольная комедия» «просто ошеломила и обозлила. Однажды Марджанов порылся в {48} кармане и достал измятую серую бумажечку… Это было анонимное письмо, полное угроз и грубой ругани. — Дайте мне, — сказал кто-то. — Это для музея. Зачем рвать? У меня еще пять, — весело сказал Марджанов, — во всех карманах»[[68]](#footnote-69). Так политическая борьба переносилась в зрительный зал маленького, только что родившегося театра.

Сравнивая московский Теревсат и «Вольную комедию», рецензент «Жизни искусства» не без основания отмечал, что последняя легче, подвижнее, а в смысле репертуара глубже. Труднее уловить художественное лицо молодого театра. Оно значительно менее определенно, чем у «Народной комедии». Находили здесь и «криво-зеркальную» линию, и «истертый штамп уличного плаката», и «искривленную фарсовыми преломлениями газетную передовицу».

Вторая программа была показана в начале декабря 1920 года, на ее подготовку ушло снова меньше месяца. Как и первая, она состояла из нескольких разнообразных по жанру миниатюр. За прологом, носившим громкое название «Цезарь в Альпах», шли сатирическая пьеска Льва Никулина «Хамелеон» о скрытых, примазавшихся к революции врагах, балет-пантомима «Освобождение муз», похожий на теревсатовскую «Красную звездочку». В сатирической сценке В. Шмитгофа «Коллегия Главдыни», построенной в виде монолога ученого секретаря коллегии, осмеивались пустословие и бюрократизм. Пьеса «Остров забвения» Никулина с аллегорическими персонажами состояла из семи коротких картин. Заканчивался спектакль «образцовой опереткой» Шмитгофа и Тимошенко «Черные и белые», где политические мотивы сочетались с откровенно пародийными. По свидетельству работника Балтфлота Крылова, она особенно хорошо принималась рабочей и красноармейской аудиторией. Как видим, «Вольная комедия» утверждала свои позиции театра политической сатиры с помощью самых разных выразительных средств и приемов, стараясь избегать лишь назидательности и скуки.

Всеядность все же сыграла свою роковую роль. После третьей «короткометражной» программы, украшением которой стала сатирическая пьеса М. Слонимского «Тумба», театр резко изменил курс. Новая линия была обозначена постановкой четырехактной пьесы Евреинова «Самое главное», далекой и от политики и от сатиры. Как вспоминал позднее Петров, в правлении театра не было единодушия по поводу выбора пьесы. Принципиальным противником ее была М. Ф. Андреева, вопреки своему обыкновению, она даже не приехала на генеральную репетицию. В «Самом главном», как в других пьесах, отчетливо сказывалась идеалистическая позиция, которой последовательно придерживался автор. Человек разносторонне талантливый, яркий и своеобразный, Евреинов умел увлечь своими замыслами окружающих. Режиссер Н. Петров, художник Ю. Анненков, актеры Е. Гершуни, Р. Рубинштейн, С. Тимошенко, В. Шмитгоф и другие создали спектакль, который имел успех у определенной {49} части публики, но уводил театр далеко в сторону от первоначально намеченного пути.

После «Самого главного» «Вольная комедия» перешла на большие многоактные пьесы. Через год один из первых авторов театра, профессор М. Рейснер, уже вспоминал о ней, как об истории: «Это был театр идей, без навязчивой проповеди, митинговой дешевки. Пролетарии не гримировались под сверхчеловека, а буржуа не малевали гидрой, но в каждой постановке чувствовалась революция… В яркой арлекинаде, в инсценированном лубке, в пантомиме, в оперетке, в крохотной драме он бичевал размалеванную дряхлость, священную подлость, а больше и удачнее всего ложь и глупость, глупость и ложь»[[69]](#footnote-70). В приведенной цитате скорее идейная и художественная платформа театра как она виделась руководителям, чем беспристрастная оценка спектаклей. Но так или иначе, а театр отошел от намеченной программы. Сезон 1921/22 года «Вольная комедия» открыла в новом помещении на Садовой, вблизи Невского (бывший Павильон де Пари). В репертуаре театра — многоактные пьесы Евреинова, Василия Каменского, Оскара Уайльда. Как и другие театры, с началом нэпа снятые с государственной дотации, «Вольная комедия» оказалась вынужденной самостоятельно изыскивать средства к существованию. Петров вспоминал позднее, что на общем собрании кто-то предложил открыть второй театр, ночной, с программой типа «Летучей мыши», и чтобы оба эти театра — и «Вольная комедия» и этот новый — обслуживала одна и та же труппа. Предложение с восторгом принято всем собранием, и тут же решили новый театр назвать «Балаганчик». Короткая история теревсатов на этом заканчивалась.

# **{****50}** Искусство развлекать

Знамя революционной сатиры, политического и агитационного театра малых форм в Москве подхватил молодой коллектив, возглавляемый Николаем Михайловичем Фореггером. Сезон 1921/22 года, когда закрылись теревсаты, стал сезоном наибольших успехов Мастфора (Мастерская Фореггера).

Имя Фореггера, режиссера позднее почти забытого, в те годы называлось рядом с именем Мейерхольда. Его работы вызывали бурные споры и оказывались в центре внимания театральной общественности. Разносторонняя одаренность Фореггера как нельзя более соответствовала идее синтеза искусств, которой увлекались многие передовые художники. Фореггер отлично рисовал (учился живописи у Судейкина) — его эскизы декораций для «Кривого зеркала» за подписью «Фракас» можно найти в журнале «Искусство». Он обладал тонким чувством ритма, музыкальностью, хорошо поставленным голосом. Ко всему этому был неистощимым выдумщиком и импровизатором, читал увлекательные лекции на самые разнообразные темы — о театре шарлатанов, об истории гравюры и об истории одежды. По рассказам людей, его близко знавших, уловить, где кончались его знания и начиналась импровизация, было почти невозможно.

Примечательной была и его внешность: безупречно элегантный, пластичный, в огромных выпуклых, в толстой роговой оправе очках, с неизменной трубкой во рту.

Увлечение театром началось еще в студенческие годы в Киеве, где он закончил юридический факультет университета. Летом 1918 года в Москве он уже организует у себя на квартире на Малой Никитской (ул. Качалова) «Театр четырех масок». Здесь поставлены фарс Табарена «Каракатака и Каракатакэ», «Интермедии» Сервантеса. В его {51} маленькой труппе кроме Игоря Ильинского, рассказавшего об этом в своих мемуарах, начинал М. Терешкович, под фамилией Торов играл Анатолий Кторов.

Молодой критик Павел Марков характеризовал творческий путь Фореггера как «путь реставратора-экспериментатора», лежащий в узкой области возрождения театра «шарлатанов и жонглеров, клоунов и паяцев — театра средневекового фарса, комедии дель арте… С влюбленностью молодого энтузиаста он воскрешал в бесчисленных театриках и студиях старинные фарсы, интермедии Сервантеса, “Мандрагору” Макиавелли, являя любопытнейшее сочетание глубокого ощущения театральности с эстетствующим дилетантизмом»[[70]](#footnote-71). Характеристика Маркова, относящаяся к 1921 году, предугадывает дальнейшую судьбу Фореггера. Глубокое, органически присущее режиссеру чувство театральности приносило ему победы в самых разных жанрах — пародиях, пантомимах, обозрениях, мюзик-холле, балете. «Эстетствующий дилетантизм» толкал на самые неожиданные и часто опрометчивые эксперименты.

В Воронеже в сезоне 1918/19 года на короткое время судьба свела его с Д. Гутманом — режиссером иного склада, практиком, далеким от несколько эстетских увлечений Фореггера. Они вместе работали в Свободном театре, Фореггер преподавал также в театральной студии, где возобновил с учениками «Интермедии» Сервантеса.

Осенью 1919 года Фореггер снова в Москве, ставит на арене Второго Московского госцирка (бывш. Никитина) агитационное представление «Политическая карусель» по сценарию, написанному им вместе с поэтом И. Рукавишниковым. Это был период так называемой театрализации цирка, когда в цирк пришли художники смежных искусств, в том числе известные балетмейстеры К. Голейзовский, А. Горский. Хореографические пантомимы ставились без участия цирковых артистов. Манежем завладела хореография. В отличие от них Фореггер занял в «Политической карусели» около шестидесяти цирковых артистов. Как сообщал «Вестник театра» (1919, № 42), это было своего рода «массовое действо», в котором режиссер пытался соединить цирковую зрелищность с агитационным содержанием. Постановка «Политической карусели», характерная для агитационного искусства, не стала событием в истории цирка, но опыт Фореггера получил развитие в известном «Чемпионате классовой борьбы», написанном В. Маяковским для клоуна-сатирика Виталия Лазаренко.

Фореггер сохранит любовь к цирку и позднее. Он станет первым художественным руководителем Мастерской циркового искусства, созданной в 1926 году (позднее — ГУЦЭИ), постоянно будет использовать приемы цирковой выразительности в своих постановках, вводить в драматические спектакли клоунаду.

И все-таки работа непосредственно в цирке была для Фореггера эпизодом. В 1920 году он как педагог и режиссер появился в Студии Театра сатиры, где вместе с А. Зоновым поставил «А что если?..» {52} Маяковского. Здесь, в Студии, произошла встреча Фореггера с Владимиром Массом, работавшим тогда в театральном отделе Наркомпроса.

После закрытия Студии группа студийцев из девяти человек приняла решение создать свой передвижной театр, чтобы продолжить поиск новых форм сатирического агитационного искусства. Небольшой молодежный коллектив возглавили Фореггер и Масс.

В истории советской драматургии глава о малых формах еще не написана. Для будущего исследователя этой темы фигура известного сатирика Владимира Захаровича Масса будет, вероятно, одной из центральных. Около пятидесяти лет писал он для эстрадного театра один и в содружестве с В. Ардовым, Н. Эрдманом, М. Червинским и другими сценки, фельетоны, пародии, диалоги, многоактные пьесы-обозрения. С именем Масса связаны многие успехи эстрадного театра, с его помощью формировался репертуар ведущих артистов.

Масс «знает образ как гиперболу лица современного буржуа, пролетария, партийного деятеля. Эта гипербола складывается из стиха и действия, они взаимопроникают друг в друга», — писал Марков о первых пьесах, поставленных в Мастфоре[[71]](#footnote-72). Как и многие молодые литераторы 20‑х годов, Масс формировался под сильным влиянием личности В. Маяковского, его эстетики. Отсюда стремление к гиперболе, гротеску, локальности красок.

Масс ироничен, немного рассудочен. Все его произведения отличаются четкой конструкцией. Он высоко ценит юмор, шутку. В конце своего пути в пьесе «Любовь и три апельсина» (совместно с Червинским) он прославит могущество смеха, его роль в жизни человека. Однако смех никогда не был для него самоцелью. Юмористические миниатюры Масса несут серьезную идею, они злободневны, осмысленны, содержательны. За содержательность смеха он боролся всю жизнь. Уже в одной из первых журнальных статей, «Смех на театре», он выступал против «праздного юмора и беспринципного каламбура», призывал к «ядреной издевке над косностью сознания… хорошим ударам по самодовольной физиономии нэпа»[[72]](#footnote-73).

Статья «Смех на театре» написана в период наиболее активного сотрудничества Масса с Фореггером в Мастфоре, открыто примкнувшем к «левому фронту» в искусстве. Культ движения, пластических форм, замена психологических образов масками, безупречное чувство ритма сближало постановки Фореггера с работами Мейерхольда этого периода. Но творчество Фореггера гораздо более легковесное, не претендующее на серьезные философские обобщения, по своей шутливости, пародийности, ироничности тяготело к малым формам, к эстраде.

Постановки Фореггера расцвечивались звонкими красками буффонады, эксцентрики. Можно увидеть их близость первым спектаклям «Народной комедии», к этому времени уже меняющей свой курс. Как и Радлова, Фореггера влечет к импровизации, итальянской {53} комедии масок, цирку, балагану. Но, в отличие от «Народной комедии», Мастфор в лице Масса имел своего постоянного автора. Его, быть может, несколько тяжеловесный стих помогал организовать спектакль, придавал четкую направленность режиссерским экспериментам.

В статье «Фореггер и Масс» Марков писал: «Мастер сценария, послушный служитель четкого стиха, его ковач и рифмовщик, Масс дает сценической бесформенности Фореггера отрадную и острую драматургическую оправу»[[73]](#footnote-74). Эта оправа ограничивала разносторонние устремления режиссера, не позволяла Фореггеру «расплыться, растечься по сотням направлений», к чему он всегда тяготел. Забегая вперед, скажем, что как только Масс ушел из Мастфора, творчество Фореггера потеряло сатирическую остроту.

Мастфор открылся 28 марта 1921 года в маленьком зале (200 мест) Дома печати Вечером театральных пародий, написанных Массом. «Мы решили, — писал Фореггер, — смехом, может быть, еще незрелым, неслаженным, но искренним оторвать аудиторию от пайков и картофельных забот. Были написаны пародии, начались репетиции, было приступлено к монтировке. Общими усилиями “стаскивались” в мастерскую старые тряпки, чехлы от диванов, отрезы холста. Мы были и актерами, и портными, и бутафорами»[[74]](#footnote-75).

Чеховская шутка «Предложение» превратилась в шутливый «спектакль-митинг», пародировавший нашумевшую постановку «Зорь». На сцене на больших бутафорских кубах располагался народ — хор, наверху в колосниках была подвешена фигура Вестника (его играл И. Чувелев). Хор делился на две группы, которые ожесточенно {54} спорили между собой. Комизм возникал из несоответствия сути спора о принадлежности Воловьих Лужков и торжественной митинговой формы, в которую этот спор был заключен.

Пародия «Марат» высмеивала полупрофессиональные спектакли в районах. Главную роль играл В. Жемчужный, незадолго до этого руководивший Первым самодеятельным театром Красной Армии и хорошо знавший практику подобных спектаклей. Жемчужный изображал профессионального артиста-трагика, попавшего в группу любителей. В финале герой должен был застрелиться, но в результате путаницы и неразберихи в нужную минуту оказывался без пистолета. В отчаянии актер протягивал руку за кулисы и всякий раз получал самый неожиданный предмет, который надо было как-то обыграть. Жемчужный вспоминал позднее, что однажды вместо пистолета у него в руках оказалась даже паяльная лампа.

Но наибольшим успехом пользовалась пародия «На всякого мудреца довольно одной оперетты» на постановку Вл. И. Немировича-Данченко оперетты «Дочь мадам Анго», которая в то время шла на сцене Художественного театра. Восторженно встреченная широкой публикой, она многими воспринималась как дань нэпу. Неожиданным было приглашение на главные роли отличных опереточных актеров К. Невяровской и В. Щавинского, недавних премьеров антрепризы Потопчиной. К тому же оба, поляки по происхождению, исполняли свои роли с сильным акцентом, что тоже не могло не шокировать на сцене Художественного театра. Вся постановка стоила по тем временам огромных денег.

Не только остроумный текст, но и сам сюжет маленькой пародии Масса остро «воспроизводил» неорганичность и неожиданность проникновения на мхатовскую сцену персонажей классических оперетт.

На сцене Дома печати неторопливый, «чеховский» по интонациям диалог дяди Володи (артист Загальский был в портретном гриме Вл. И. Немировича-Данченко) и Верочки (артистка Николаева) прерывался появлением неожиданных гостей. Верочка едва успевала произнести: «Мы отдохнем, дядя Володя!», как за сценой раздавался звон бубенцов и в тихую комнату врывалась шумная компания двух опереточных «див» и гусара. Одну из актрис играла С. Савицкая, полька по происхождению, отлично пародировавшая польский акцент Невяровской. Фореггер в роли гусара (под псевдонимом Егоров), имитируя польский акцент Щавинского, пел хорошо {55} поставленным баритоном на мотив песни «Последний нынешний денечек»:

«Здесь нет шампанского в буфете,  
Нет даже сладких сухарей.  
Нам изменить порядки эти  
Необходимо поскорей»[[75]](#footnote-76).

Гусар сразу же покорял Верочку, которая бросалась к нему на шею. А дядя Володя не мог устоять перед «чарами» Лизетты. Она вскакивала на стул и игриво напевала: «Мы стоим очень много, мы стоим очень много». Песенка завершалась канканом на музыку «Мадам Анго», который Савицкая исполняла с профессиональным блеском — в свое время она училась танцу в студии Мордкина. Веселая компания уезжала в Париж, а Верочка и дядя Володя снова грустно произносили текст о «небе в алмазах».

Если пародии на постановки Камерного театра «Фетра» и «Введение во храм Пресвятые Богородицы» высмеивали аполитичность далекого от современности репертуара, то «Не пейте сырой воды», «Агиткухня» пародировали агитационные представления, подобные тем, что шли в московском Теревсате. По самым ничтожным поводам персонажи произносили патетические речи. Несознательный Иван (Чувелев) большой деревянной шайкой черпал из колодца воду и пил ее. В финале он осознавал свои «классовые интересы и обещал пить только кипяченую воду».

Отличались ли чем-нибудь работы Фореггера от пародий «Кривого зеркала» и других театров миниатюр? Прежде всего, на них был отпечаток режиссерской индивидуальности Фореггера, его неповторимый почерк. Актуальность этих пародий возрастала от степени участия Мастфора в реальной борьбе на театральном фронте. Если «Кривое зеркало» метко и талантливо пародировало форму таких театральных явлений, как героическая опера («Вампука»), халтурные провинциальные спектакли («Гастроль Рычалова»), то лучшие работы Фореггера и Масса метили в самую суть явления, в его содержание. Основные направления удара приходились на академические театры и Камерный, как далекие от современности «цитадели» чистого искусства. Попутно попадало и «своим». Масс вспоминал, что Мейерхольд, доброжелательно следивший за работой Фореггера, был обижен «Предложением». Фореггер и впоследствии не раз укалывал Мейерхольда. В «Гарантиях Гента» актер Тоддес исполнял куплеты об экспериментах Мастера. Нашумевший спектакль Мейерхольда «Великодушный рогоносец» стал мишенью для остроумной пародии Н. Эрдмана «Носорогий хахаль».

После успеха первых пародий, в которых критика усматривала зачатки будущего смелого и оригинального театра, Фореггер и Масс расширяют объекты сатиры с целью большего охвата современности. Началась работа по созданию современных «масок», которые стали действующими лицами в обозрениях на злобу дня.

{56} Идея постоянных масок, по свидетельству В. Масса[[76]](#footnote-77), первоначально была подсказана обстановкой, в которой приходилось работать. Не было ни помещения, ни средств. Зал Дома печати на двести человек, несмотря на успех пародий, обеспечивал сборы, которых едва хватало на полуголодное существование артистов. Принцип постоянных масок позволял иметь в обращении минимальное число костюмов, одинаково годных для разных спектаклей.

«Я написал несколько злободневных “парадов”, — вспоминал Масс. — Эти “парады”, а точнее, одноактные стихотворные буффонады были откровенным подражанием ранней драматургии Маяковского, автора “Мистерии-буфф”, “А что если?..”. Эти буффонады понравились Маяковскому, и он стал другом нашего театра»[[77]](#footnote-78).

В «Парадах» Мастфора появилась веселая вереница постоянных персонажей, «масок», отражающих некоторые реально существующие социальные и общественные группы. Созданные под влиянием Маяковского и спектаклей Мейерхольда, они были все же вполне оригинальными созданиями Мастфора.

Сергей Юткевич, вскоре ставший заведующим художественной частью Мастфора, описал свою первую встречу с коллективом, которая состоялась весной 1921 года во Вхутемасе: «В гости к студентам приехал молодой театр под руководством Фореггера и драматурга Масса. На импровизированной эстраде, составленной из станков для натурщиков, труппа молодых актеров разыгрывала злободневное сатирическое обозрение… в масках: торговка, коммунистка с портфелем (сатирический образ женщины в кожаной куртке, говорившей лишь лозунговыми фразами…), интеллигент-мистик (прообразом отчасти был Андрей Белый), поэт-имажинист (квинтэссенция крестьянствующего поэта типа Есенина и “денди” типа Мариенгофа и Шершеневича), милиционер — блюститель порядка, и, наконец, просто клоун — “рыжий”, который путался у всех под ногами»[[78]](#footnote-79).

Обозрение «Как они собирались» (1921) состояло из двух частей, не связанных между собой сюжетно. Темой первой части была интервенция. Поводом для второй стал приезд в Советскую Россию знаменитой танцовщицы Айседоры Дункан. Отказываясь от сюжета, автор создал сценарий, в котором современность воспроизводилась через галерею знакомых образов.

Маски использовались и в спектаклях на узкотеатральные темы. Так, например, весной 1921 года после закрытия Театра РСФСР 1‑го Масс за два дня написал буффонаду «Театральное сегодня», поставленную Фореггером с теми же масками.

Постепенно расширяя круг наблюдений, охват явлений общественной жизни, Мастфор поставил «Гарантии Гента» (1922). Это все тот же парад масок, сюжетной канвой служил приезд в СССР капиталиста Гента для получения концессий.

Рецензия в газете «Известия» (1922, 23 апр.) характеризовала спектакль как «яркую, едкую, общественно-бытовую и политическую {57} сатиру», которая «бьет каждым словом». Персонажи спектакля — крупный капиталист Рент (Фогель), его жена (Савицкая), негритенок-слуга (Колодный), рабочий (Григорьев), нэпманская барышня Полина (Семенова), молодой человек (Чувелев), Суетливый (Архиереев), Шпана (Вегнер), поэт (Пославский), Профессор (Сидоров), Обыватель (Федоров), дамочки Солидная и Несолидная (Иванчинова и Старова) — разыгрывали сценки, связанные лишь фигурой мистера Гента. Театр издевался над уродствами нэпманского быта, весело смеялся над ним, затрагивая при этом острые политические вопросы.

Примерно в то же время (лето 1921 г.) Теревсат показал обозрение А. Арго «Путешествие Бульбуса 17 – 21». В нем действовали Керенский, Ллойд-Джордж, участники Антанты, все те, с которыми зрители уже не раз встречались как с персонажами агитационных представлений. По сравнению с ними маски Мастфора выглядели более разнообразными, шире охватывали современную действительность. Изобретательность Фореггера в лепке пластических форм, стремительность темпа, неожиданная музыкальная характеристика, свойственный эксцентрике «алогизм» придавали им особую выразительность и оригинальность.

Мастфор сразу же завоевал признание, приобрел друзей и врагов. Вокруг него и в нем самом объединились талантливые люди. Музыкальную часть возглавил Матвей Блантер: он писал музыку и сам сидел за роялем. В качестве художников пришли Эйзенштейн и Юткевич. Они проявляли немало выдумки и изобретательности, чтобы оформить спектакли на маленькой сцене Дома печати с ничтожными затратами.

Сезон 1921/22 года открылся в прежнем помещении в трудных материальных и бытовых условиях. Мастфор все чаще противопоставлялся Теревсату, работавшему в большом помещении, располагавшему громадной труппой и средствами.

Поздней осенью начались репетиции буффонады «Хорошее отношение к лошадям». «Помещения для репетиций не было, — вспоминал Юткевич. — Работали в одной из комнат дома, где теперь помещается ГИТИС. Однажды на одну из вечерних репетиций пришли Лиля и Осип Брики и Маяковский. Они принесли ноты новых французских песенок… Они заинтересованы в спектакле, им хочется, чтобы пародия на мюзик-холл была сатирически заострена против эстрадных штампов Запада»[[79]](#footnote-80).

{58} Премьера «Хорошего отношения к лошадям» состоялась в ночь под Новый, 1922 год. Это было время самого буйного и дерзкого нэпманского разгула, когда лишь немногие, наиболее прозорливые из новоявленных предпринимателей чувствовали свою обреченность. Искусство веселящее и забавляющее доминировало над всеми зрелищами этого сезона. Главные потребители смеха — нэпманы требовали от эстрады, чтобы она отвечала их вкусам.

«Хорошее отношение к лошадям» родилось как вызов веселящей, беззастенчиво зазывающей нэповской эстраде с ее увлечением зарубежной модой, с ее бездумной развлекательностью, сентиментальностью, нередко откровенной пошлостью. И в то же время спектакль сам нес на себе печать времени. После премьеры в Доме печати разгорелись ожесточенные дискуссии. Защитниками оказались Маяковский, Осип Брик, профессор Рейснер. Противниками — литературные и театральные критики Полонский, Литовский, Херсонский. В «Хорошем отношении к лошадям» под маской революционной эстрады они усматривали «все тот же прогнивший мюзик-холл и шантан», упрекали режиссера в мещанстве, в упадочничестве.

«Да, шантан и мюзик-холл, — в пылу полемики гремел Маяковский. — Довольно сухой, кисло-сладкой теревсатчины. Дайте нам танцующую идеологию, веселую, бурно-каскадную пропаганду, искрящуюся революционную театральность… Мещанство сухой, горькой, закисшей добродетели идет от вас. Это вы подсовываете пролетариату под видом революционности всяческую зевотную литературу, и поэзию, и драматургию, это вы мещане в искусстве»[[80]](#footnote-81).

«Хорошее отношение к лошадям» отражало повседневность в самых разных ее проявлениях. Здесь и первый торговый договор, и концессии, и вопросы новой морали, и бюрократизм, и кафе поэтов-имажинистов, и просвещение, и литературно-художественные события. На маленькую сцену Мастфора пришел шумный, разноголосый московский быт с его противоречиями и странностями. Он был запечатлен в фигурах условных, но легко узнаваемых.

Бесспорно, спектакль привлекал высоким профессионализмом, это признавали и противники Фореггера. Его отличали высокая культура, вкус, синтетическое мастерство актеров, прекрасно тренированных, ежедневно посещавших уроки пения, танца, занимавшихся боксом. Его отличало также то особое озорство, что было свойственно многим работам «левых» художников, высмеивающих старый мир со всем его наследием. Очень скоро, в апреле 1922 года, Мейерхольд покажет своего «Великодушного рогоносца», спектакль еще более озорной и дискуссионный. «Удары, полеты, падения, толчки, прыжки, кульбиты придавали всему облику спектакля характер спортивной эксцентриады»[[81]](#footnote-82). Спортивной эксцентриадой с меткими сатирическими и пародийными выпадами, злободневными репликами было и «Хорошее отношение к лошадям».

В спектакле Мастфора события развертывались на фоне урбанистического пейзажа, написанного, как вспоминает оформлявший его {59} Юткевич, в броской плакатной манере. На фоне задника висел огромный крендель, который начинал вращаться в момент наибольшего сценического напряжения. Техника была довольно примитивна — с помощью нехитрого приспособления крендель вращал сам художник, находившийся за сценой. Завораживающий ритм вращения использовался также Мейерхольдом и художницей Л. Поповой в «Великодушном рогоносце» — колеса большой конструкции начинали вращаться в зависимости от внутреннего состояния героя.

Эйзенштейн придумал остроумные красочные костюмы. Один из поэтов носил костюм, состоявший из двух половин: крестьянская косоворотка в горошек, пестрядинные шаровары, онучи и лапоть — с одной стороны, и стилизованный фрак, лакированный ботинок — с другой.

Твердого сюжета в спектакле не было. Фореггер с присущим ему мастерством соединял отдельные сценки и мюзик-холльные номера в единое целое. По словам Масса, он в совершенстве владел секретом таких переходов и связей, используя стремительность сценических движений, ошеломляющую динамику темпа.

Первое действие состояло из нескольких сценок, в которых участвовали уже знакомые маски. Во втором пародировались мюзик-холл и эстрада.

Название было заимствовано у Маяковского. На сцене падала лошадь. Ее изображал Зайцев, одетый в разрисованный яблоками балахон с картонной лошадиной головой. Это давало повод для сбора различных персонажей, обсуждающих происшедшее событие. «Папиросник» высказывал предположение, что лошадь собралась рожать. Интеллигент в пенсне, тип сменовеховца, возражал, что «рожать способны только кобылы». — «Это, товарищи, раньше так было», — строго отвечала Женщина в кожаной куртке[[82]](#footnote-83).

Тут же исполнялись вставные эстрадные номера — куплеты, частушки. Н. Тоддес в роли Газетчика сообщал о театральных новинках сезона. Во все вмешивался, комментировал и кувыркался под ногами Рыжий — его талантливо играл Чувелев.

Сценка, высмеивающая бюрократизм и канцелярщину, сменялась пародией на модное тогда кафе поэтов. Кафе обслуживали два официанта, они же поэты, с салфетками на руках, читавшие стихи — пародии на современных поэтов-имажинистов. В кафе {60} вбегали дамочки (Николаева и Старова) со словами: «Ах, как давно я не бывала в кафах». Как вспоминал позднее Масс, рифму «ах-кафах» ему дал Маяковский накануне премьеры и был приятно удивлен, услышав ее в спектакле.

Вторая часть спектакля была задумана как пародия на современный мюзик-холл. Она объединялась оригинальным «парным» конферансом, который вели директор мюзик-холла (Сендеров) и как бы случайно попавшая на подмостки нэпманская торговка (Иванчинова).

Эта вторая часть состояла из самых разнообразных эстрадных номеров. Профессиональная балерина Т. Баташева и В. Зайцев пародировали классическую балетную пару — обязательную участницу сборных эстрадных концертов. После исполнения классических вариаций номер заканчивался эксцентрическим трюком. С колосников свешивался конец туго закрученного наверху каната. Зайцев подтягивался на нем, и канат раскручивался вместе с артистом.

Другой номер представлял пародию на модные тогда танцы так называемых «босоножек». Балерину изображал Николай Хрущев, впоследствии много работавший как режиссер и актер в театрах малых форм. Босиком, в рыжем парике и зеленом хитоне он демонстрировал несложные движения, которые забавно комментировались конферансье.

Три стилизованные матрешки в коротких сарафанах и платочках (Пересветова, Семенова, Деева) пародировали многочисленные подобные номера в «Летучей мыши», «Кривом Джимми» и других. Матрешки исполняли частушки:

«Был на мне платок простой,  
Потому такой уж строй,  
Времена теперь не те,  
Покупаю декольте».

Песенки, привезенные Бриками из Парижа, «Mucky aus Kentucky» и «Mon Homme», превращены Фореггером в своеобразные эстрадно-пародийные номера. Как и вся программа, они были рассчитаны на актеров, умевших профессионально петь и танцевать. В «Mucky aus Kentucky» после чрезвычайно глупой по содержанию песенки о негритенке Мукки, который, приехав в Европу из родного Кентукки, разбогател, купил себе титул и стал кумиром женщин, шел головокружительный по темпу танец, чечетка сопровождалась сложными поддержками. Первыми исполнителями этого номера, который впоследствии имел долгую жизнь, были Р. Бабурина и В. Зайцев.

Песенка «Mon Homme» — ее по-французски пела С. Савицкая — была вариантом модного на нэпманской эстраде танца «апашей» — танго со сложными поддержками, изысканной пластикой.

Два последних номера, с блестящей выдумкой и тонким вкусом оформленные Эйзенштейном, были самыми спорными в программе. Если во всех остальных пародийное начало сразу же заявляло о себе, {61} то «Mucky aus Kentucky» и «Mon Homme», которые должны были пародировать зарубежный мюзик-холл, увлекали зрителей «чувствительностью» содержания и выразительностью формы. Сказывалась двойственная природа такого рода «боевиков», так или иначе отражавших нэпманские вкусы.

И как ни старался Фореггер тонкой иронией подчеркнуть глупость песенки о Мукки, оттенить мелодраматические эффекты танца апашей, сама ситуация, выразительная пластика актеров, а главное, ритмы модных танцев действовали неотразимо. Чувствительные зрительницы вытирали слезы после «Mon Homme», бесконечно бисировали «Mucky». Критики нападали на Фореггера, упрекая его в культивировании зарубежного мюзик-холла, в мещанстве.

Примерно такое же смещение произошло несколько позднее в спектакле «Д. Е.» Мейерхольда (июнь 1924 г.). «Загнивший Запад» был представлен на сцене джазом и танцевальными номерами — фокстротом и шимми. При всем мастерстве Мейерхольда расставлять смысловые и эмоциональные акценты спектакль привлекал широкого зрителя прежде всего этими номерами. Против воли художников время диктовало и восприятие и оценки.

Приступая к постановке «Хорошего отношения к лошадям», Фореггер взял в труппу несколько выпускников танцевальных студий. Среди них была Людмила Семенова, впоследствии известная киноактриса, исполнительница главной роли в фильме А. Роома «Третья Мещанская». Она выступала также в оперетте, а в 20‑е годы — на эстраде с хореографическими номерами Фореггера.

Успех танцев в «Хорошем отношении к лошадям», наличие профессиональных танцовщиков в труппе подсказали Фореггеру идею создания эстрадных хореографических номеров. Средствами пластики, хореографической миниатюры он стремился воспроизвести эпизоды из жизни большого индустриального города. Такое увлечение эстетикой «индустриализации» захватило тогда многих.

В произведениях немецких экспрессионистов, в фильмах Чаплина индустриализация представала как механическое чудовище, обрекающее на смерть маленького человека. Художники молодой советской России, напротив, радостно воспевали новую технику. Они видели в ней средство раскрепощения человека. Подлинность техники восхищала зрителей в спектакле Мейерхольда «Земля дыбом» (1923), где по сцене мчались велосипеды, мотоциклы и даже автомобили.

{62} Фореггер воспроизводил технику особыми, оригинальными средствами. На сцене Дома печати, где с трудом могла поместиться пара велосипедов, шумный успех имела сценка «Поезд». С помощью актерской пластики, звука и света создавалась полная иллюзия движения поезда.

Фореггер создал целый цикл «танцев машин» и «механических танцев», которые сразу же приобрели широкую известность. В печати мелькают сообщения о приглашении Фореггера для постановки танцев в Берлин и Вену.

Сначала это были несложные комбинации — пять, шесть актеров, одетые в одинаковые комбинезоны, выстраивались друг за другом, клали руки на плечи стоящему впереди и делали различные гимнастические движения. Ритм движений, их совокупность производили впечатление работающих машин — поршня, шестерен, трансмиссии, а скоро появился и целый кузнечный цех. Танцы сопровождались «шумовым оркестром» Б. Бера. Как и «танцы машин», идея создания «шумового оркестра» была подсказана поэтом-переводчиком Валентином Парнахом, приехавшим из Парижа.

«Танцующая машина приводит в восторг Москву» — такой заголовок дал корреспондент «Нью-Йорк тайме» своей заметке. «На эстраде 12 юношей в трико и 4 девушки в белых рубашках и черных штанишках. Раздается свисток, и они под музыку джиги образуют фигуру пирамиды из групп акробатов в 3, 4 и 5 человек. Раздается опять свисток, и машины начинают танцевать. Руки развеваются, тела равномерно раскачиваются… Шум, грохотание, жужжание за сценой… Американский читатель может не поверить, {63} что “танец”, когда один молодой человек катит другого за ноги через сцену, а второй ходит на руках с сидящей на его спине девушкой, может дать впечатление куска чугуна в тачке»[[83]](#footnote-84).

Неистощимая фантазия Фореггера подсказывала ему все новые и новые композиции, которые его натренированные, ритмичные актеры легко воспроизводили.

Среди восторженных похвал в адрес фореггеровских танцев наиболее авторитетным и объективным представляется свидетельство К. Голейзовского, которого никак нельзя заподозрить в личном пристрастии к Фореггеру (тем более что на эстраде Мастфора шли пародии на его постановки). «Фореггеровские танцы машин заслуживают особого внимания… такое оригинальное зрелище, как “танцы машин”… продукт творчества драматического режиссера, раскрепощающего драматического артиста. Это продукт времени… Я уверен, что “танец машин”, где так изумительно “машинно” иллюстрирован музыкальный такт, никогда бы не явился спецу балетмейстеру, посвятившему всю жизнь изучению чистого танца… Почему мне нравятся у Фореггера танцы машин? Да потому, что это шутят артисты драмы, но шутят так, что любой госбалетный техникум позавидует… Недавно появилась афиша о вечере “всех балетмейстеров”. Я бы одним Фореггером заменил семерых из названных в ней одиннадцати»[[84]](#footnote-85).

Второй сезон Мастфора с «Хорошим отношением к лошадям» и первыми «танцами машин» принес такую известность Фореггеру, что осенью 1922 года он получает новое театральное помещение по адресу — Арбат, 7. (Его занимала раньше Студия имени Грибоедова во главе с артистом МХАТ В. В. Лужским.) После каждой премьеры в фойе нового театра, получившего название «вокзала», собирается театральная и художественная Москва. Посетителями были Брики, Маяковский, Асеев, Третьяков, Лентулов и многие другие.

Сезон открылся «Улучшенным отношением к лошадям» и программой из танцевальных номеров. Эти номера шли на самых различных эстрадах. Время было трудное. Мастерская обеспечивала минимальную зарплату, и молодые актеры появлялись в ночных кабаре и даже ресторанах с уже отработанными на основной сцене либо специально поставленными номерами. Они успешно конкурировали здесь с такими мастерами, как Хенкин, Утесов, Ярон. Мода на «фореггеровщину» все росла. На страницах журнала «Зрелища» появилась карикатура «Фореггер в борьбе с фореггеровщиной», принадлежавшая молодому Ардову.

Но сам Фореггер в поисках новых путей все дальше отходил от агитационно-сатирического театра малых форм. В репертуаре Мастфора появились французская комедия «Сверхъестественный сын», мелодрама «Воровка детей», оперетта «Тайны Канарских островов», экспрессионистские драмы «Эуген Несчастный», «Живой-мертвый». Смена направления привела к разрыву с ближайшими соратниками. {64} Ушел Масс, верный своему пристрастию к политически заостренному, злободневному эстрадному театру. Вместе с ним покинул Мастфор Юткевич, несколько раньше — Эйзенштейн.

Новые спектакли вызывали серьезные критические замечания в прессе. Отбиваясь от бесконечных упреков, и в том числе от упрека в «американизме», Фореггер, теоретик слабый и путаный, пытался заменить этот вызывающий возражения термин «буденизмом», говорил о стремлении мастфоровцев стать «театральными буденновцами»[[85]](#footnote-86). Несколько позднее, уже после закрытия Мастфора, он блистательно поставит хореографический номер «Будбег» (бег конницы Буденного).

По-своему были правы и критики. Наступление на бурно разлившуюся стихию нэпа шло по всему фронту, не только в области экономики, но и в идеологии, в искусстве.

Оживление капитализма породило особый «угар» нэпа, который повысил спрос на бездумное развлечение, помогающее забыть о завтрашнем дне. Малые формы, как наиболее подвижные, сразу же откликнулись на этот спрос. Эти тенденции повлияли и на Фореггера, который после постановки «Хорошего отношения к лошадям» приобрел известность одного из самых талантливых, владеющих современной формой постановщиков эстрадных программ и обозрений. Многочисленные театры миниатюр, словно соревнуясь {65} друг с другом, приглашают его на постановку отдельных номеров и целых спектаклей. В период с 1922 по 1924 год наряду с работой в Мастфоре он ставил оперетту в «Павлиньем хвосте», танцы в «Кривом Джимми», программы в Мюзик-холле сада «Аквариум». Такая режиссерская «всеядность» не могла не отразиться на судьбе Мастфора.

В январе 1924 года сгорело театральное здание на Арбате. Погибли все декорации и часть костюмов. Мастфор с танцевальными номерами уехал в гастрольную поездку по стране, выступал в Мюзик-холле «Аквариума». Но судьбу театра предрешили неудачи предшествующего сезона, неясность идейно-художественной программы. Пожар лишь ускорил его конец.

«Деятельность еще недавно казавшегося передовым и занимательным Фореггера прервалась вместе с пожаром его Мастфора, — писал П. Марков. — Впрочем, художественный кризис определился еще ранее…». В «Живом-мертвом» было «много острых и резких деталей, ряд отличных наблюдений при бесформенности основного замысла. Дитя переходной эпохи, художник и поэт разорванного противоречиями современного города, Фореггер пока остается творцом мелких вещей… И художественный и материальный конец его Мастерской не случаен… Удастся ли Фореггеру найти новые ритмы и новые формы тому мюзик-холльному театру, который он всегда создавал… Кто знает?»[[86]](#footnote-87)

{66} Жизнь, к сожалению, ответила отрицательно на вопрос, поставленный критиком. Осенью 1924 года, вскоре после закрытия Мастфора, открылся Московский театр сатиры. Режиссером стал Д. Гутман, работавший в более традиционной, по сравнению с Фореггером, манере. Фореггер же был приглашен на должность главного балетмейстера этого театра, однако и тут задержался ненадолго.

Он продолжал экспериментировать в области хореографии. Не ограничивая себя «механическими танцами», создавал сюжетные миниатюры. Появился «урбанистический» цикл — «Прогулка, страсть, смерть», «У фонаря», «Цирк» и другие. Героической современной теме был посвящен номер «Будбег» в исполнении Семеновой. Сатирическая интонация звучала в популярном номере «Твер-буль», высмеивающем современное мещанство.

Фореггер много работал в коллективах «Синей блузы», почти полностью поглотившей актерский состав Мастфора. Позднее был художественным руководителем Киевской эстрады, но лишь однажды, в конце 20‑х годов, очень ненадолго возглавил снова как режиссер сатирический театр малых форм — Театр обозрений Дома печати.

Фореггер умер в июне 1939 года в Куйбышеве, где был в последнее время художественным руководителем Театра оперы и балета. О его смерти оповестил скромный некролог «Советского искусства», в котором не упоминалось о деятельности режиссера ни на эстраде, ни в цирке, ни в театрах малых форм[[87]](#footnote-88).

А прошло еще некоторое время, и имя Фореггера стало безоговорочно ассоциироваться с самыми «махровыми» формалистическими направлениями в советском театре. Его прежние находки и открытия оказались либо забытыми, либо приписанными другим. Тогда как опыты Фореггера в области малых форм долгое время питали «Синюю блузу», которой принадлежит особое место в истории советской эстрады. Его «парады масок» закладывали основы агитационного и злободневного театра обозрений, «танцы машин» получили развитие в работах Игоря Моисеева и других балетмейстеров, шумовой оркестр стал предшественником нашего джаза. Из Мастфора вышли известные впоследствии артисты театра и кино — В. Фогель, И. Чувелев, Л. Семенова, Н. Тоддес, Б. Пославский, режиссеры А. Мачерет, Т. Томисс, Н. Хрущев, В. Жемчужный и другие.

А главное, такую бедную режиссерскими талантами область, как эстрада, он обогатил и поднял чрезвычайно. По авторитетнейшему свидетельству А. Кугеля, «он сумел показать, что нет низких и высоких жанров, а что всякое мастерство и мюзик-холл также требуют культуры и образованного вкуса… Фореггер поднял эстраду до уровня сцены, эта его заслуга не забудется русским театром»[[88]](#footnote-89).

Стоит добавить, что, «поднимая эстраду до уровня сцены», Фореггер лучшие свои постановки насыщал политической и бытовой злобой дня, дерзко совмещал агитационные задачи с развлекательностью, что приобретало значение для становления театра малых форм, испытывавшего трудности в сложнейшей ситуации нэпа.

{67} Не случайно в этот период в прессе появляются материалы, статьи, дискуссии, посвященные малым формам. Цикл интересных статей по истории варьете одного из постоянных авторов «Вольной комедии», М. Рейснера, опубликовал журнал «Эрмитаж». «Мы сооружали тяжелые многоактные агитпьесы, — писал Рейснер, — громоздили дорогостоящие, пустые театры, инсценировали всевозможные суды на площадях, выдвигали целые мистерии. Почему бы не попробовать вернуть массам яркого мима, злого шута, развеселого скомороха? Стегать пародией, колоть сатирой, тешить пляской, плакать песенкой…». Кто, как не они могут быстро откликаться на события дня, заразительно смеяться над пошлостью, мелкособственнической психологией, над «официальной ложью, дутым пафосом, фальшивым оптимизмом и мелкой клеветой, над всем тем, что давно пора предоставить нашим респектабельным, либеральным друзьям!»[[89]](#footnote-90)

Мысли о серьезных задачах «веселого» жанра, о его народности, массовости звучали и в других статьях — О. Брика, А. Абрамова. О «танцующей идеологии» говорил Маяковский.

Сложность развития театров малых форм заключалась в том, что они оказывались как бы между двух огней. С одной стороны, уничтожающие нападки ханжей, догматиков и ортодоксов, людей, лишенных чувства юмора, отрицающих необходимость этих жанров в нашем искусстве или же пытающихся навязать несвойственный им характер. В куплете, в песенке, в эстрадном монологе, танце, в самой попытке развлечь зрителя они усматривали угрозу пролетарскому искусству, уступку буржуазным влияниям. «Почему балет приличен, а фокстрот неприличен? Чем голизна Дункан приличнее голизны Голейзовского? Пора бросить этот стародевический подход к театру»[[90]](#footnote-91), — полемизировал с ними Брик.

С другой стороны, эстраду захлестывала нэпманская мелкобуржуазная стихия. Сотни исполнителей несли свое искусство в рестораны, трактиры, пивные на потребу веселящейся публике. Большинство вновь возникающих театров не выдерживало этого двойного натиска, быстро и бесславно умирало.

В течение сезона 1921/22 года в Москве один за другим открылись «Кривой Джимми», «Коробочка», «Хромой Джо», «Веселые маски», «Острые углы», «Менестрель», «Карусель», «Палас», кабаре «Нерыдай», «Подвал», варьете «Пиккадилли», «Таверна Заверни». В большинстве ресторанов созданы эстрады, где выступали Смирнов-Сокольский, Утесов, Ярон, Афонин и другие. Подсчитано, что всего «предприятий этого жанра, если считать все эстрады при пивных, столовых и т. д. в столице было около ста»[[91]](#footnote-92). {68} «Коммерческие» зрелища, рассчитанные на состоятельного зрителя, облагались высоким налогом. Полученные средства использовались на ремонт театральных зданий, многие из них пришли в плохое состояние в эти тяжелые годы.

При всей недолговечности, идейных и художественных недостатках маленькие театрики сыграли свою роль. Они привлекали к эстрадным жанрам авторов, композиторов, балетмейстеров. Здесь выросли и заявили о себе молодые актеры. В них работали известные мастера эстрады, для которых начало 20‑х годов было трудным периодом перестройки, поисков нового репертуара. Вместе с ними выступали и артисты академических театров со специально подготовленным репертуаром.

Старая эстрада, далеко не в лучших ее образцах, действовала рядом с революционной в годы гражданской войны. Но тогда они были как бы обособлены, независимы друг от друга. Теперь сосуществование стало иным, значительно более сложным, взаимопроникающим. Оно изменяло пути отдельных художников и целых коллективов, делало их извилистыми, порождало неожиданные явления.

Осенью 1923 года в Зимнем театре «Аквариума» открылся Московский мюзик-холл, прокатная площадка, где выступали лучшие артисты: Афонин, Гурко, Загорская, Утесов, Матов, Громов, Милич, конферировали Грилль, Амурский. Александр Грилль умело объединял номера с помощью остроумных сюжетных ходов в целостную программу. Музыкальным руководителем был композитор Теревсата Я. Фельдман, за роялем находился композитор Самуил Покрасс, автор популярной песни «Красная Армия всех сильней». Эстрада мюзик-холла предоставлялась также артистам Мастфора, «Павлиньего хвоста», «Кривого зеркала», «Нерыдая»: они приносили с собой новые формы, новые выразительные средства. С цирковыми номерами выступали зарубежные гастролеры. По словам руководителя мюзик-холла З. Г. Дальцева[[92]](#footnote-93), «программа носила несколько интимный характер, иногда даже лирический, переплетающийся с бравурными, акробатическими и танцевальными выступлениями, исполнением одноактных изящных комедий, выступлением дрессировщиков». Такой же уклон в интимность можно найти у большинства театров, рожденных нэпом.

Среди них «Павлиний хвост», созданный артистами театра бывш. Корша в ноябре 1922 года и впервые показавший свою программу в клубе кооператива академических театров (руководитель В. Ф. Торский). Театр существовал около трех лет. Отсутствие постоянного театрального помещения определило характер программ. Как и в мюзик-холле, они строились по принципу дивертисмента без декораций и сценических костюмов и шли под аккомпанемент рояля. Мужчины были во фраках, женщины — в вечерних платьях. И те и другие с эмблемой театра — павлиньими перьями.

{70} Успеху первых выступлений — он дружно засвидетельствован критикой — способствовали отличный актерский состав, высокая исполнительская культура, отменный вкус. Здесь были артисты «Летучей мыши» Л. Колумбова, Т. Оганезова, Н. Коновалов, в будущем ведущие актеры МХАТ В. Топорков, А. Кторов и другие. В репертуаре «Павлиньего хвоста» — музыкальные юморески, песенки, танцы, пародии. Кочевая жизнь позволяла подолгу сохранять наиболее удачные номера. Среди них пародия на кино «Кино без экрана» (автор и исполнитель Топорков), «Шахматный турнир» (Топорков и Коновалов), фокусы в исполнении В. Соскина, песенки о «чичисбее» и другие подобные, то есть весьма далекие от современности номера, во многом напоминавшие об ушедшей в историю «Летучей мыши».

И все же попытки прорваться к современной теме, пусть наивные, были и у «Павлиньего хвоста». В 1923 году здесь впервые зазвучала песня «Кирпичики» — старинный вальс[[93]](#footnote-94), аранжированный композитором В. Кручининым, с новым текстом П. Германа. Песня исполнялась Л. Колумбовой в очередь с Т. Оганезовой и всей труппой, подхватывавшей припев. Артисты пели, танцуя парами вальс, в своих обычных концертных костюмах. К ним добавлялись лишь детали — кепки у мужчин и красные косынки у женщин.

Песня очень скоро приобрела неслыханную популярность, появился кинофильм «Кирпичики» и пьеса того же названия. Критика в свое время сурово осудила мелодию и текст песни. При всей справедливости отдельных оценок нельзя не считаться с тем, что «Кирпичики» была одной из первых попыток создания «типично городской» песни на современную тему.

Пожалуй, одним из самых ярких и противоречивых художественных явлений периода нэпа было кабаре «Нерыдай», в течение нескольких сезонов привлекавшее литературно-театральную Москву (1921 – 1924). Среди его посетителей были видные театральные деятели, поэты, художники, многие известные актеры. Владимир Николаевич Давыдов проводил здесь, будучи в Москве, вечера после спектаклей (сказать «вечера» — неточно, потому что программа начиналась в час ночи и завершалась к трем), Для Давыдова была отведена специальная ложа, которую он занимал вместе со своими друзьями. Почти всегда его удавалось «спровоцировать» на выступление. На эстраде «Нерыдая» великий актер пел под гитару старинные песни и романсы, читал стихи Шумахера, Иванова-Классика, любимые басни Крылова.

Но основными посетителями «Нерыдая» были, по словам Веры Инбер, «махровейшие цветы нэпа». И все же кабаре привлекало особой непринужденной веселостью, остроумными шутками, они звучали не только с эстрады, но и из зала. Тон задавал литературно-артистический «стол», его завсегдатаи получали дешевые дежурные блюда и весело проводили время, помогая артистам развлекать зрителей. Георгий Тусузов вспоминает, что сюда часто {71} приходили сатирики Эрдман, Вольпин, Арго, Адуев, поэт Шершеневич, художник Комарденков, балерина Гельцер и другие.

Художественный руководитель кабаре А. Кошевский, в недавнем прошлом опереточный артист — первый комик, выделялся среди своих собратьев интересом к литературе, дружбой с сатириконцами. Несмотря на старомодный вкус, он сумел привлечь в кабаре талантливую и остроумную молодежь — Ильинского, Жарова, Р. Зеленую, Гаркави, Тусузова, Местечкина. Завсегдатаем литературно-артистического «стола» стал юный Ардов. Первое приобщение студента Института народного хозяйства и ответственного сотрудника одного из советских учреждений к эстраде произошло в Мастфоре, куда его привел Матвей Блантер. Пытаясь сыграть небольшую роль в «Хорошем отношении к лошадям», он упорно излагал прозой стихотворный текст Масса. Впрочем, это не помешало их сотрудничеству, и одну из первых пьес, «Именинницу», Виктор Ардов напишет вместе с Массом.

Ардов делается, по словам М. Местечкина, «подлинной грозой нерыдайских конферансье». Его каверзные реплики так донимали артистов, что ему скоро, «как самому остроумному и злоязычному», предложили вести программы. Ардов согласился. Он облачился в купленный для него фрак, стал конферировать. Но его друзья за литературно-артистическим «столом» не дремали. В течение трех вечеров они так измотали его, что «Виктор Ефимович отказался от конферирования и вернул фрак»[[94]](#footnote-95).

Надо отдать должное Кошевскому, он умело подбирал «гостей». Литературно-артистический стол становился как бы второй эстрадой. В случае необходимости он подсаживал туда своих артистов, и программа развивалась по заранее предусмотренному сценарию с большой долей импровизации. Конферанс приобретал характер «словесного боя» с публикой. Кто-нибудь из авторов (вначале это был А. Мюссар, врач по образованию, компаньон Кошевского) за кулисами, экспромтом подбрасывал текст артистам. Обычно конферировали Михаил Гаркави, Георгий Тусузов и Марк Местечкин.

«Раз, два, три, четыре,  
Сердцу волю дай,  
Раз, два, три, четыре,  
Смейся, не рыдай».

Эта песенка, написанная Мюссаром и исполнявшаяся хором, очень скоро стала популярной. Публика ждала песенок и частушек {72} начинавшей здесь Рины Зеленой, особенно нравилась «Когда горит закат», написанная для нее Верой Инбер. Тусузов дирижировал эксцентрическим оркестром, участвовал в миниатюрах, сценках, вел конферанс. Шлягером было танго Ю. Милютина на слова Н. Осенина «Шумит ночной Марсель» в исполнении Местечкина, Зеленой и Гаркави в роли апаша. Игорь Ильинский с Татьяной Блюмен под нехитрый куплетный напев танцевали старинные полечки. С короткими юмористическими рассказами выступала первая в России женщина-конферансье М. Марадудина, с эксцентрическими танцами — Людмила Беркович.

Программа шла под аккомпанемент трио (рояль, скрипка, виолончель), состоявшего из первоклассных музыкантов (Лев Иткис, Петр Бондаренко, Яков Смолянский).

Оформление «Нерыдая» было сделано известным театральным художником В. Симовым в русском стиле. Одна из лож против сцены представляла собой русскую печь. Сцена воспроизводила форму чайника, большой чайник был нарисован на занавесе. Посетителей встречал швейцар в поддевке. На официантах были белые рубашки, белые штаны с малиновыми поясами и кошельком за поясом.

В «Нерыдай», где программа обновлялась каждую неделю, кроме постоянных авторов «Летучей мыши» Н. Агнивцева, А. Мариенгофа, В. Шершеневича Кошевский привлек молодых одаренных сатириков и юмористов. Здесь активно сотрудничали Эрдман, бывшие теревсатовские авторы Арго, Адуев, приехавшие недавно из Одессы, начинавшие там в театре миниатюр «Крот» Вера Инбер и Виктор Типот. Уже перечень этих имен говорит о том, что программа была не только вполне оригинальна, разнообразна, но и во многом современна.

Современностью, даже злободневностью выделялась она среди программ других кабаре, не менее сильных по актерскому составу. Так, неподалеку от «Нерыдая», на Б. Дмитровке, 17, находилась «Таверна Заверни», художественную часть ее возглавлял тот же Мюссар, что вместе с Кошевским создавал «Нерыдай». В «Таверне Заверни» выступали известные артисты: исполнительница песенок в «Летучей мыши» Мадлен Буше, премьерша «Кривого Джимми» А. Перегонец, артистка Мастфора Р. Бабурина и другие. Они исполняли последние парижские фокстроты (публика танцевала вместе с ними), песенки негритенка Джимми — репертуар, целиком отвечавший вкусам нэпманской развлекающейся публики.

В «Нерыдае», тоже рассчитанном на нэпманского зрителя, не отказывались от безобидно-развлекательных песенок Н. Агнивцева, {73} традиционных номеров вроде «Малявинских баб», лубка «Чаепитие» и других. Но они чередовались с сатирическими куплетами Эрдмана, злободневными сценками Типота, «Историей самодержавия» Арго. Большое место занимали пародии.

Неизменно привлекательными для публики были особая непринужденность обстановки, непосредственность контакта, возникавшего между зрителями и сценой. Жаров вспоминал, что однажды, когда он вместе с Гаркави исполнял «куплеты Эрдмана “Москвичи из Чекаго”, иногда изящные и остроумные, иногда просто злые и ядовитые», среди зрителей были Фореггер и Масс. Экспромтом артисты спели:

«Я — Николай Фореггер,  
Известный я культтрегер,  
Могу поставить вам канкан,  
Могу устроить и шантан,  
Могу нагнать вам скуку,  
Обворовать “Вампуку”  
От начала до конца  
Ламца-дрица, а‑ца‑ца!»

Из зала тут же последовал стихотворный экспромт Масса. Артисты отвечали ему:

{74} «Снова мы — Жаров и Гаркави,  
Мы равнодушны к славе.  
И так нас знает целый мир,  
Не только “Нерыдай” — трактир.  
У нас куплетов масса,  
Не то что вот у Масса.  
Мы экспромтим без конца  
Ламца-дрица, а‑ца‑ца!»[[95]](#footnote-96)

Подобные экспромты не оставляли публику равнодушной. В маленьком зале было весело.

«Нерыдай», возникший в русле нэповской эстрады, в какой-то момент перерос социальную обстановку, его породившую, и явился «интересной попыткой создать злободневное политическое кабаре»[[96]](#footnote-97). Неудивительно, что большинство артистов «Нерыдая» после его закрытия, как и участники Мастфора, пополнили коллективы «Синей блузы». Программы «Нерыдая» имели успех и вне привычной обстановки кабаре. Они шли в мюзик-холле «Аквариума», а с осени 1923 года — в помещении Петровского театра.

Такой же противоречивостью, но с большой дозой «улыбчатости» и безобидной развлекательности, отличалось искусство петроградского «Балаганчика» (1921 – 1924) — ночного кабаре, возникшего на основе «Вольной комедии». Уютное помещение кабаре было оформлено наподобие «Бродячей собаки», с большим камином и художественной росписью стен. «Мне представляется смысл “Балаганчика” в борьбе за чистоту искусства, в стремлении {75} во что бы то ни стало халтуру преодолеть. В нэпманское время борьба с халтурой — дело трудное», — писал критик А. Меньшой в заметке под названием «Ласковая улыбка, или Несколько слов о “Балаганчике”»[[97]](#footnote-98).

Насколько можно судить по названиям, в репертуаре «Балаганчика», по сравнению с «Нерыдаем», было меньше политической остроты. Игрались преимущественно пародии. Руководитель «Балаганчика» Н. Петров в своих мемуарах вспоминал об успехе номеров «Всеобуч пения» и «Шумовой оркестр короля Сиамского», представлявших это пародийное направление «Балаганчика». Пародировались любительские спектакли, модные детективы.

«Балаганчик» привлекал режиссерской изобретательностью, отличным актерским ансамблем. Конферансье Н. Петров и С. Тимошенко умели увлечь публику, сплотить ее, расшевелить. В сезоне 1923/24 года к ним присоединился приехавший из Москвы Федор Курихин.

Как и в «Нерыдае», в публике всегда находились актеры, помогавшие конферансье установить контакт с залом, завязать диалог. Афиши так и сообщали: «Связь держит Тимошенко». Петров, в черной бархатной блузе с большим бантом, встречал гостей. Он дирижировал оркестром, игравшим на гребешках, пародирован классических танцовщиц, руководил «всеобучем пения», представлял актеров и делал многое другое.

Яркой фигурой «Балаганчика» стала ранее незнакомая петроградской публике Рина Зеленая, исполнявшая песенки и частушки в «Нерыдае». Поссорившись с Кошевским, она недолго думая махнула в Петроград. Для Рины Зеленой писали Эрдман, а также ее товарищи по одесскому «Кроту» — Виктор Типот и Вера Инбер. Вот одна из частушек этого одесского периода:

«Я служу в театре “Крот” —  
Дело немудреное.  
Никто замуж не берет,  
Говорят — Зеленая!»[[98]](#footnote-99)

Талант Рины Васильевны на редкость «эстраден». Даже оказавшись в труппе Московского театра сатиры или Театра обозрений Дома печати, она останется актрисой эстрадной по преимуществу. В ее непосредственности, эксцентричности крылось какое-то обаяние детскости, впоследствии оно отчетливо проявится в новом жанре актрисы «Взрослым о детях». О номерах Рины Зеленой в «Балаганчике» критик А. Меньшой писал: «То, что Рина Зеленая проделывает на сцене перед зрителем, есть, несомненно, настоящее искусство. Но искусство-то это — особенное, ринозеленовское — на самой грани {76} пошлой халтурщины. Удержаться на грани — страшно трудно, мучительно трудно. Для этого нужен вкус недюжинный, чутье, истинный талант» («Театр», 1923, № 11, с. 10). Этими качествами, как видно, уже располагала молодая двадцатилетняя актриса.

В «Балаганчике» выступала разносторонне одаренная молодежь. В дальнейшем дороги артистов разойдутся, но многие навсегда сохранят привязанность к эстраде. Людмила Спокойская станет известной танцовщицей, З. Рикоми и Р. Рубинштейн займут ведущее положение в театрах малых форм и мюзик-холле, Людмила Давидович станет любимым автором многих эстрадных артистов, Сергей Мартинсон, уже сыграв главные роли в спектаклях Мейерхольда, будет работать в мюзик-холле, С. Тимошенко станет известным кинорежиссером, снимет фильм «Концерт» и будет участвовать во многих эстрадных начинаниях. Режиссерский талант Петрова, его вкус, воспитанный в «Летучей мыши», в работе с Мейерхольдом, сказывались на программах «Балаганчика». Они с аншлагами шли и в помещении театра «Вольная комедия», где уже не было столиков и закуски. Кабаре превращалось в театр миниатюр с обычной сценой и зрительным залом.

Репертуаром и исполнением ночные кабаре тогда не сильно отличались от театров миниатюр, дававших по два сеанса в вечер. В этот период начала нэпа их возникло так много, что нет возможности {77} рассматривать каждый театр в отдельности. В подавляющей массе они носили характер наскоро «слепленной» халтуры. «Нет, это не физиологическая радость, не веселье, не сатира размножается на культуре нэпа, а гоготанье и ржанье… неудачная имитация смеха!» — горько сетовал В. Шершеневич[[99]](#footnote-100) на засилие кабаре и миниатюр.

Программа должна была обновляться каждую неделю. За неимением современного репертуара играли старые водевили, репертуар «Летучей мыши», инсценировали анекдоты, часто весьма сомнительного вкуса, наскоро «лепили» обозрения. Среди таких театров — «Веселые маски», открывшийся осенью 1921 года в Москве в Камергерском переулке под руководством известного конферансье А. Менделевича. В репертуаре — старинный водевиль «Женское любопытство» и сценка «Разговоры во время старинной польки и ультрасовременного танго — прежде и теперь», «У камелька», «Женитьба» и другие. «Плохенький, убогенький театр… — писал критик В. Блюм по поводу первых программ. — Репертуар — тетюшская редакция “Летучей мыши”. Стихотворный, старинный водевиль. Конферанс, сбивающийся на пикировку с добрыми знакомыми»[[100]](#footnote-101).

С именем популярного актера Бориса Борисова связан другой театр миниатюр «Коробочка», работавший в помещении бывш. ресторана Тестова. Программа строилась в расчете на Борисова, имя которого всегда привлекало зрителей. Рецензенты отмечали отличное исполнение главной роли в классическом водевиле Каратыгина «Вицмундир», песен Беранже, коротких рассказов Чехова. Кроме старого, проверенного на зрителе «миниатюрного» репертуара «Коробочка» делала попытки обратиться к современности.

По свидетельству Н. Луначарской-Розенель[[101]](#footnote-102) в одном из обозрений «Коробочки» впервые прозвучало слово «нэпман», сразу вошедшее в обиход. Текст обозрения «Олимпийцы в Москве» принадлежал старому фельетонисту Р. Менделевичу, писавшему под псевдонимом Р. Меч.

Обозревателя по фамилии Нэпман играл Борисов. И все-таки приметы современности были, по-видимому, чисто внешними. Рецензент «Театральной Москвы» отмечал, что хотя обозрение пестрит новыми словами, в нем склоняется на все падежи слово «нэп», но при всем этом оно «невероятно старо, плоско и наивно!.. Разыгрывается оно старательно, гладко. На первом плане, конечно, Борисов, для которого и куплет и речитатив — родная стихия. Недурен Холодов»[[102]](#footnote-103).

{78} Довольно слабые попытки высмеять нэпмана не мешали «Коробочке» и ее ведущему актеру «потрафлять» вкусам своих зрителей. Среди множества театров миниатюр и кабаре начала нэпа по своему художественному уровню выделялся «Кривой Джимми», театр, имевший первоклассный актерский состав и добрые традиции. Унаследовав многое от «Летучей мыши» и «Кривого зеркала», он имел свое собственное художественное лицо.

Корни «Кривого Джимми» уходили к петроградскому кабаре «Би‑ба‑бо», созданному в начале 1917 года поэтом Н. Агнивцевым и актером Ф. Курихиным. Особую известность «Кривому Джимми» принес киевский период (1919), когда здесь работал К. Марджанов. «Откровением казалось когда-то марджановское кабаре. Его эффектные трюки в киевском “Кривом Джимми”… Марджановские “Бродячие комедианты”… знаменуют собой наиболее удавшийся в России отпрыск венско-итальянской кабаретной школы», — писал в 1922 году рецензент Геронский, вспоминая прошлое «Кривого Джимми»[[103]](#footnote-104). В киевской труппе были В. Хенкин, Ф. Курихин, И. Вольский, С. Антимонов, А. Перегонец, Е. Неверова. Благодаря им в подвальчике, где собиралась после одиннадцати вечера интеллигенция, процветали талантливая импровизация, острая шутка. Один из участников, А. Я. Каплер, через много лет по памяти воссоздал обстановку киевского «Кривого Джимми». Небольшой зал был украшен цветными фонариками, в центре на огромной дубовой бочке восседало одноглазое чучело — сам Кривой Джимми.

В программках и афишах были названы имена всех участников, только режиссер скрывался за тремя звездочками. «Однако же и без подписи талант Марджанова, вкус Марджанова, новаторство Марджанова проявлялись в каждой программе и даже в самой обстановке театра… это был театр высокой культуры — литературной, живописной, музыкальной. Театр тонкого юмора и высочайшего актерского совершенства»[[104]](#footnote-105).

Репертуар принадлежал в основном одному из создателей кабаре Николаю Агнивцеву, он писал много и безотказно. Это была колоритная личность, характерная для искусства предреволюционного десятилетия. Один из самых репертуарных на эстраде авторов, он «принес с собой в артистическую богему семинарский свежий ядреный юмор» и острую романтику «жильца восьмого этажа», мансардника, мечтающего о «коттедже, как у Корнеджи», и влюбленного в прекрасную {79} даму, которая «служит на Садовой младшей горничной в столовой…»[[105]](#footnote-106). Романтика постоянно снижалась иронией, сливалась с ней, что создавало особый, неповторимый колорит агнивцевских «безделушек».

Всевозможные Джимми, Джо, негритосы, миллиардеры были для Агнивцева тем же, чем была романтическая маска Пьеро для Александра Вертинского, экзотические образы дальних стран для Изы Кремер. Они помогали уйти от трудных, казалось, неразрешимых противоречии действительности, отгородиться мечтой, иронией. Колоритной была и сама фигура Агнивцева. В «Повести о жизни» К. Паустовский вместе с его «немудрыми песенками» вспоминал «его огромный желтый галстук, завязанный бантом на длинной шее, его широчайшие клетчатые брюки, всегда прожженные папиросой». Неизменная трость с массивным набалдашником в руке, на запястье стальной браслет из отдельных звеньев в виде толстой цепи дополняли его внешность. В предреволюционные годы Агнивцев был ведущим поэтом «Сатирикона», сменив значительно более острого Сашу Черного. Много и успешно писал он для «Летучей мыши».

Киевское кабаре «Кривой Джимми» существовало недолго. Гражданская война разбросала его руководителей и участников в разные стороны. Остатки труппы кочевали по югу России. Со сменой руководителей театр вынужден был менять название, придуманное Агнивцевым и Курихиным.

Оказавшись в Ростове, труппа пополнилась новыми участниками и превратилась в театр миниатюр «Гротеск», работавший при Политотделе Южного фронта. Его новый руководитель А. Г. Алексеев рассказал об этом периоде в своей книге «Серьезное и смешное».

{80} В конце 1921 года театр переехал в Москву, где к нему присоединилась небольшая часть труппы только что закрывшейся «Летучей мыши». С возвращением Курихина, одного из основателей «Кривого Джимми», театр получил возможность вернуть старое название и осенью 1922 года начал сезон в помещении «Летучей мыши» в Гнездниковском переулке. «Не знаю, общность ли стиля или просто счастливый подбор талантливых актеров и хороших людей стали причиной того, что сразу, без трений, три коллектива (“Кривой Джимми”, “Гротеск” и “Летучая мышь”) слились в один крепкий ансамбль», — писал Алексеев[[106]](#footnote-107).

Интересное сравнение «Кривого Джимми» с «Летучей мышью» дал В. Эрманс: «Зимняя квартира джиммистов. Подвал, где витает тень Балиева. Карикатуры в фойе, кабаретный уют в зрительном зале, розы на занавесе. Все как было. Вместо упитанного, самодовольного Балиева с публикой беседует значительно менее упитанный, но не менее остроумный Алексеев. “Летучая мышь” — тоньше, филиграннее, лиричнее. “Кривой Джимми” — острее, грубее, демократичнее» («Зрелища», 1923, № 21, с. 18).

Алексей Григорьевич Алексеев, один из зачинателей жанра конферанса в России, был к тому же одаренным литератором и режиссером. Проработав ряд лет в Петербурге (театр «Павильон де Пари» и др.), он навсегда сохранил блеск и обаяние «лощено-фрачного», столичного конферансье. По меткому замечанию Арго, он казался «созданным для того, чтобы хмурого, усталого, раздражительного обывателя поднять, возвысить, приобщить к искусству»[[107]](#footnote-108). По находчивости, остроумию, поразительной быстроте реакции он почти не имел {81} соперников. Его реплики и шутки были нацелены на программу, и номер подавался так, что зритель ожидал его с нетерпением. Широкая образованность, культура позволяли Алексееву пояснить номер соответствующей параллелью, исторической справкой, использовать злободневные ассоциации.

Как художественный руководитель Алексеев сумел привлечь талантливых людей. Танцы в «Кривом Джимми» ставили Касьян Голейзовский и Николай Фореггер. Композитор Ю. Юргенсон не только писал музыку, но и дирижировал, и выступал на эстраде со своими юморесками, которые пользовались такой популярностью, что достаточно было Алексееву объявить: «А сейчас Ю-Ю-Ю», и публика аплодировала, уже зная, что это означало «Юрий Юргенсон — юморески».

Главной трудностью было формирование репертуара. Для начала поставили кривозеркальную «Вампуку» и «Любовь русского казака»[[108]](#footnote-109), которые имели успех и привлекли московскую публику. Из репертуара «Летучей мыши» взяли «Благотворительный концерт в Крутогорске» Гартвельда. Широко использовал Алексеев и свой дореволюционный репертуар. «Сан-Суси в Царевококшайске», написанная и впервые поставленная Алексеевым в 1914 году в одесском «Малом театре» как пародия на тогдашние дивертисменты, снова приобрела злободневность в период нэпа. Рецензент журнала «Театральная Москва» (1922, № 44), выделяя «Кривого Джимми» среди родственных ему театров миниатюр, писал: «Певичка Лея Колибри у Милютиной, фигура Куплетиста у Курихина или Господин Директор — Алексеев, хочешь не хочешь, а захохочешь. Так бы и всю программу — больше смеха, гротеска, краски, меньше “цветочного одеколона, слащавой лирики”». Говоря о «слащавой лирике», автор, вероятно, имел в виду миниатюры вроде «Китайской болтушки», «Персидского ковра», «Привередника» Агнивцева и им подобных.

Постоянный успех имели пародии под названием «“Женитьба” — почти по Гоголю». Среди них были пародии на Художественный театр, Камерный, имени Мейерхольда, Мастфор, Детский, Миниатюр, оперетту, балет, провинциальный театр. В течение всего вечера актеры Поль (Подколесин), Курихин (Степан), Милютина (Сваха) играли первые два явления пьесы, которые трансформировались сообразно с постановочными принципами пародируемого театра. Перед каждой пародией Алексеев как конферансье давал шутливые и остроумные пояснения.

{82} В конце 1922 года вернулся из-за границы Н. Агнивцев и снова принял живое участие в работе своего детища. В репертуаре театра появилась программа, целиком составленная из его произведений.

Стихи Агнивцева «трогательно, задушевно, иногда с тончайшим лукавством, иногда с глубоким драматизмом произносились первой актрисой театра Александрой Перегонец», — вспоминал позднее Арго[[109]](#footnote-110). Нельзя не сказать о судьбе актрисы. Она была казнена гитлеровцами во время Великой Отечественной войны как член подпольной симферопольской организации.

Актрисой совсем иного плана была Ева Милютина, наделенная сочным комедийным талантом, как все «джиммисты», — мастер эпизода, впоследствии одна из ведущих актрис Московского театра сатиры.

Иван Вольский — руководитель пародийного хора («Хор братьев Зайцевых»), созданного им еще до революции в «Вольном театре» в Петрограде (на Крюковом канале). Это была пародия на нелепые и безграмотные хоры, выступавшие в питейных заведениях. Пародия имела огромный успех, множество «хоров» возникло по образцу «хора братьев Зайцевых», ими руководили Л. Утесов, Вл. Хенкин, А. Чаров. Ардов вспоминал о «хоре», выступавшем в Колонном зале Дома Союзов, которым дирижировал Иван Москвин. Режиссер Г. Полячек рассказывает о любительском «хоре» фронтовой газеты «Красная Армия», организованном Михаилом Кольцовым.

В «хоре» «Кривого Джимми» участвовали лучшие артисты труппы в масках «бывших» людей, потерявших свое положение после революции. Хрипловатый регент (Вольский) оставался неизменно серьезным. Хрипота как нельзя более соответствовала его эстрадной маске. По отзыву рецензента журнала «Зрелища», хор «всегда смешит… актеры каждый раз разыгрывают новую пьесу без текста, и каждый раз это — новая, забавная импровизация»[[110]](#footnote-111).

Сергей Антимонов, в прошлом артист петербургского «Кривого зеркала», обладал своеобразным юмором, позволявшим ему внешне добродушно, но метко и безжалостно высмеять своего антигероя. Его перу принадлежит несколько пьес, поставленных позднее Московским театром сатиры, либретто «Женихи» легло в основу одноименной оперетты И. Дунаевского.

Любимцем публики был Федор Курихин. Маленький, хрипловатый, бесконечно обаятельный выдумщик, мастер комедийной зарисовки, куплетист, конферансье. В его творческой биографии были {83} «Кривое зеркало», петербургский «Литейный театр», «Би‑ба‑бо» и другие. «Курихин — актер? — задавал вопрос рецензент “Эрмитажа”. — Нет, не просто актер, это национальный курьез»[[111]](#footnote-112). Его дарование ценил Арк. Аверченко, писавший для него сценки и юмористические рассказы.

Яков Волков был родным братом артиста Художественного театра Л. М. Леонидова. Играя несколько ролей за вечер, он искусно перевоплощался в различных персонажей. Его сочные сатирические образы отличались узнаваемостью, были словно выхвачены из окружающего быта.

Другие «джиммисты» — Неверова, Судейкина, Дегтярева, братья Иван и Михаил Зенины, Гирявый, Слетов, Стравинский (двоюродный брат композитора) — самобытные комедийные актеры, они разыгрывали сценки, пели, танцевали, участвовали в пародиях.

И наконец, Павел Поль, актер широкого диапазона, большого темперамента и обаяния, позднее украсивший труппу Московского театра сатиры. Эффектная внешность, казалось, готовила ему амплуа героя-любовника. Но уже в молодости он ощутил интерес к комедийным ролям и перешел на амплуа простака. Работал в театрах миниатюр Одессы, Киева, Харькова. «Естественность и современность его интонаций доходит до повседневности», — писал о нем Ардов[[112]](#footnote-113). С равным успехом Поль играл в миниатюрах и в больших пьесах.

Молодая, красивая танцовщица Е. Ленская исполняла с партнерами хореографические этюды, поставленные Голейзовским на музыку Скрябина, Дебюсси. Исполнительницей романсов и песен была А. Абрамян, певица с отличным голосом и хорошим вкусом.

Отдавая должное великолепным актерам «Кривого Джимми», критика настойчиво требовала от театра современной бытовой и политической сатиры. «Необходимо сойти с мертвой точки, питаться “Кривым зеркалом”, Агнивцевым и “Летучей мышью” нельзя, надо выйти на современность, — справедливо настаивал журнал “Зрелища”. — Есть великолепные актеры… нужна настоящая сатира, чтобы заявить себя серьезным театром»[[113]](#footnote-114).

С целью расширить тематику и круг выразительных средств Алексеев осенью 1922 года пригласил в качестве главного режиссера Н. Евреинова, оставив за собой руководство художественной частью. Репертуар театра пополнился миниатюрами и пьесами Евреинова «В кулисах души», «Школа этуалей» и другими. Собранные вместе, {84} они составили целый спектакль «Вечер произведений Евреинова».

Однако такое расширение репертуара нимало не приблизило «Кривого Джимми» к современности. Более того, идеалистическая философия Евреинова, выраженная через абстрактную символику, делала его пьесы и по содержанию и по форме чуждыми бытовым, характерным и очень «земным» актерам «Кривого Джимми», Это отметила пресса: «Кривая улыбка веселого Джимми в соединении с философским эликсиром Евреинова превращается в гримасу»[[114]](#footnote-115).

В отличие от большинства театров миниатюр, где программы менялись каждую неделю, «Кривой Джимми» начал работать как театр со своим стабильным репертуаром. Чтобы представить этот репертуар, возьмем наугад одну из недель марта 1923 года:

13 марта. 100‑е представление театральных пародий «Женитьба».

14 марта. Вечер произведений Н. Н. Евреинова.

15, 16 марта. «Блуждающая совесть» Л. Никулина, «Уголок цирка», «Китайская болтушка».

17 марта. Вечер произведений Н. Н. Агнивцева.

18 марта. «Сан-Суси в Царевококшайске», новые частушки И. Вольского и другие.

В репертуаре, как видим, преобладали старые, слегка перелицованные пародии, философские миниатюры Евреинова, шаловливые романтические вирши Агнивцева. По свидетельству самого Алексеева, «основной отклик на политические и бытовые злобы дня звучал в разговорах-конферансах»[[115]](#footnote-116).

Отдавая дань модному увлечению акробатикой и эксцентрикой, Алексеев поставил «полупародию» на цирк «Уголок цирка». Молодежь разыгрывала акробатическую пантомиму, где каждый выступал со {85} своим номером — свистел, играл на пузыре, жонглировал. Спектакль сопровождали шутки «унылого клоуна» Вольского, реплики меланхолического шпрехшталмейстера Антимонова.

Не без основания в постановках «Кривого Джимми» критика усматривала все направления и стили, от бытового до эксцентрического. Сам руководитель открыто декларировал подобную широту: «Хотелось бы Оффенбаха наряду с политическим ревю, старинный водевиль — с эксцентрическим фарсом, политической злобы — с театральной пародией. Вы спросите, какой же, в конце концов, у нас стиль? Отвечу, никакой и все. Постановка ультрареалистическая. Рядом — постановка конструктивная. Дальше — сукна. Еще дальше — то, и другое, и третье (в пародии)»[[116]](#footnote-117).

Все чаще в адрес «Кривого Джимми» раздавались упреки в отсутствии современного репертуара. Необходимость перестройки театра, изменения его курса была очевидной. Перед малой формой ставилась задача активного наступления на нэпмана, на обывательскую мораль.

Этой задаче должно было ответить искусство театра, обладавшего столь высокопрофессиональной труппой.

В мае 1924 года «Кривой Джимми» закрылся. Журнал «Новый зритель» поместил статью (1924, № 21) его памяти: «Трижды театр умирал. Пять лет ядро его актеров металось по России… Забронировавшись остротами, “джиммисты” пытались найти общий язык с современностью. Были опытные актеры, наблюдательные, культурные руководители. И только… отсутствие близких нашей эпохе авторов помешало расцвету театра».

{86} Но справедливости ради надо сказать, что накануне закрытия, когда вопрос о реорганизации был уже решен, весной 1924 года «Кривой Джимми» показал обозрение «Смешанное общество», посвященное современности. Авторами обозрения были молодые литераторы В. Инбер, В. Типот, Ю. Данцигер.

Сюжет обозрения[[117]](#footnote-118), а оно состояло из 15 картин, был достаточно условен. В Москву якобы приехал «пророк XX столетия» Альберт Эйнштейн для изучения нравов, быта и искусства. Как это ни странно выглядит сегодня, но фигура условного Эйнштейна была весьма расхожей во многих представлениях того времени. Появлялся Эйнштейн и в «Женитьбе» у факсов, и в ряде игровых фильмов. Другим обозревателем в «Смешанном обществе» был нэпман по имени Жозеф Борщ. Авторы использовали распространенный прием путешествия, позволявший широко показать современный московский быт, затронуть международную тему, экономические проблемы, высмеять взяточничество, бюрократизм. Были здесь, конечно, и пародии (эпизод в пивной) и куплеты цыганской певицы Стеши, посвященные театру.

Особенно злободневной оказалась картина на «черной бирже». Вокруг фигуры «арапской принцессы», олицетворявшей биржу, кружились меняющие валюту «жучки». Перед глазами обозревателей возникала и сама «валюта»: лира, фунт, марка, доллар. В куплетах они восхваляли свои достоинства. Последним выбегал гривенник в облике русского молодца (в это время Государственным банком была впервые выпущена разменная серебряная монета) и напевал куплеты.

«Эх вы сашки-канашки мои,  
Разменяйте бумажки свои,  
А бумажки подержанные  
И падению подверженные…  
Как у нашего монетного двора  
Появилася гора из серебра…  
Иностранный потеснись теперь народ,  
К вам в компанию новый гривенник идет…».

Закончив номер, гривенник уезжал верхом на долларе. По словам Алексеева, «куплеты неизменно покрывались настоящей овацией».

Новое обозрение было хорошо принято прессой. «Смешанное общество» — «радостная попытка дать современное советское обозрение, — писал рецензент. — После слащавой, агнивцевского типа романтики и провинциальной “миниатюрщины”… эта, хоть и не бог весть, какая, вещица свежа и приятна»[[118]](#footnote-119).

{87} Спектакль стал последней премьерой «Кривого Джимми». На этом этапе А. Г. Алексеев не решился взять на себя руководство новым театром, — он казался ему слишком серьезным по своему профилю.

Осенью 1924 года в том же помещении в Гнездниковском переулке открылся Московский театр сатиры, наследовавший лучшие традиции жанра вместе с труппой «Кривого Джимми».

Но, прежде чем перейти к рассказу о Московском театре сатиры, надо сказать еще о двух маленьких театриках, его предшественниках.

Под руководством выдающегося эстрадного актера Владимира Хенкина, непревзойденного рассказчика, комика, куплетиста, конферансье, в течение сезона 1923/24 года в Москве на Страстной площади работал театр одноактных пьес и художественных зарисовок «Палас». Он находился в ведении МОНО (Московский отдел народного образования), что выделяло его среди других, создававшихся на частнопредпринимательских началах коллективов. Как и Борисов в «Коробочке», Хенкин был на положении солиста. Он выступал со своими эстрадными номерами, играл в одноактных пьесах и даже пел в комической опере.

В своем творчестве он всегда совмещал эстраду и театр: использовал опыт эстрады в сценических работах и обогащал эстраду {88} искусством драматического актера. Его яркий талант комика, щедрый импровизационный дар, умение устанавливать мгновенный контакт с залом — все это привлекало зрителей к спектаклям «Паласа», труппа которого не блистала яркими дарованиями, за исключением молодого М. Гаркави. Темперамент Хенкина, его наблюдательность вносили жизнь на эстраду «Паласа». Как только артист ее покидал, в зале воцарялось уныние.

«Театр не переходит дозволенных пределов халтурности, но и не отличается тщательностью отделки. Не показывает заведомо плохих номеров, но и не создает нового жанра», — писал В. Ардов[[119]](#footnote-120). Все же по сравнению с «Коробочкой» репертуар «Паласа» был более современным. Скетч Н. Эрдмана «Гибель Европы на Страстной площади» с танцами и пением (главную роль Жоржика играл Хенкин) высмеивал обывателя, распространявшего нелепые слухи.

Имели успех злободневные частушки. Некоторые из них сохранились в архиве Владимира Яковлевича Хенкина: «Эй, нэпач в меня влюблен. Пышет страстью лютою. Валей звать не хочет он, А зовет Валютою»[[120]](#footnote-121).

Как и в «Кривом Джимми» и других театрах миниатюр, большое место в репертуаре занимали пародии. Пародия на детектив «Ку-клукс-клан» Вадима Шершеневича ставилась «с продолжением», в нескольких программах. Под непрерывный хохот зрителей шла оперетта-шарж «Генеральная репетиция». Хенкин играл помощника режиссера, ставившего оперу в стиле «механического конструктивизма» Гаркави — баритона Онегина-Иркутского.

Меньший успех имела «Кармен в лесу» — пародия Г. Градова на постановку «Леса» в Театре имени В. Мейерхольда. Критики хвалили лишь Л. Семенову в роли Кармен. Постановщиком был известный режиссер драматического театра П. Ильин, композитором — Д. Покрасс. Ряд спектаклей оформлял С. Юткевич.

В программы «Паласа» включались и собственно эстрадные номера. Так, Н. Смирнов-Сокольский впервые прочитал здесь свой известный фельетон «Всероссийская ноздря». Выступали исполнители хореографических номеров.

Летом 1924 года Хенкин возглавил «Вольный театр» в Эрмитаже, заменивший «Палас». Главным приобретением и украшением нового театра стал И. О. Дунаевский, за которым Хенкин специально ездил в Харьков. Уже после первых программ «Вольного театра» критики {90} называли Дунаевского «композитором и дирижером оригинальным, не имеющим в своем роде соперников»[[121]](#footnote-122).

В труппу этого эстрадного театра, который был театром «музыки, интермедий, обозрения, шаржа, сатиры и хореографического эскиза», вступили актеры только что закрывшегося «Кривого Джимми»: Антимонов, Дегтярева, Волков, Милютина, Зенины. С их помощью театр пытался работать в жанре современного обозрения.

Неуверенно, оступаясь на каждом шагу, он шел к соединению публицистики и развлекательности — к тому, что стало завоеванием советской эстрады в первые послеоктябрьские годы и что оказалось растерянным с наступлением нэпа. Но органического соединения, взаимопроникновения этих двух начал добиться не удавалось. Как отмечал Блюм («Новый зритель», 1924, № 20), «театр лавировал между традиционной чистой театральностью и опасностью превращения в агиттеатр».

Политическое обозрение в трех актах «Неугомонный Моссельпромщик» Агнивцева, рассчитанное на талант Хенкина, успеха не имело. Кусочки московского быта чередовались с дешевой символикой, что утяжеляло спектакль.

Зато популярностью у публики пользовалась непритязательная сценка Н. Эрдмана «Квалификация», в которой изображалась работа квалификационной комиссии, оценивающей эстрадных артистов. Куплетист (Хенкин), намеренный оздоровить советскую эстраду, носил фамилию Бим-Бом-Смирнов-Сокольский-Петров. «У нас теперь столько Бим-Бомов и Сокольских развелось, что это не фамилии даже, а предмет широкого употребления», — пояснял один из членов комиссии. В ответ на просьбу исполнить «что-нибудь революционное» Куплетист приглашал маэстро приготовить большой барабан. «Весь старый мир как есть вот свален. И вот ему пришел финал» — начинал он свои «куплеты» под барабанную дробь. «Это совсем не смешно», — замечал ему кто-то из комиссии. — «Не смешно? А вы над кем смеяться хотите?» — живо возражал находчивый Куплетист[[122]](#footnote-123). Прослушав еще несколько куплетов, член комиссии заключал: «… От такого оздоровления эстраде недолго и заболеть».

В острой пародийной форме в сценке Эрдмана (режиссер П. Ильин) ставились вопросы дальнейшего развития эстрадного искусства, борьбы с халтурщиками и приспособленцами, для которых революционность ассоциировалась лишь с барабанным боем.

{91} «Вольный театр» существовал всего несколько летних месяцев. Большинство актеров с осени 1924 года вошли в труппу создающегося в Москве Театра сатиры. Вл. Хенкин в течение ряда лет (до 1928 года) работал только на эстраде, а режиссер П. Ильин, художник Беспалов и композитор И. Дунаевский организовали в Москве «Театр на площади», он же «Балаганчик», который существовал до 1926 года.

«Вольный театр» при всей кратковременности своей жизни пытался противостоять мелким частным театрикам, откровенно нэповского толка, с их пошлостью и халтурой. Он работал слишком мало и поэтому не успел сложиться как творческий организм. Не успел определиться и его репертуар, в котором был и добродушный Агнивцев и острый, язвительный Эрдман. Но надо заметить, что этот репертуар уже целиком состоял из пьес на современную тему.

Большинство актеров «Кривого Джимми», прежде чем оказаться в Московском театре сатиры, летом 1924 года прошли через «Вольный театр», который стал своеобразным мостиком между прошлым и будущим.

Блестящее актерское искусство «джиммистов» все теснее соприкасалось с новой тематикой, настраивалось на волну современности.

Даже по мнению предвзято настроенного рецензента, примыкавшего к «левому» фронту и поэтому выделявшего лишь одного Фореггера с его Мастерской, существование других театров все же оправдывалось актерским составом: «условия быстрой смены программы, живости спектаклей потребовали актера выше средней квалификации»[[123]](#footnote-124). Главной трудностью оставалось отсутствие репертуара. Эту трудность помогали преодолевать молодые литераторы, в будущем известные сатирики и юмористы. Здесь получали они свое первое боевое крещение.

Рядом с пошлостью и откровенной халтурой чисто коммерческих начинаний существовали театры, где в новых условиях развивались лучшие традиции «Летучей мыши» и «Кривого зеркала».

# **{****92}** Наступление продолжает «Синяя блуза»

«Синяя блуза» родилась осенью 1923 года, когда нэп был еще в разгаре, когда интерес к агитационному театру, характерный для периода гражданской войны, казался окончательно утраченным. Уже прекратил свое существование Теревсат, истощался поток агитационной драматургии, и критики сетовали на то, что «даже революционный зритель требует от искусства прежде всего развлечения»[[124]](#footnote-125). Самый яркий представитель «левого» искусства в области малых форм Фореггер отошел от политики и современности, обратился к постановке импрессионистских драм и классических оперетт.

И вот в этот период, когда по всей стране работали сотни маленьких театров миниатюр, эстрадные площадки в ресторанах увеселяли нэпманскую публику, а в клубах и пивных бесчисленные цыганские хоры, исполнители модных песен и куплетисты развлекали рабочего зрителя, появилась и быстро набрала силу «Синяя блуза». Она возникла вопреки нэпу, пытавшемуся захватить плацдармы в искусстве малых форм, по своей природе необыкновенно чувствительному к веянию времени. Успех «Блузы», появление сотен и тысяч подобных коллективов говорили о том, что зрителя не перестали интересовать открыто агитационные представления, отражающие самые различные темы — от общеполитических и международных до мелочей быта.

Более того, в соревновании с уже сложившимися, высокопрофессиональными по актерскому составу театрами побеждали синеблузники, не обладавшие ни опытом, ни мастерством. Характерен факт, о котором рассказал Лев Миров, начинавший свою актерскую жизнь в «Синей блузе». В 1924 году ему вместе с товарищами {93} пришлось выступать в летнем саду в Одессе перед портовыми рабочими, непосредственно после «Павлиньего хвоста». Одетые во фраки и вечерние туалеты артисты «Павлиньего хвоста» талантливо исполняли песенки, шаржи, театральные пародии. Л. Колумбова спела свою коронную песенку «Рыжий, браво!..»; В. Топорков, В. Соскин, Н. Коновалов разыграли смешные пародии на дрессировщика львов, на кино и другие не однажды проверенные на публике номера.

Коллектив синеблузников под руководством поэта, журналиста и куплетиста Саши Красного начал, как всегда, со вступительного пролога-антре. От страха и волнения пролог провели на сплошном крике и, закончив под музыку марша, с высоко вскинутыми руками покинули эстраду. В публике наступила гробовая тишина. «Да, все погибло!» — произнес Саша Красный. И вдруг тишина взорвалась громом аплодисментов, уже не смолкавших до конца программы. На другой день «Павлиний хвост» отказался выступать на одной площадке с синеблузниками, они остались победителями[[125]](#footnote-126).

«Синяя блуза» — «Живая газета» Института журналистики, не первая открыла форму, лежащую на грани между агитацией, эстрадой и театрализованными празднествами. Уже до нее существовали «Живые газеты», сведения о которых появились сразу после революции. Трудно сказать, кому принадлежала инициатива их создания. Скорее всего, новая форма «театрализованной» агитации стала результатом творчества масс. Искусство подчинялось агитационно-пропагандистским целям, разъясняло задачи текущего момента, призывало к борьбе за новый общественный строй. Оно еще и не было искусством в прямом смысле слова. Этому мешали и наивность образов, неразработанность, примитивность художественной формы.

Первые «Живые газеты» были созданы красноармейской самодеятельностью. В журнале Политотдела Кавказского фронта «Красный воин» за 1920 год (№ 18) напечатана статья «Устная, или Живая газета», посвященная «Живой газете», работающей в X – XI армиях. При Дальневосточном Военпуре примерно в то же время «Живую газету» возглавлял Б. Южанин, будущий руководитель «Синей блузы». Вопрос о «Живых газетах» был поставлен на Всероссийском съезде работников РОСТА. Были разработаны рекомендации о составе «Живой газеты» (редактор, секретарь, чтец), о ее задачах.

Доступность счастливо найденной формы возмещала отсутствие опытных агитаторов. «Живые газеты» восполняли также острый недостаток печатной пропаганды в связи с суровыми лимитами на бумагу. Впрочем, на том этапе в стране, где неграмотным и малограмотным массам только еще предстояло сесть за учебники, «Устная», или «Живая газета» оказалась одним из действенных и наиболее доступных видов агитации. «Взамен митингов, в значительной мере приевшихся, в последнее время появляется другое средство агитации — это “Живая газета”, — сообщает журнал “Вестник театра”. — Главное и неоценимое ее достоинство заключается в том, {94} что “Живая газета” не обыкновенный печатный лист, почти непонятный малограмотному красноармейцу, рабочему и крестьянину, а подлинно живое слово, всякому доступное, для всех понятное»[[126]](#footnote-127). Пять-шесть выступавших кратко знакомили слушателей с событиями международной и внутренней жизни. Чтобы облегчить усвоение «докладов», их стали прослаивать декламацией (часто коллективной), хоровым пением, гармошкой, позднее выступлениями спортивных групп с демонстрацией вольных движении и пирамид. Гармошка наталкивала на возможность использования народного танца. Потребовался пусть примитивный, но все же театральный костюм и даже грим. Зазвучала частушка, вслед за ней возродилась старинная форма ярмарочного балагана — раек.

Сухая, газетная информация превращалась в зрелище, обрастала разнохарактерным дивертисментом. Оратор сменялся актером, а иногда становился им, слушатель превращался в зрителя.

В 1922 – 1923 годах «Живые газеты» все чаще появлялись в подмосковных клубах, привлекая к себе внимание общественности и прессы. Они объединяли различные клубные коллективы — драмкружки, хоры, частушечников, гармонистов, танцоров, физкультурников. Не оставались без дела и художники — зарисовки, плакаты с цифрами и диаграммами украшали «Живые газеты», делали пропаганду красочной, зримой.

{95} Агитаторы, докладчики давали темы, политически острые, волнующие своей злободневностью. Они составляли как бы нерв газеты. Иллюстраторы, участники самодеятельного дивертисмента перенимали у эстрады опыт построения программы, состоящей из коротких, ясных по мысли, несложных по форме номеров.

Но эстрада не могла полностью удовлетворить все потребности «Живых газет». Используя частушку, фельетон, раек, можно было высмеивать те или иные явления действительности, которые попадали в поле зрения «живгазетчиков». В привычные эстрадные формы не укладывался основной пропагандистский материал, заключенный в газетной передовице.

Простейшие инсценировки создавались под перекрестным влиянием больших театральных форм и массовых действ. Наглядно — с плакатами, с цифрами, в лицах представляли живгазетчики международную обстановку, внутреннее положение страны, вели агитацию в связи с очередными политическими кампаниями. По форме это были либо коллективная декламация, либо диалог в лицах, в котором участвовали «СССР», «Антанта», «Кооперация», «Сберкасса» и др. Своеобразная театрализованная политинформация усваивалась легче, чем сухой текст доклада.

В этих зрелищах можно усмотреть сходство с формами старинного русского театра, как народного, так и литературного, привлекавших тогда, как мы уже видели, многих художников. Заимствование из арсенала выразительных средств и форм народного театра было подсказано живгазетчикам непосредственным опытом, художественной практикой. И в самом деле, где еще могли найти участники самодеятельных «Живых газет» формы для своих выступлений, адресованных широкому неподготовленному зрителю, как не в старинных любимых народом представлениях!

Эти формы насыщались современным содержанием, видоизменялись под влиянием складывающейся революционной эстетики. Массовые празднества, карнавальные шествия, физкультурные парады, спектакли театров революционной сатиры влияли на становление «живгазетного жанра», который вбирал в себя оптимизм, целеустремленность, острую сатиру, маршеобразный ритм, элементы гимнастики. Легко увидеть общие черты между «Живыми газетами» и искусством первых теревсатов. Они продиктованы временем, революцией.

Возможно, что «Живые газеты», подобно другим, появившимся после революции зрелищным формам, остались бы в истории театра явлением мимолетным, своеобразным отражением времени. Но одетые в синие блузы, они переросли своих собратьев, приобрели самостоятельное художественное значение.

Успеху «Синей блузы» во многом способствовало умелое руководство, увлеченность и преданность Бориса Южанина. Профессиональный журналист и отличный организатор, он стал инициатором и создателем первого коллектива «Синей блузы». Южанин был фанатически {96} предан идее агитационного театра и свято верил, что в искусстве только «Синяя блуза» «способствует социалистическому строительству», как «мощное агитационное орудие авангарда рабочего класса»[[127]](#footnote-128).

«Синяя блуза», сначала еще как безымянная «Живая газета» Института журналистики, подобно тысячам других «Живых газет» выступала в сельских, красноармейских и рабочих клубах. На вечере по случаю годовщины института группа в составе трех человек — Б. Южанина, А. Ляховца и В. Мрозовского (они впоследствии составят редколлегию «Синей блузы») — показала «Унигаз» (Универсальную газету). Выпуск состоял из частушек и шуток на местные темы. Московский совет потребительских обществ предложил «дать здоровое зрелище в чайных и столовых. Создаем группы в 6 – 7 исполнителей, преимущественно актеров. Пишу тексты почти один, — вспоминал через пять лет Б. Южанин. — Монтирую все годное из газет и журналов. МГСПС берет к себе»[[128]](#footnote-129).

Название «Синяя блуза» появилось несколько позднее. По словам Мрозовского, как-то по дороге в один из клубов стали думать, как назвать свой маленький коллектив. Перебрав много «гаек» и «болтов», остановились на «Синей блузе» — прозодежде, в которой изображались рабочие на современных агитплакатах.

Через год в Москве уже работало четырнадцать таких коллективов. Из них шесть обслуживали пивные Моссельпрома, четыре — столовые МСПО и четыре — рабочие клубы.

Состав поначалу был преимущественно мужской. Первые женщины — Л. Домогацкая (позднее артистка эстрады) и В. Ребоне. На фотографиях (1924) запечатлена группа молодежи из девяти человек, среди них две женщины. Все они одеты в свободные синие блузы, черные юбки или брюки.

Эти девять человек выходили на сценическую площадку, будь то цех, сарай, сдвинутые конторские столы, палуба военного корабля, под звуки пианино, а чаще — старого потертого баяна. Они шли сомкнутым строем, в ногу, в затылок друг другу, с песней:

«Мы пришли вам рассказать, рассказать, рассказать,  
Что вы все должны узнать, должны узнать.  
Да. Из нашей газеты, живой газеты, живой газеты  
Все, что творится на белом свете,  
Должны узнать вы обо всем!»

Песня переходила в мелодекламацию. Темп ускоренный, маршеобразный. «Линия, по которой движутся артисты, — вспоминал Ардов, — шеренгой и лицом на зрителя. Этот маршрут закруглен — того требует эстетика зрелища. Но вот артисты встали в ровный ряд и замерли. Переждали аплодисменты»[[129]](#footnote-130).

«1‑й: О международном положении и о профдвижении.

2‑й: О новом быте и о злой волоките.

3‑й: О советской платформе и о денежной реформе.

{97} Снова перестроение и в зал летят стремительные призывные лозунги: К нам иди коротать досуг!

1‑й: Тащишь персону свою.

Все: Тащи и семью.

2‑й: Каждый член профсоюза

Все: Помни о газете “Синяя блуза”!»[[130]](#footnote-131)

Вслед за ними на эстраду выходил докладчик. После короткого, посвященного памяти В. И. Ленина, выступления докладчика (на последних его словах начинал звучать «Интернационал») выходили артисты с плакатами в руках. Так начиналась композиция «Памяти В. И. Ленина», составленная из политических документов, цифр, литературных произведений, песен. Впервые ее показали в феврале 1924 года.

На плакатах изображались даты, обозначавшие основные этапы революционного движения в России. Звучали мелодии известных революционных песен. Артисты, поднимая поочередно свои плакаты, коротко рассказывали о событиях, связанных с той или иной датой.

К концу первой части под нарастающее звучание «Интернационала» на авансцене оказывалась собранная, целеустремленная группа. Буквы на высоко поднятых плакатах составляли одно слово: «Октябрь».

{98} «1‑й:  
Не молитвы звучат над бойницами,  
То октябрьский бушует бурун.

2‑й:  
То декреты огнистыми птицами  
Бьют по нервам всех радиострун.

3‑й:  
Кто сказал — довольно,  
Кто сказал — устали?

Все:  
Мы крепки, как раньше,  
Мы грозим мечом!

3‑й:  
Лозунги коммуны выкуем из стали.

Все:  
Мы идем!

3‑й:  
Мы идем!

Все:  
Мы идем!»

Пока в институтах живого слова в Петрограде и Москве обсуждаются выразительные возможности мелодекламации, «Синяя блуза» берет на вооружение этот жанр и с его помощью решает патетические темы. Смены ритмов, контрасты силы звука и тембра — и все это на хорошо знакомой зрителю музыке, усиливающей эмоциональный накал декламации, ритмически объединяющей слово и движение, — пока что действовали безотказно. Композиция «Памяти В. И. Ленина», несмотря на далеко еще несовершенное исполнение, долго сохранялась в репертуаре «Синей блузы»[[131]](#footnote-132).

В финале на сцене появлялся траурный плакат, извещающий о смерти вождя. Суровый, скорбный текст обращения Центрального Комитета партии сменялся реквиемом «Не плачьте над трупами павших борцов»… Печаль беспредельна. Но вот над поникшими головами взметнулся красный стяг — 100 000 — от станка в РКП (б).

Коллективная декламация славила память вождя, его заветы. Голоса перекликались, сливались в хор, вновь распадались.

«1‑й: Ленин всегда

Все: С нами

2‑й: Ленин всегда

Все: Жив!»

И после паузы, заполненной аплодисментами зрителей и мелодией «Интернационала», звучал лозунг: «Да здравствует ленинский набор!»

На смену молодежи, участвовавшей в оратории, на эстраду вразвалочку выходил раешный Дед в длинной синей блузе, лаптях и онучах. На голове помятая треуголка. Длинная бутафорская борода.

«Ну, ребятки, мое почтение,  
Хочу поговорить о международном положении,  
Потому меня, как говорят, несмотря на мои портковые заплаты,  
Выбирают в дипломаты».

{100} Доступно для самого неискушенного слушателя, с юмором излагал Дед в пятиминутном монологе главные политические новости дня.

И снова вступала гармонь с мелодией популярнейшей в то время песни на слова Демьяна Бедного «Проводы». Разыгрывалась «инсценировка» под названием «Пивная, церковь, клуб». Синеблузник в костюме в форме бутылки с желто-зеленой этикеткой, с гармонью в руках изображал Пивную. Клуб — синеблузник в костюме, на котором нашиты круги с надписями «Литкружок», «Драмкружок» и т. д. Церковь — с огромными крестами. Посетитель пивной — грязный, в лихо заломленной кепке, в руках пустая бутылка от пива. Богомолка — сгорбленная старушка в темном платке. Сознательная работница — в красной косынке. Они разыгрывали несложный сюжет, наглядно демонстрирующий вред церкви и пивной. В финале в обычной прозодежде артисты серьезно и назидательно обращались в зал:

«От тоски ты, Ваня,  
пьешь или от охоты?  
Вот где, Ваня, пропадешь  
Ни за что ты!»

Под лихой перебор гармони выбегали две девушки в облике современных работниц. И неслись частушки:

«Эх, яблочко, ты изрезано,  
А Чичерину везет больше Керзона.  
Заводите новый быт и не будьте робки,  
Я в Нарпите ем обед, потому рабкопка».

Программа, рассчитанная на час (номера точно хронометрированы, никаких задержек и пауз — это главное), заканчивалась призывом:

«Светить всегда, светить везде,  
Светить — и никаких червонцев.  
Светить и никаких гвоздей —  
Вот лозунг наш и солнца».

Репертуар приходилось менять каждую неделю. Неукротимая энергия Южанина, его вера в высокое назначение «Синей блузы» привлекали все новых и новых авторов. Среди них Саша Красный, Арго, Адуев, Апушкин, Пустынин, потом Ардов, Масс, Верховцев, Третьяков, Типот, Галицкий, Вольпин, Д. Долев, Н. Асеев. В «Синей блузе» начинали И. Шток, В. Гусев, С. Кирсанов, А. Жаров и многие другие.

Штаб «блузы» располагался в маленькой комнате первого этажа здания (бывш. ресторана «Лондон»), примыкающего к Колонному залу Дома Союзов. Здесь же с октября 1924 года помещалась редколлегия сборника «Синяя блуза», силами которой за три с половиной {101} года подготовлено около восьмидесяти номеров журналов с репертуаром, фотографиями и методическими советами. Обстановка в «штабе» — живая, непринужденная, творческая. Среди других авторов нередко заглядывал сюда и Маяковский. «Заглядывал» в прямом смысле этого слова — летом он перешагивал через невысокий подоконник с улицы. Южанин сразу же знакомился с тем, что приносили авторы, и в их присутствии решал, пойдет — не пойдет. Главный критерий оценки — злободневность, соответствие политическим задачам дня. Оплата производилась самым оригинальным образом: Южанин предлагал автору взять из ящика гонорар в размере, который тот сам считал справедливым, и лишь не забыть расписаться в ведомости. Как вспоминал Масс, растерявшийся автор обычно ограничивался минимальной суммой.

Нередко Южанин и сам брался за перо. «Тема нужная, а никто не написал. Пришлось мне», — с такими словами показывал он товарищам свои довольно тяжеловесные оратории и монологи. Одетый неизменно в синюю блузу и черные брюки, со значком синеблузника на груди, он идеально вписывался в деловую, порой суетливую обстановку этой комнаты с развешанными по стенам плакатами: «Бюрократизм и волокиту из соваппарата волоки ты!». «Чтобы работать без склоки и ссоры нужны синеблузые режиссеры!», «Не хотим вдыхать никотин!», «Рукопожатия отменяются!» Виктор Ардов вспоминал, что некоторые из них писал Маяковский.

Непрерывно звонил телефон. Договаривался с организациями о концертах администратор Лев Баушев, человек энергичный, необычайно деловой, всюду и все успевающий.

{102} Руководители «Синей блузы», профессиональные журналисты, знали, что успех «Живой газеты» зависел от прямой связи с интересами и запросами зрителей. Они умели находить эти интересы и быстро откликаться на них. По насыщенности современным, злободневным материалом, по широте тематики «Синяя блуза» не имела себе равных в искусстве малых форм. И хотя репертуар по своим литературным достоинствам невысок и часто представлял наспех рифмованную прозу, не хватало режиссеров и сами выступления носили любительский характер, — их содержание в соединении с молодостью, задором исполнителей, беззаветной влюбленностью в свое дело завоевывало зрителей.

А это было не так легко, если представить себе условия, в которых выступали синеблузники. Столовые, чайные, а тем более пивные оказались не лучшими сценическими площадками — приходили сюда не за тем, чтобы смотреть и слушать.

Трудности пошли на пользу. Синеблузники учились овладевать вниманием посетителей, «выщупывать» интересы своего зрителя и в соответствии с ними строить программы.

Для сбора местного материала устанавливались специальные почтовые ящики. Местные события насыщали программы, в которых сразу же большое место заняла импровизация (как в номерах на серьезные политические темы, так и в комедийных, сатирических). В инсценировке «Три Интернационала» тексты ролей Рабочего и Буржуа, главных действующих лиц, составлялись в день выступления по последним политическим новостям. Большое распространение получили так называемые «каркасные» «Телеграммы живой газеты». Такие «каркасы», распространенные и позднее в практике синеблузников, представляли из себя стихотворные «заготовки», строчки которых заполнялись перед выступлением.

«Синяя блуза» сумела заинтересовать публику. В чайные и столовые стали приходить семьями, заранее занимать места. После выступлений стихийно разгорались дискуссии на международные, политические и бытовые темы.

Неприятнее была обстановка ресторанов и пивных, подававших зрителям довольно пестрые зрелища. Начиная с перворазрядных ресторанов вроде «Праги», кончая полутемными, освещаемыми керосиновыми лампами пивными в Петровском парке — всюду посетителей развлекали хоры, салонные оркестры, просто баянисты. По словам О. Брика, «первые выступления “Синей блузы” в пивных вызвали недоумение, но и интерес… Вместо скабрезных куплетов и двусмысленных песен стали петь и говорить на злободневные политические темы». Однако успех быстро иссяк. «Пивники стали жаловаться, что “Синяя блуза” превращает пивную в агитационный пункт и что посетителям скучно. Встала задача изобрести форму эстрадных выступлений, чтобы они, не теряя своей политической значимости, приближались к привычному развлекательному типу эстрадных выступлений, то есть задача создания политэстрады»[[132]](#footnote-133).

{103} Процессу «эстрадизации» помог приход в «Синюю блузу» актеров из кабаре «Нерыдай» во главе с Г. Тусузовым и Л. Беркович, а несколько позднее — группы из Мастфора, в которой были профессиональные актеры, режиссеры. Примерно в это же время начал работать в «Синей блузе» Сергей Юткевич. Чтобы несколько оживить программы, приспособить их к новой обстановке, руководством Моссельпрома был приглашен Осип Брик.

Все больше мест стали занимать танец, пантомима. Так, в инсценировке «Людоема», разъясняющей империалистическую политику Антанты, от исполнителей требовалась «хорошая тренированность в современном танце». Людоед Ньям-Ньям, одетый в черное трико, делал головоломные трюки, качаясь на трапеции. Роль ангела мира исполнял хриплый бас, загримированный женщиной, в дункановском хитоне. Его роль в значительной мере была построена на пантомиме. Майор Салат д’Оливье и леди Питореск исполняли эксцентрические танцы. Широко использовались постановочные трюки. В финальном эпизоде убегающий от преследований Антанты немец был одет в легко снимающиеся разрезанные {104} пополам брюки, под которыми были крепко прикрепленные в поясе предлинные белые кальсоны. Он взбирался на трапецию и повисал наверху, теряя по дороге брюки. Кальсоны растягивались до порталов сцены, образуя арку.

Веселая частушка, бойкий куплет, хорошо знакомая любимая мелодия помогали делать сценичными такие темы, как «Денежная реформа», «Ликвидация безграмотности», «Страхкассы» и другие. Частушек в программах «Синей блузы» было великое множество. Этот популярный жанр русского фольклора легко вбирал агитационное содержание. Не случайно к нему постоянно обращались В. Маяковский, Д. Бедный и другие поэты того времени. Синеблузые частушки отражали самую различную злобу дня. Например, частушки «физкультурные»:

«Я сперва о физкультуре  
Буду слушать лекцию,  
А потом тренироваться  
Пойду на трапецию.

“Заемные”:

Милый мой сегодня весел,  
Разыгрался с грацией:  
Над кроватью он повесил  
Займа облигации.

“Авиа”:

Я хожу на двух ногах  
И не знаю отдыху,  
Мой миленок в облаках  
Летает по воздуху.

о метрической системе:

Я куплю милашке гетры,  
Кофту из сатина.  
Заменяй, ребята, метром  
Сажени с аршином.

“выборные”:

Мой миленок ждет-пождет,  
На лице страдание,  
А у нас теперь идет  
Выборно собрание».

«Синяя блуза» оказывала все большее влияние на эстраду, демонстрируя еще не использованные возможности малых форм в широком охвате тем и явлений современной жизни. Она притягивала к себе не только зрителей, но и творческую молодежь.

По образцу «Синей блузы» в Ленинграде осенью 1924 года по заданию Губпрофсовета был создан «Станок». Режиссером стал Н. В. Петров, ранее руководивший «Балаганчиком», директором — Борис Филиппов, впоследствии директор ЦДРИ и ЦДЛ, а литературную часть возглавил Борис Лавренев.

{106} Выпуски газеты «Станок», — в течение сезона 1924/25 года их, по свидетельству Н. Петрова, было одиннадцать, — строились по образцу синеблузных программ. Номера, которые пользовались наибольшим успехом, переходили из одного «выпуска» в другой. Среди них рецензенты называют «Смычку» и «Лекцию о достоинствах русской речи» Б. Лавренева, «Хлеб и нэп» В. Воинова, «Болт» В. Фельдмана, «Перегрузку и недогрузку» В. Северного. По сравнению с московской «блузой», которая формировалась под сильным влиянием «левого» искусства, в программах «Станка» (режиссером ряда программ был Н. Петров) рецензенты отмечали больший уклон в быт, внимание к реалистической детали, к жизненной достоверности. Критик С. Воскресенский сравнивал «Станок», показавший «Второй номер» в декабре 1924 года в помещении «Балаганчика», с только что возобновившим свою деятельность «Кривым зеркалом». В «Станке» — неопытная, никому не известная молодежь, в «Кривом зеркале» — испытанные мастера. И те и другие обращаются к сатире, но при этом, как отмечал Воскресенский, сатира «Станка» более современна и действенна[[133]](#footnote-134). В своих мемуарах «50 и 500» Н. В. Петров справедливо писал, что победа «Станка» была победой современной темы, в ней остро нуждалась советская эстрада.

Осенью 1925 года участники Первого Всесоюзного совещания синеблузников подводили итоги двухлетнего пути, спорили о будущем. К этому времени в стране насчитывалось уже более двухсот коллективов «Синей блузы», и число их возрастало с каждым днем. Однако уже на этом совещании выявилось отсутствие единства у руководителей «Синей блузы». Одни призывали остаться в проверенных формах устной или «Живой газеты» в рамках самодеятельности, другие ратовали за создание «политкабаре», за профессионализацию, третьи тяготели к большим театральным формам, обозрениям и даже опереттам. Со временем эти противоречия становились все отчетливее.

Для одного из постоянных авторов «Синей блузы», Сергея Третьякова, известного драматурга и поэта, которого Бертольт Брехт считал своим учителем, новаторство синеблузников прежде всего в патетических номерах: «Пафос настолько органичен “Синей блузе”, что в любой ее программе номера эстрадно-бытовые или комические звучат… как нарочитые прокладки между патетическими номерами… Патетическая эстрада могла возникнуть только в стране фанатической социальной стройки»[[134]](#footnote-135).

{107} Гражданская война подготовила появление патетической эстрады. Начало 20‑х годов, время, отмеченное острыми противоречиями нэпа, стало почвой, на которой она выросла. «Синяя блуза» оказалась не одинока. Ее оратории и монтажи во многом близки первым композициям Владимира Яхонтова, который пришел на эстраду в 1924 году, — та же ориентация на документ, факт, одержимость идеей, лозунговость.

Для Яхонтова, актера яркого и самобытного таланта, это было только начало. Он пошел значительно дальше. Его композиции обогащались новыми приемами, жили во времени и менялись вместе с ним. Оратории и монтажи «Синей блузы» уходили в прошлое вместе с годами, их породившими. Но не случайно в этот период именно они имели наибольший успех у зрителя.

Возможно, «Синяя блуза» исчерпала бы себя еще раньше, если бы не нашла удивительно органичного сплава патетики и сатиры. Пафос утверждения и страстность отрицания дополняли друг друга, рождались на едином дыхании. Это было дыхание времени, когда страна, потрясенная смертью В. И. Ленина, собирала силы для нового развернутого наступления. Синеблузники шли сомкнутым строем в первых колоннах.

На протяжении всего существования «Синюю блузу» не переставал волновать вопрос профессионализации. С приходом авторов, режиссеров, актеров значительно расширился репертуар, круг выразительных средств, шли настойчивые поиски новых форм. Лучшие коллективы становились профессиональными. С этим не могли примириться идеологи самодеятельности. Непрестанно, начиная с 1925 года, они упрекали «Синюю блузу» в профессионализации, усматривая в ней прямую угрозу для клубных кружков, которые «могли заразиться опасной тягой к профессионализму». Такая точка зрения мешала понять, что без профессионализма нельзя овладеть подлинным мастерством. Как справедливо писал Брик, они «забывают, что самодеятельность прекрасное дело, но дальше воспитательного значения для участников значение ее не идет. Нельзя серьезно думать, что любительские театральные зрелища могут заменить профессиональную культуру. Самодеятельность может дать только толчок, указать, какого рода требованиям может удовлетворять новый профессиональный театр, но сами по себе этого театра дать не могут. Ценность “Синей блузы”, что она сумела опыт самодеятельных драмкружков суммировать в неких {108} новых театральных формах и, не отрываясь от них, закладывать фундамент новой театральности»[[135]](#footnote-136).

Споры отражали противоречия творческого развития, которые позднее скажутся на практике «Синей блузы». А пока она выходила на передний край советской эстрады. Большинство самодеятельных «Синих блуз» на местах сохраняли строй «Живых газет», главная цель которых — знакомить зрителей с событиями дня: они стали прямыми предшественниками современных агитбригад. Профессиональные коллективы, особенно московские, показывали программы в Колонном зале Дома Союзов, в Бетховенском зале Большого театра и даже в такой цитадели эстрады, как сад «Эрмитаж», и все больше приобретали «эстрадный уклон». Ф. Э. Дзержинский, посмотревший программу в Бетховенском зале, написал: «То, что я увидел сейчас, показывает социальную значимость и необходимость “Синей блузы”, как подлинно пролетарского театра». «Хорошо, потому что весело», — писал о выступлении синеблузников М. И. Калинин[[136]](#footnote-137).

«Синяя блуза» выступала перед делегатами VI конгресса Коминтерна и имела шумный успех. Поступили приглашения на гастроли в Германию, Австрию, Скандинавские страны, Китай, Японию, США.

«Синюю блузу» по-прежнему радостно встречали в рабочих клубах, но теперь ей аплодировали также и зрители эстрадного {109} театра «Альказар». По отзыву прессы, «Альказар с чистой эстрадой пустует, а “Синяя блуза” собирает полный зал»[[137]](#footnote-138).

Своими зрелищными предками сами синеблузники считали «Мудреца» Эйзенштейна в театре Пролеткульта, «Землю дыбом» и «Д. Е.» Мейерхольда. Большое влияние оказал на «Синюю блузу» Фореггер с его опытами в области политэстрады, постановками ритмических танцев, основанных на производственных движениях. Сам Фореггер много работал в «Синей блузе» как режиссер и постановщик танцев.

Не могло пройти бесследно и влияние молодого советского документального кино. Ориентация на правду факта, лозунговость, выразительность монтажа — все это оказалось близким устремлениям синеблузников. Бытовые и сатирические номера также привлекали установкой на факт, на «местную тему», «местный грех, названный по имени и отчеству»[[138]](#footnote-139). Документальность наложила печать на стилистику «Синей блузы» особенно начального периода и периода ее расцвета.

Документальность была одним из основных требований эстетики ЛЕФа. «Мы знаем — будущее за фотоаппаратом, будущее за радиофельетоном, будущее за кинопублицистикой», — писал Маяковский[[139]](#footnote-140). Современное развитие документальных жанров во многом оправдывает предвидение Маяковского. Документальность проникла даже в такие, казалось бы, недоступные ей сферы, как роман, драма, киноэпопея, рождая новые «углубленные виды и формы», появление которых предсказывал поэт. По сравнению с этим то, что делали в 20‑е годы синеблузники, выглядит не более чем «петит пожарных известий». И все же это было ново на эстраде, укрепляло ее связь с жизнью.

Маяковский был не только другом, но и автором «Синей блузы». Его творчество во многом определило эстетический манифест синеблузников. Лозунговость и занимательность («агитация веселая, со звоном») — основа, на которой выстроилось жизнеутверждающее искусство «Синей блузы». С задором юности, с фанатической верой во всемогущество «балагана и петрушки» синеблузники изобретали выразительные средства, создавали новые актерские маски, убыстряли и без того сокрушительный темп.

Под прямым влиянием Маяковского развивалась синеблузная драматургия. Как и герои пьес Маяковского, персонажи синеблузников «не так называемые “живые люди”, а оживленные тенденции»[[140]](#footnote-141). {110} Они всегда сохраняли отчетливость черно-белых красок, строго делились на отрицательных и положительных. «Что касается прямого указания, кто преступник, а кто нет, — у меня такой агитационный уклон, я не люблю, чтобы этого не понимали. Я люблю сказать до конца, кто сволочь», — говорил Маяковский[[141]](#footnote-142).

Имя самого Маяковского как автора нередко встречалось на страницах репертуарных сборников. Стихи Маяковского использованы в литературном монтаже «Куда ни кинь — везде КИМ», для «Синей блузы» написана пьеса «Радио-май» (совместно с Бриком и Асеевым), частушки о метрополитене, стихи о рабкоре, селькоре и другие.

Как и пьесы Маяковского, синеблузная драматургия строилась на обнажении игрового приема, откровенном его подчеркивании. Основное требование к тексту — «краткость, компактность, сатирическая острота, идеологическая четкость. Никакой сложной композиции, запутанной интриги. Мотивировки поступков просты и четки»[[142]](#footnote-143).

Скетч Галицкого «Терем-теремок», построенный на остроумном использовании русской народной сказки, высмеивал искусственное раздувание штатов. Лежащую в поле лошадиную голову нашли кузнечики и организовали завод. Он обрастал штатом — один за другим появлялись хозяйственник Гусь, управляющий Снегирь, машинистки Стрекозы. После очередного обращения: «Терем-теремок! Кто в тереме живет?» — всякий раз оказывалось, что в «тереме» найдется еще одно местечко. Но перенаселенная «голова» разваливалась, и артисты, сбросив маски, обращались к зрителям: «Пусть новый лозунг катится — “Долой весь лишний сброд! Все, что без пользы тратится, все — накладной расход”».

В форме политического памфлета написан скетч Верховцева и Масса «О попе, у которого была собака, или буржуазное разоружение и буржуазная драка». На конференции по разоружению в Женеве, которая проводилась без участия Советского Союза, в перерыве между заседаниями создавались буржуазные группировки, составлялись военные союзы и чуть ли не объявлялась война. Но начиналось заседание, и снова текли ханжеские, елейные речи о разоружении.

В водевиле Валентина Катаева «В общем порядке» показано учреждение, где сверху вниз по чиновной лестнице раздаются начальственные окрики. Очень скоро становилось ясно, что работает здесь одна курьерша Дарья. Комиссия по чистке решала «вычистить всех, за исключением товарища Дарьи».

Водевиль Ардова «О перегруженном» строился на игре вокруг трех реплик: «А протокол у вас есть?», «Почему не согласовано?», «Договоритесь с фабкомом!» Так разговаривал «перегруженный» начальник с самыми различными посетителями. Когда в кабинет попадала его жена, он по инерции так же разговаривал с ней. Четкость, даже схематизм сюжета, ориентация на образ-маску не {111} помешали автору с присущим ему сочным юмором создать характерные фигуры Секретарши, Сторожа, Жилкооператора, самого Перегруженного.

При том, что многое из репертуара «Синей блузы» создавалось наспех, по сложившимся канонам, вещи наиболее одаренных авторов отмечены художественным своеобразием, несут печать их собственного почерка. Так, политическая острота стихотворного памфлета Масса и Верховцева отлична от бытовой реалистической интонации маленького водевиля Катаева, от сгущенных сатирических красок Ардова. Жесткие требования «Синей блузы» по-своему преломляются в творчестве разных авторов.

О широте тематики говорит даже беглый обзор репертуара, опубликованного в сборниках. Здесь оратории, посвященные празднованию годовщин Октября, Первого мая, оратория и многочисленные сценки о Красной Армии. Самые разные по форме произведения агитируют за качество продукции, повышение производительности труда, режим экономии, индустриализацию, кооперацию. Среди них скетч Масса и Верховцева «От режима пустотратства к режиму экономии», сделанный по заказу Центрального Управления ВСНХ. Оратории, сценки, скетчи посвящены печати, кодексу охраны труда, сберкассам, страхкассам. Есть даже диалог, написанный по инициативе Московского почтамта: «Чтоб не было канители в Наркомпочтеле, сначала проверьте адрес на конверте». Райки, диалоги, частушки, сценки, фельетоны, лубки отражали различные стороны быта: и самообразование, и антирелигиозную пропаганду, и равноправие женщин, и борьбу с «новыми» взглядами на семью и брак, {112} с алкоголизмом и хулиганством, с беспризорностью. С историей знакомили «Пугачев и Разин Стенька — к Октябрю ступеньки», «Три эпохи», «История царей Романовых».

Но уже начиная с 1926 года заметны тенденции отхода от привычных форм. В середине года появилось первое синеблузное обозрение «Караул, затирают!» В. Масса и В. Ардова[[143]](#footnote-144). В четырех картинах изображались похождения хулигана, доставшего себе рабкоровское удостоверение. Используя это удостоверение, он терроризировал соседей по квартире, работников загса, посетителей клуба, пока настоящий рабкор не разоблачил его. Сюжет дал возможность показать картины быта коммунальной квартиры, редакции, клуба.

Обозрение, поставленное Рубеном Симоновым и Николаем Фореггером в костюмах по эскизам Б. Эрдмана, большого успеха не имело. Славу «Синей блузе» продолжали приносить привычные номера — «Марш-парад», «Красная Армия», «Алиментарные истины», «Киночастушки». С ними выезжала московская «Синяя блуза» в ежегодные гастрольные поездки по стране.

В Москве в этот период работало несколько коллективов: «Основной», «Ударный», «Базовый». Во главе их стояли режиссеры Мачерет, Юткевич, Томисс. Коллективы соревновались друг с другом. «Базовый» Юткевича отличала особая острота формы, изысканные костюмы, использование гротеска. Мачерет славился умением строить массовое праздничное зрелище, заражающее бодростью, — «Красная Армия», «КИМ». Тамара Томисс унаследовала от Фореггера культ движения и пластики, что и определило художественную специфику постановок «Основного», таких, как «Фордизм», «Хор о качестве» и другие. Режиссеры прежде всего добивались, чтобы зритель не скучал. Богом был темп. Среди методических указаний на страницах сборника «Синяя блуза» можно найти такое: «Товарищи на местах, совет наш взвесьте! В антре подолгу не топчитесь на месте!»[[144]](#footnote-145) Стремительно сменялись номера и эпизоды. В течение пяти-семи минут действие, по образному выражению Юткевича, переносилось «с Конгресса Лиги наций в Красную Армию и обратно с заездом в деревню и на Сандвичевы острова». От режиссера требовалась немалая изобретательность, более того, — виртуозность, чтобы с двух-трех репетиций превратить агитацию за новые метрические меры в интересный и впечатляющий эпизод при минимальных выразительных средствах. Выступали на самых разных — больших и маленьких — {113} площадках, плохо оборудованных, лишенных театральной техники, где нельзя было рассчитывать на световые эффекты. Режиссеру отводилась особая роль в изучении жизненного материала. Он не только постановщик, но и репортер, изучающий жизнь внимательным и всевидящим глазом: «Бери от жизни, от сегодняшнего дня все, что зрелищно, и переноси это на сценическую площадку “Синей блузы”»[[145]](#footnote-146).

Мастерство режиссера здесь напоминало мастерство плакатиста. «Синяя блуза не находила следствий и не искала причин, — писал Мачерет. — Она констатировала общеизвестное в его героической патетике или юмористической усмешке. Ясное, четкое отражение событий в его лозунговой краткости»[[146]](#footnote-147).

Оформление сводилось к нескольким необходимым предметам реквизита, прозодежда вскоре дополнилась цветными аппликациями. «Декорации — ненужная ветошь!» — провозглашали синеблузники.

Приемы, основанные на выразительности пластических композиций, коллективной декламации, чеканном ритме повторялись из одной программы в другую. Их однообразие, как казалось самим синеблузникам, должно было компенсироваться злободневностью содержания. Но все-таки со временем и они стали чувствовать необходимость поисков новых форм и постановочных приемов.

Уже недостаточными оказывались самый напряженный темп, контрастная смена ритмов. В «Советах молодым режиссерам» Мачерет рекомендовал находить для каждой постановки «основной центральный прием, способный при его применении дать ряд сценических {114} эффектов»[[147]](#footnote-148). В качестве примера он называл использование динамичных и красочных комбинаций из щитов в «Параде печати» и шестов, которые служили винтовками и одновременно гимнастическими аппаратами в оратории «Красная Армия».

При небольшом количестве репетиций приходилось прибегать к режиссерскому показу. В коллективных декламациях особенно следили за выразительной подачей текста, тонкой нюансировкой. Если на слух казалось, что такая-то фраза должна быть выделена, то она поручалась самой звонкоголосой актрисе. Движения рождались сами собой, носили ассоциативный характер.

Профессиональные коллективы синеблузников формировались так, чтобы в них были актеры разного плана. Одни умели строить пирамиды, делать задние и передние сальто, участвовали в коллективной декламации. Другие были хорошими драматическими актерами. Здесь же имелись две‑три девушки-частушечницы, танцевальная пара, исполнитель фельетонов. Но каждый, в той или иной степени, овладевал разнообразными навыками. Синеблузники воспитывались как синтетические актеры: и поющие, и танцующие, и владеющие акробатикой, и умеющие прочитать героическое стихотворение, исполнить сатирический куплет или монолог Деда-раешника. Л. Б. Миров, попавший в «Синюю блузу» после того, как был солистом балета в Театре музыкальной комедии, вспоминает: «Вот где пригодилось мне не только то, что я стал уже к тому времени актером синтетическим — пел, танцевал, исполнял куплеты, был акробатом и фехтовальщиком, но, главное, способность к импровизации»[[148]](#footnote-149).

{115} В коллективах синеблузников не было премьеров. «Нет отдельного актера и его амплуа. Нет фамилий Бисов, Бенефисов. Синеблузник должен играть все»[[149]](#footnote-150). Рядом с недавними любителями (первыми синеблузниками) — артисты из кабаре «Нерыдай», участники Мастфора и другие профессионалы. Репертуар «Синей блузы», реакция зрителей, атмосфера в коллективах «перемалывали» этот разношерстный состав, заражали революционным энтузиазмом того, кто еще недавно обслуживал нэпманскую аудиторию.

Как и артисты эстрады, также не имевшие своего театра, кочевали синеблузники с одной площадки на другую с чемоданчиками в руках. Мечтая о том времени, когда у «Синей блузы» будет свое по современному оборудованное помещение, Юткевич писал: «Уже не скитаются из клуба в клуб беспризорные коллективы, наполовину состоящие из людей, охрипших от десяти выступлений в сутки и от непрерывных дискуссий с завклубами. Уже не приходится трамвайным кондукторам ссаживать с подножек бойких парней с огромными палками и узлами, содержимое коих, вывалившись на мостовую, являло собой странный винегрет из потертого шапокляка, двух красных флажков, обрывка материи с кооперативным лозунгом, сломанной свистульки»[[150]](#footnote-151). И все же скитальческая жизнь, несмотря на все трудности, шла на пользу «Синей блузе», молодые артисты учились у эстрадников ценить секунды сценического времени, находить выразительные детали, добиваться броскости, яркости при минимальном оформлении.

Это удавалось не всегда. В программе, показанной «Синей блузой» в «Эрмитаже» летом 1926 года, была и злободневность, и пафос, и выдумка, но не было существенного — «умения сделать номер, умения его подать… частушки об электрификации хороши, а такие, как кооперативный чемпионат, никуда не годятся, потому что это не номер, а бесформенная толчея на сцене. Арбитр жарит под бытового комика, чемпионы, распевая опереточные мотивчики, раскачиваются пластически, а герой (лавочная комиссия) стоит неподвижно и только победоносно улыбается»[[151]](#footnote-152).

Упреки критика, внимательно следившего за развитием «Синей блузы», по-видимому, справедливы. Но, в отличие от артистов эстрады, которые тщательно отрабатывали свой номер, коллективы «Синей блузы» продолжали менять репертуар каждые две недели, при пяти-шести выступлениях ежедневно. Они хватали на лету все новое в искусстве. Сюжетные повороты, приемы, находки не всегда осмысливались и перерабатывались — недоставало времени.

В программах «Синей блузы» традиционные амплуа заменялись так называемыми «каркасными» персонажами или масками. Главными были рабочий-революционер-коммунист, красноармеец-крестьянин, работница-комсомолка, капиталист-банкир-министр, нэпман, кулак, меньшевик, генерал, дама, дед-раешник-балагур-наблюдатель жизни. Если в течение первого периода преобладали маски социальные и политические, то позднее значительно расширился круг {116} бытовых персонажей. Всевозможные бюрократы, лодыри, пьяницы, хулиганы высмеивались в скетчах, сценках, частушках, обозрениях. Политическая сатира шла на убыль. Бытовая окраска позволяла несколько конкретизировать, «заземлить» образ. Теперь это не абстрактные «Англия», «Франция», «Лига наций», требующие социального пояснения в виде табличек на груди актеров. Бракодела, склочника, подхалима зритель узнавал без труда. Однако принцип исполнения оставался прежним.

От молодых, одетых в синие блузы актеров не требовалось какой-либо психологической детализации, образ создавался в самых общих чертах, с использованием буффонады и гротеска.

Актер каждую минуту готов был сбросить маску и вступить в прямое общение со зрителем, выразить свое личное отношение к персонажу и происходящим событиям. В отличие от психологического образа, который складывается и развивается на глазах у зрителя, актер сразу же давал законченную характеристику своему персонажу, а потом показывал его в различных комедийных или драматических ситуациях. Несложные переживания как бы «комментировались» с помощью пантомимы, отдельных трюков, алогичных эксцентрических движений. Паузы, приглушенный тон исключались.

Широко использовалась эксцентрика, в то время увлекавшая многих художников своими возможностями. Богатые ростки дала она в мировом кинематографе, в театре оказала влияние даже на сложившуюся психологическую актерскую школу. Эксцентрика по-своему помогала выявить содержание, дать оригинальное осмысление действительности. Особенно перспективна была она для эстрады и цирка. По свидетельству Горького, В. И. Ленин с интересом смотрел выступления клоунов-эксцентриков в лондонском мюзик-холле и увидел в их искусстве «какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому… стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного»[[152]](#footnote-153).

С помощью эксцентрики «Синяя блуза» изобличала политических противников, а также внутренних врагов — бюрократов, лодырей, склочников, пьяниц, мещан новой и старой формации. Для синеблузников не существовало разделения на большие и мелкие темы, особенно в области сатиры. Пьянство, хулиганство, распущенность высмеивались беспощадно как социальное зло, как непримиримые враги нового мира. К этим же темам постоянно обращалась эстрада, вызывая упреки в «мелкотемье», «зубоскальстве» и т. д. {117} Однако «Синяя блуза» в период своего расцвета была вне этих обвинений. Критики вынуждены признать, что синеблузники умеют, даже «непосредственно соприкасаясь с пошлостью, скользить мимо, используя это скольжение, как своеобразный театральный прием»[[153]](#footnote-154). Отчетливая гражданская позиция, выраженная во всей программе, поднимала отдельные номера над родственными по теме номерами эстрадников.

К сожалению, в рецензиях отсутствовало описание отдельных актерских работ, в лучшем случае перечислялись имена всех участников. Не указывались они и в подписях к фотографиям на страницах «Синей блузы».

И все-таки на одной из фотографий можно узнать знакомые лица Мирова и Тусузова, играющих сценку Типота «Труп де юре». Лицо Томпакова (Миров) застыло в тупом выражении недоумения и отчаяния. Рядом понурая фигура Кирюши (Тусузов) — вяло опущенные плечи, рука сжимает шею гуся. Артист вспоминал, что использование чучела гуся было цирковым приемом, заимствованным у клоунов. В спектакле гусь был даром скромного провинциала вышедшему в люди другу детства. Впоследствии Миров будет не раз говорить о том, как много дала ему и его партнеру по парному конферансу, Е. Дарскому, эта работа: «“Синяя блуза” будила в своих участниках творцов, не давала успокаиваться»[[154]](#footnote-155). Об этом же говорит и Тусузов. Блестящий мастер сценического эпизода, он приобрел в «Синей блузе» умение находить острую характерность, выразительность пластики.

Для синеблузников большое значение имел грим, костюм, игра с вещами (это могли быть детская лошадка, трехколесный велосипед, гусь, огромная бутафорская роза) — внешний облик, точно схваченный, легко узнаваемый и в то же время заостренный до карикатуры, до шаржа.

Композитор С. Кац вспоминал, что Борис Тенин был блестящим исполнителем частушек, мастером комического трюка. «Зал буквально валялся от смеха, когда пел Боря:

Старики стоят за сохи,  
Молоды за трактора.  
Старики — все “ахи”, “охи”,  
Молодые все “ура”!

Вьется речка под вербою,  
Бродит конь подкованный,  
Баба стала не рабою,  
А организованной»[[155]](#footnote-156).

Вместе с Клавдией Кореневой, впоследствии ведущей актрисой Центрального детского театра, он подготовил номер — частушки милиционера и беспризорника, много раз исполнявшиеся не только в программах «Синей блузы», но и на эстраде. Номер начинался из зрительного зала — в глубине слышались возня, свистки, крики: {118} «Лови, лови!» На сцену влетал беспризорник (Коренева) в холщовой рубашке, рваных холщовых штанах, немыслимых ботинках, кепочке. За ним гнался милиционер (Тенин), который никак не мог справиться с увертливым мальчишкой. Наконец, кто-то помогал ему задержать беспризорника. Начинался диалог. Парень, показывая, как он зарабатывает себе на хлеб, пел песню под собственный аккомпанемент на деревянных ложках. (Коренева вспоминала, что она сама собирала и записывала для этого номера песни беспризорников.) Ложки находились и у милиционера, он темпераментно подыгрывал парню. Песня переходила в частушечный дуэт, текст которого постоянно обновлялся исполнителями (автором частушек был сам Тенин), и заканчивалась танцем[[156]](#footnote-157).

К. Коренева благодаря своему звонкому голосу солировала во всех ораториях. Большим успехом пользовалась ее сольная мелодекламация «Как ребята-октябрята, лишних слов не говоря, полетели за моря» С. Кирсанова. Комбинация из двух стульев заменяла самолет. Путешествие по странам сопровождалось игрой с флажками, которые лежали у актрисы в большом нагрудном кармане.

{120} Несмотря на жесткую установку на коллективность творчества, несмотря на постоянное «выравнивание всех в один строй», в «Синей блузе» формировались своеобразные и самобытные актеры. «Не знаю откуда вышли и где учились вот эти шесть юношей и две девушки… но несомненно по части актерского ремесла они ничуть не ниже учеников техникума, а во всем остальном неизмеримо выше… ухитрились прочитать статью на антирелигиозную тему с таким сверкающим актерским остроумием, с такой изобретательностью в сочетании диалога с пением, танцем, спортивной игрой, с такой острой изобразительностью и хохочущей издевкой над библейскими персонажами, что стало сразу ясно, что не только наши техникумы и школы, но и наши спецы из профессионального театра должны почаще сюда заглядывать»[[157]](#footnote-158), — писал М. Загорский.

Ни одна из программ не шла без музыки. Аккомпаниатор был непременным участником каждого коллектива «Синей блузы». На первом этапе именно музыка вызывала наибольшее количество нареканий. Наряду с революционными гимнами, песнями гражданской войны звучали известные фольклорные мелодии с небольшими «перефразировками», частушечные напевы, а также традиционные шлягеры тех лет — городские, «жестокие», цыганские романсы, арии из оперетт. Аккомпаниаторы вместе с режиссерами подбирали музыку. Новые тексты, манера исполнения, иные ритмические акценты придавали старым мелодиям неожиданное звучание. Так было и во время гражданской войны, когда боевые песни рождались на основе фольклорных мелодий, солдатских песен и даже городских романсов («Как родная меня мать провожала», «Все пушки {122} грохотали», «Смело мы в бой пойдем» и многие другие). Впрочем, синеблузникам далеко не всегда удавалось переосмыслить известные мелодии, приспособить их к новым текстам. Поначалу они служили откровенно развлекательным целям, «уравновешивая» сухой агитационный материал.

К 1925 – 1926 годам положение существенно изменилось. С приходом талантливых композиторов Константина Листова, Сигизмунда Каца программы насыщались оригинальными музыкальными номерами. Превосходные аккомпаниаторы-артисты, они сами участвовали в представлении. По рассказам очевидцев у Листова «играли локти, педали, крышка рояля». Кац создал музыку к «Левому маршу» Маяковского, «Первомаю» Третьякова, Листову принадлежит музыка оперетты «Королева ошиблась», одноактной оперы «Два отпускника». Музыку для «Синей блузы» писали также Ю. Милютин, А. Новиков, И. Дунаевский.

«Синяя блуза» во многом подготовила расцвет советской массовой песни 30‑х годов. В лучших музыкальных номерах ритмическая энергия, боевой характер соединялись с мелодической широтой и напевностью, свойственной русской народной песне.

Со временем в коллективе «Синей блузы» стали создаваться шумовые, эксцентрические оркестры[[158]](#footnote-159). По отзыву Я. Апушкина, прекрасный шумовой оркестр был в «Стройке». Там, где своих композиторов не было, широко и свободно пользовались не только оригинальной музыкой, опубликованной в сборниках, но и классической. В «Смычке» инсценировка о преимуществах и недостатках кооперации «Кооп-фея» шла на музыку Верди к «Риголетто». Увертюра {123} мастерски исполнялась на гребенках, бутылках и других подобных инструментах. Оратория «Декабристы» ставилась на музыку Вагнера и Скрябина. Грохот и дробь барабанов, то возрастающие, то затихающие, создавали атмосферу тревоги, характеризовали тупую военщину, преградившую путь восстанию.

Музыка не просто сопровождала выступления синеблузников. Она усиливала эмоциональный накал ораторий, определяла всю ритмическую структуру представления. «У нас, у аккомпаниаторов спектакля, — вспоминал Кац, — даже было такое соревнование — кто быстрее проведет пролог. Выигрывал пианист, у которого парад занимал меньше 56 секунд»[[159]](#footnote-160). Музыкальная заставка — марш «Синей блузы» (их было несколько, но наиболее известный — «Мы синеблузники, мы профсоюзники») — открывала каждую программу, служила своего рода позывными. Музыка становилась неотъемлемой частью представления, одним из важнейших выразительных средств «Синей блузы».

Но не меньшее значение имела и работа художника. При полном отсутствии декораций особое внимание уделялось костюму. Художница Н. Айзенберг разработала прием аппликаций, точно отвечающий возможностям и потребностям «Синей блузы». Он позволял на глазах у зрителей производить «чистую перемену»: красноармейцы мгновенно превращались в матросов, матросы — в буденновцев. Позднее, используя этот же прием, программы «Синей блузы» оформляли Б. Эрдман, Н. Анзимирова, Вс. Сахновский, В. Комарденков, К. Зданевич, П. Галаджев.

В ораториях «КИМ», «Красная Армия» огромное впечатление и у нас и за рубежом производило превращение моряков в буденновцев, летчиков в пехотинцев, превращение, происходившее на общем стремительном движении.

Если в первый период к традиционной синей блузе добавлялись лишь некоторые скупые детали, например, аппликация в форме бутылки, требовавшие непременного пояснения «по принципу мооровской или ефимовской карикатуры, для которой надпись на изображении обязательна, то впоследствии костюм начинает принимать более типичные черты»[[160]](#footnote-161). Это было вызвано прежде всего изменением самой драматургии. Но важно еще и другое. Костюм становился все более живописным, в нем играли сочетания цветовых пятен, геометрия линий. Значение детали, подчеркивающей социальную {124} принадлежность персонажа, сохранялось. Но эта деталь уже не просто информировала зрителя, она приобретала игровой, метафорический характер.

Довольно примитивный поначалу костюм бюрократа выглядел теперь иначе. На фотографии — женщина в изящном спортивном костюме с большими карманами, в высоких сапожках и шляпе. В одном нагрудном кармане два огромных бутафорских карандаша, в другом — «отчеты». В боковых карманах — конторские счеты, бумага. В руках два портфеля. Портфели изображены также на голенище левого сапога и манжете правого рукава.

Выразителен костюм газетчицы. Юбка широкая, одна половина — белая с выбитым газетным шрифтом, другая — черная. Под правой рукой кипа газет, на манжете на левой руке — оттиск первой полосы газеты.

Постепенно униформа — синяя однотонная гамма — раскрашивалась всевозможными цветовыми оттенками. Детали, нарочито преувеличенные, подчеркнутые, достигали выразительности сценической метафоры. Тенденция к «живописности», к формальной изощренности становилась все сильнее и к концу десятилетия сделалась самодовлеющей.

В 1927 году основная группа «Синей блузы» в составе пятнадцати человек уехала в гастрольную поездку по Германии и Латвии. Первый успех вызвал продолжение гастролей на два месяца. В Германии дано 100 представлений, в Латвии — 25. В репертуаре: «КИМ», «Красная Армия», «Производительность труда (фордизм)», «Парад московской печати», «Русская деревня», физкультурные номера.

Несмотря на то, что в Германии к этому времени было уже немало агитационно-пропагандистских трупп того же направления, были интересные опыты Пискатора по созданию пролетарского кабаре, «Синяя блуза» привлекала общей культурой исполнения, режиссерской изобретательностью, тем высоким профессионализмом, вокруг которого так ожесточенно спорили на родине друзья и враги. «Броненосец “Потемкин” — эпоха в кино, “Синяя блуза” — эпоха в театре малого жанра», — так оценивала роль «Синей блузы» газета «Кёльнише цейтунг»[[161]](#footnote-162).

Первое выступление «Блузы» состоялось в городе Бреслау в драматическом театре после окончания пьесы «Царь» Г. Гобша, где главным действующим лицом был Николай II. Можно представить себе волнение синеблузников, чувствовавших себя полпредами молодой советской культуры. Их подбадривали немецкие друзья и, в частности, Артур Пик, один из видных деятелей пролетарского театра, который вел программу на премьере москвичей.

За первой победой последовало триумфальное шествие по всей Германии. В Берлине выступления проходили в театре Пискатора. Вот как описывал этот вечер Вильгельм Пик на страницах газеты «Роте Фане»: «Поздно ночью, усталые, они сохраняют темп, дисциплину, {125} энтузиазм… И несмотря на то, что большая масса слушателей не понимает языка “Синей блузы”, жесты, движения, интонации делают понятными намерения артистов… Так возникает между “Синей блузой” и рабочими тесный контакт, который, несмотря на находящуюся в зале также буржуазную публику, переводчика — буржуазного конферансье, становится все теснее. И, наконец, находит свой наивысший подъем в совместном пении “Интернационала”»[[162]](#footnote-163).

Строгая симметрия молодых красивых фигур, бодрый жизнеутверждающий ритм в «КИМе» (постановка А. Мачерета) ассоциировались с образом юной Советской страны, устремленной к ясной благородной цели.

«Производительность труда», построенная по принципу фореггеровских «механических» и ритмических движений, поражала высоким классом мастерства исполнителей, изобретательностью режиссера и балетмейстера. Трудно было представить, что эти же восемь актеров только что выступали с декламацией, разыгрывали сценки. Абсолютно синхронное выполнение определенных ритмических движений создавало иллюзию производственного процесса. Привлекала уверенность свободного, раскрепощенного человека, подчиняющего себе технику, откровенно любующегося ее целесообразностью и силой. В Германии, родине экспрессионизма, поэтизация трудовых процессов выглядела особенно привлекательной приметой нового мира.

Не меньшим успехом пользовался русский народный хор. Артисты, одетые в красочные национальные костюмы (у одного из них в руках самовар), разыгрывали несложные сценки из уходящего в прошлое деревенского быта и пели народные песни, частушки.

Гастроли «Синей блузы», по общему признанию, оказали огромное влияние на пролетарские группы Германии и дальше, на все движение рабочих театров Европы. В Берлине же в начале декабря «Синяя блуза» выступила на мировом конгрессе Межрабпома, где присутствовали представители двенадцати стран. Последовали приглашения на новые гастроли. Но поездки не состоялись из-за отсутствия виз. Правительства Швеции, Голландии, США, Японии увидели в «Синей блузе» опасного революционного агитатора. Через год объединенная группа выехала в Маньчжурию и Китай, где тоже имела успех.

Как это ни парадоксально, но выход за рубеж, на мировую сцену совпал с началом заката «Синей блузы», закат оказался не менее стремительным, чем расцвет. Подготовленный противоречиями внутреннего порядка, он был ускорен дыханием времени, настойчиво выдвигавшим свои художественные и эстетические требования. Агитационный пропагандистский театр, рожденный революцией, с его четким делением на «положительное» и «отрицательное», отсутствием полутонов, завершенностью образа-маски уступал место театру психологическому, исследующему новые отношения между людьми, {126} процесс становления личности. В этих условиях приемы синеблузников выглядели устаревшими, да и сами малые формы представлялись слишком легковесными для решения задач, стоящих перед искусством. «Порочность малых форм (песенка, танец, пляска, клоунада, куплет и даже частушка, раек) именно в том, что они в своем формальном существе предполагают поверхностное скольжение по вопросу», — недвусмысленно говорилось в передовой статье журнала «Малые формы клубного зрелища» (1930, № 15).

На недоверие к малым формам сетовал Б. Южанин еще в 1927 году. В прессе заметки, сообщающие о громадном успехе «Синей блузы» за рубежом, чередовались со статьями, где говорилось, что рабочий зритель давно «перерос» синеблузные формы, что «симпатии пролетариата обратились в сторону идеологически углубленного и усложненного сюжетно большого спектакля»[[163]](#footnote-164).

Работать в такой обстановке было нелегко. Руководители «Синей блузы», прислушиваясь к критике, стремились преодолеть «сценический примитив», «углубить содержание», обращались к большим формам. «Ораториями мир удивили, теперь за скетч, обозрения, водевили!», «На очереди важнейшая из реформ — клубный театр малых форм!»[[164]](#footnote-165) — призывали они, как обычно, лозунгами со страниц журнала.

Это не просто лозунги. Репертуар московских коллективов пополнился опереттой «Королева ошиблась» М. Вольпина и К. Листова, водевилями «3‑3‑0‑3» Ю. Корсака и В. Любина, «Заговор четырех» В. Гусева, оперой «Два отпускника» и другими.

Ленинградский коллектив «Станок», созданный по типу «Синей блузы», теперь работал как передвижной театр бытовой и политической сатиры над большими обозрениями: «Марсианин в Ленинграде» (под явным влиянием обозрения Театра сатиры «Пуприяки в Ленинграде»), «На страже» и другими.

Все эти опыты, как правило, были неудачны и не могли поправить положения. Неизбежная в условиях «Синей блузы» торопливость рождала скороговорку, неумение выстроить внутреннюю линию роли. К тому же отсутствовали режиссеры, с помощью которых могла бы осуществиться столь радикальная перестройка. В результате «Синяя блуза» быстро утрачивала свое лицо, свое особое место где-то между агитационным политическим театром и эстрадой. Еще раздавались отдельные голоса, реально оценивающие творческие задачи и возможности «Блузы»: «Пора, наконец, понять, что “Синяя блуза” — это антре, концовки, буффонадные обозрения», — писал в 1928 году Мачерет[[165]](#footnote-166). Но понять этого уже никто не хотел и не мог, и те самые концовки и антре, которые совсем недавно приносили славу «Синей блузе», становились объектом для бесконечных пародий.

Но помимо причин внешнего порядка были и внутренние, творческие, они усугубили кризис «Синей блузы». Еще в 1926 году на страницах журнала «Красная нива» критик С. Богуславский прозорливо {127} указывал на трудность сочетания двух начал — «достижения мастерства во всех областях, слагающих синеблузное зрелище, и сохранение живгазетной, почти импровизированной гибкости, которую знала итальянская уличная комедия. Гибкость необходима, чтобы с запасом мастерства “Синяя блуза” могла бы отзываться без промедления на темы дня, на запросы местного быта. “Синяя блуза” должна быть каждый день современной»[[166]](#footnote-167).

Этой трудности преодолеть не удалось. Изменившееся отношение к «Синей блузе» отразилось на актерах. Многие из них, к тому же неудовлетворенные своим положением безымянных исполнителей, перешли на драматическую сцену, на эстраду.

Если на начальном этапе остросовременное агитационное содержание большей частью выражалось беспомощно и наивно, то теперь появились элементы эстетства, любования формальной виртуозностью. Темп, ритм, умение владеть телом — все это становилось самоцелью. Как справедливо писал Павел Марков, «в противовес психологическому или бытовому штампу быстро возник эксцентрический штамп новых масок, которые выполнялись раз навсегда установленным приемом. Соблазн эксцентризма легко вел к сценической беспредметности — к фейерверку приемов и жонглерству эффектными положениями»[[167]](#footnote-168). Эти слова полностью относятся к «Синей блузе».

Серьезные изменения претерпел репертуар. После закрытия сборника «Синяя блуза» (1928) материал печатался в журнале «Малые формы клубного зрелища» (1929 – 1930). Некоторое время редактором оставался Южанин. В первых номерах еще были произведения, где по-прежнему патетика соседствовала с критикой недостатков, — инсценировка Д. Долева «Моссоветстрой» (как бы отчет Моссовета с цифрами и планами), оратория «Май — Октябрь», скетч Адуева «Под знаком культурной революции». В № 3 за 1929 год опубликован «Разговор с товарищем Лениным» Маяковского, а ниже, в развитие темы, которая, видимо, представлялась Южанину чрезвычайно важной, раз он сам взялся за перо, его собственный «Разговор с товарищем Лениным».

«Хочу поговорить преимущественно о недостатках  
(О достижениях потом поговорим).  
Много у нас еще позорного и гадкого  
Среди многого хорошего, что делаем и творим».

Но постепенно на страницах «Малых форм» сатира сводилась к пародиям: «Эволюция хора» (пародия на русский хор Агренева-Славянского, пародия на цыганский хор), «Радиопетля» — остроумная пародия Лебедева-Кумача на радиопередачи, пародия на «герлс» Голейзовского. Ставились пародии из репертуара старых театров миниатюр. Опубликован сценарий с приложением эскизов костюмов Вс. Сахновского для номера «Физкультура в эпохах», составленного Н. Фореггером как «попытка пластически воссоздать образ различных {128} эпох: Античной, Возрождения, средневековья, современной». Широкое распространение получили «танцы машин», изобретенные тем же Фореггером и к этому времени уже изрядно надоевшие своим однообразием. В журнале печатались эскизы для постановки танца «Велосипед», хореографической сюиты «Синеблузая ротация», в которой «работали» «мотор», «маховик», два «вала», два «стереотипа». Успех имели песни нового быта, песни и танцы народов СССР. Все эти вокальные, танцевальные, гимнастические, пародийные номера, первоклассно оформленные, вытеснили куплет, фельетон, частушку, раек. Именно в этот период доминирующее значение приобрел костюм, в нем сочетались выразительность эксцентрики, яркость доведенной до гиперболы детали, особое изящество линий.

К началу 1930 года со сменой руководства еще раз меняется курс «Синей блузы». В это время главной в искусстве становится «производственная» тема. Казалось бы, именно синеблузникам, одетым в рабочую спецодежду, должно было принадлежать здесь первое слово. Но «Синяя блуза» уже сыграла свою историческую роль и на новом этапе оказалась в арьергарде. К созданию психологически разработанного образа строителя пятилетки синеблузники были не готовы, а близкие им социальные маски уходили в прошлое. Коллективы «Синей блузы», теперь они называются агитпропбригады, ставят «Прорыв промфинплана», оратории «Ликвидируем прорыв», «Непрерывка на полях» и т. д. Номера носят характер сухой агитации, слово заменяет танцы и акробатику. Главное — цифры и планы, поданные, как лозунг. Пришлось отказаться и от красочной выразительности костюмов, ибо «как можно выполнять промфинплан по цифрам, помещенным на переднике танцующих девчат!»[[168]](#footnote-169)

Перестройка «лицом к производству» вернула к местным темам и местным авторам. Профессиональные коллективы существовали еще некоторое время, пытаясь найти формы, соответствующие новым задачам, удержаться на поверхности. Но изменить положение они уже не могли. И в начале 1933 года «Синяя блуза» закрылась «за нерентабельностью».

Круг замкнулся. Возникнув в недрах самодеятельности, «Синяя блуза» достигла высокого профессионального уровня. Она завоевала широкую известность, распространила свое влияние за пределы нашей страны. А затем как бы вновь вернулась в лоно самодеятельного творчества, утратив при этом тот профессионализм, ту художественную выразительность, которые отличали искусство синеблузников в пору его расцвета. Традиции «Синей блузы» были подхвачены сотнями и тысячами агитбригад и агиттеатров, с успехом работающих сегодня.

Несмотря на кратковременность существования, «Синяя блуза» обогатила эстраду новыми, ранее казавшимися несценичными темами и, что было всего важнее, показала пример решения положительной темы и положительного героя, утверждающего идеалы нового общества.

{129} Но не только эстрада испытала на себе влияние «Синей блузы». Оно распространилось и на драматический театр. «Синяя блуза» непосредственно связана с трамовским движением. Первый Трам под руководством М. Соколовского при Доме коммунистического воспитания молодежи имени М. В. Глерона в свое время показал несколько выпусков «живой газеты» «Глероновский карандаш»[[169]](#footnote-170).

Выразительные средства, найденные синеблузниками, широко используются цирком. Парады-прологи, открывающие программы советского цирка, во многом воспроизводят приемы «Синей блузы», они появились в начале 30‑х годов с приходом в цирк режиссера Б. Шахета.

В историю театров малых форм «Синяя блуза» вошла как явление, полно и точно ответившее на социальный заказ времени. Выполнив определенную историческую миссию и исчерпав свои возможности, она сошла со сцены. Стремительно летящее время выдвигало новые задачи, во многом противоположные тем, которые решались синеблузниками. Художественное явление, совсем недавно привлекавшее всеобщее внимание, чрезвычайно многообещающее и плодотворное, стало поводом для разнообразных насмешек и пародий, а затем и просто забытым. Забвение продолжалось более трех десятилетий. В тех редких случаях, когда нельзя было не вспомнить (например, в исторических очерках, касающихся 20‑х годов), «Синюю блузу» дружно бранили, обвиняя в формализме. При этом забывали, что «Синяя блуза» принесла на эстраду, на клубную сцену новое содержание, новую тематику, пронизанную революционным мировоззрением, революционной целеустремленностью. «Синяя блуза» — «трубач и глашатай революции», так определяли ее назначение сами синеблузники, — в меру своих сил и возможностей беззаветно служила пропаганде новых задач, выдвинутых революционной действительностью.

«Мировое синеблузье» — так виделось будущее энтузиастам «Синей блузы». Ее искусство действительно проникало во многие страны. Декада международного рабочего театра, состоявшаяся в Москве в 1932 году, показала, что в Германии работало 300 агитпропгрупп, в Чехословакии — 400, в Японии — 300, во Франции — 100. Синеблузное движение перешло и на другие материки. В США проводилась всеамериканская Олимпиада революционных агитпропгрупп. Подобные коллективы появились и в Африке.

Было бы преувеличением приписать этот размах исключительно влиянию «Синей блузы». И все же ее роль достаточно велика.

Рост революционной борьбы пролетариата, вызванный мировой войной и Октябрьской революцией, оживил различные формы самодеятельности масс. Одной из форм были рабочие кружки. В Германии в начале 20‑х годов широко распространились кружки коллективной декламации (Sprachhor). Тексты для них писали Э. Толлер, Б. Шенланк и другие известные писатели и поэты. Это были патетические {130} ораториальные произведения, прославлявшие социализм. Однако, конкретного политического материала в них было мало.

К середине 20‑х годов большинство таких кружков превратилось в игровые труппы, работавшие в области малых форм. Они ставили сценки, ревю, скетчи, продолжали работать и над коллективной декламацией. Их самоопределение шло под непосредственным влиянием «Синей блузы» (руководители немецкого рабочего движения могли познакомиться с ней и до гастролей) и экспериментов режиссера Эрвина Пискатора.

Опыты Пискатора показали силу документа, выразительность монтажных соединений. Чересчур громоздкие в постановочном отношении обозрения «День России», «Красный грохот», «Вопреки всему» не могли стать прямым образцом для подражания передвижным агитпропгруппам, но привлекли внимание к малым формам, показали, с какой легкостью они подчиняются агитационным задачам.

По признанию Пискатора, сильный толчок развитию самодеятельного театра Германии дала «Синяя блуза»[[170]](#footnote-171). После ее гастролей появились агитпропгруппы «Красный говорящий хор», «Красные блузы», «Красные ракеты». Вслед за ними возникли «Красные кузнецы», «Красные рупоры», «Колонна Линкс», «Алярм», «Веддингская колонна» и многие другие.

В период революционных классовых битв искусство малых форм выходило на передовые позиции, становилось преданным пролетариату борцом. Оно распространяло свое влияние и на большую литературу и театр, на творчество крупнейшего драматурга нашего века Б. Брехта. Его пьесы этого периода — «Высшая мера», «Святая Иоанна из скотобоен» — своеобразный монтаж ораториальных кусков с сатирическими сценками, где широко используются гротеск, плакат, шарж.

К концу 20‑х годов движение агитпропгрупп привлекло внимание профессионалов, некоторые из них взяли на себя музыкальное руководство коллективами (Ганс Эйслер[[171]](#footnote-172) — «Красный рупор», Ганс Гауска — «Колонна Линкс»). Здесь родились всемирно известные шедевры Эйслера — песни, зовущие к борьбе, — «Коминтерн» и «Красный Веддинг» (1929). Они получили распространение в Советском Союзе, их пели сражающиеся в Испании интернациональные бригады, с ними жили и умирали узники фашистских концентрационных лагерей.

После гастролей «Синей блузы» началась полоса поездок немецких агитпропгрупп по СССР. Советские зрители познакомились с программами «Красного рупора», «Алярм» и «Колонны Линкс».

Программы «Красного рупора» отличались особой ритмичностью, музыкальностью. Руководил коллективом (из восьми человек, девятый — пианист) профессиональный режиссер Макс Валлентин, работавший вместе с Э. Пискатором. Михаил Кольцов оставил описание одного из спектаклей «Красного рупора» в маленьком немецком {131} городе Гамборне. Летний сад, где игрался спектакль, был оцеплен полицией. Толпа собравшихся зрителей не могла туда проникнуть, потому что «Красному рупору» «ввиду антигосударственного характера его репертуара» разрешено выступать только на закрытых партийных собраниях. «До полуночи — пять часов без передышки — комсомольские актеры занимают сцену. Передышка на пятнадцать минут дается только слушателям. Труппа во время антракта продолжает работать: продавать брошюры, ноты, граммофонные пластинки с революционными песнями. Пятеро парней и четыре девушки — чего только не вытворяют они за весь вечер на дощатых гамборнских летних подмостках»[[172]](#footnote-173). Сольная и хоровая декламация сменялась песней и танцем под аккомпанемент шумовых инструментов, на которых они сами же и играли. Разыгрывались пьески, скетчи, инсценировки. Значительная часть программы, посвященная Советскому Союзу, этап за этапом показывала борьбу за социализм. «Это очень похоже на “Синюю блузу” и сродни нашему Траму, — писал Кольцов, — только еще больше насыщено и перенасыщено политикой. Ребята извергают целые тучи тезисов и лозунгов, они прочитывают под музыку и барабан целые резолюции». Спектакль был прерван приходом полицейских. Ссылаясь на то, что в числе зрителей незаконно присутствует комсомолец, они пытались остановить представление. Совместными усилиями зрителей и актеров натиск полиции был отражен, музыка возобновилась. «При всеобщем восторге три молоденькие бабы в российских, советских платках, окаменевшие во время стычки с полицией, оживают. Они пляшут, тихо, потом все быстрее, потом совсем буйно и радостно. Они пляшут “Яблочко”. Не всегда и не везде плясать “Яблочко” — простая и доступная вещь», — заканчивает очерк Кольцов.

Через Германию опыт создания боевой революционной эстрады распространился и в другие европейские страны — Бельгию, Францию, Англию.

В 1933 году на театральной Олимпиаде в Москве и Ленинграде показали свои программы две французские труппы — «Октябрь» и «Синие блузы». Первая получила главный приз фестиваля. Среди ее участников — такие впоследствии знаменитые деятели французской культуры, как Жак Превер и кинорежиссер Ж.‑П. ле Шануа.

Одной из первых литературных работ Превера (к этому времени написана только одна его поэма) была программа «Да здравствует пресса!», направленная против лжи и продажности буржуазных журналов и газет. Ле Шануа играл роль Капитала, Превер — продавца «L’ami du peuple» (Друга народа). Спектакль заканчивался коллективной декламацией о войне, о нищете трудящихся.

В Советском Союзе группа «Октябрь» показала сатирическое обозрение «Битва при Фонтенуа», построенное на монтаже исторических материалов о сражении французских и английских армий в 1745 году и милитаристских выступлений французских правителей в 1914 – 1918 годах. Каждый из актеров играл несколько ролей. В эпизодах {132} обозрения перед зрителями проходила галерея исторических персонажей, заостренных до шаржа, до гротеска. Командующие французской и английской армиями торговались о том, кому начинать сражение при Фонтенуа. Шнейдер и Крупп смущены тем, что перепутаны французские и германские снаряды. Пуанкаре успокаивал их — и те и другие одного происхождения. Николай II на вопрос Распутина «О чем вы думаете?» отвечал: «О смерти Людовика XVI». Молодой человек неистово аплодировал речи Пуанкаре. «Кто это?» — спрашивал президент. — «Это тот молодой человек, которому немцы отрубили руки в 1914 году». — «Пусть не аплодирует, а кричит “браво”, — распоряжался Пуанкаре. — Это будет правдоподобнее».

Спектакль «Битва при Фонтенуа» носил острый антимилитаристский характер, показывал коррупцию и продажность буржуазного общества.

На театральной Олимпиаде в Москве выступили пятнадцать групп из десяти капиталистических стран. Здесь были английские группы «Красные актеры» и «Красный фронт», бельгийские, норвежские, чешские, словацкие. После разгрома коммунистического движения в Германии «Колонна Линкс» представляла Советский Союз. Девять советских коллективов показали отрывки из больших многоактных пьес: «Бронепоезд 14-69», «Первая Конная» и других, лишь рабочий театр Союза кооперации и госторговли выступил с ораторией, повторявшейся по требованию зрителей.

Оценивая итоги Олимпиады, критик, впоследствии известный исследователь творчества Маяковского А. Февральский, отмечал, что для всех европейских коллективов характерно использование малых театральных форм — от речевого хора до небольшой агитпьески, обобщенность социальных характеристик, подчеркнутая публицистичность и в тексте и в актерском исполнении, спортивные и производственные движения, чередование хоровой и сольной декламации и пения, плакаты, знамена, прозодежда, дополненная деталями, уточняющими социальную принадлежность персонажа[[173]](#footnote-174). В этом перечислении нельзя не узнать всю сумму выразительных средств «Синей блузы», которая к этому времени уже перестала существовать.

Новые требования, новые эстетические идеалы, выдвинутые наступившим десятилетием, все отчетливее давали себя знать.

# **{****133}** Обозрения в театрах сатиры

В отличие от «Синей блузы», стихийно родившейся в недрах самодеятельности, Московский театр сатиры был организован, как вспоминали очевидцы — В. Ардов, В. Масс, — по инициативе Московского Комитета партии осенью 1924 года в противовес многочисленным «нэповским» театрам и кабаре, с целью постепенно их вытеснить. Подобно теревсатам, он был тесно связан с сатирической печатью, переживавшей тогда период подъема. В середине 20‑х годов в Москве и Ленинграде выходили семь крупных сатирико-юмористических журналов с разовым тиражом более полумиллиона экземпляров. Лучшие из них имели свое лицо, своего читателя, о чем говорят тиражи.

Они высмеивали нэпмана, мещанина, обывательскую психологию, вели борьбу с бюрократизмом, «коммунистическим чванством», взяточничеством и другими недостатками, на которые много раз указывал В. И. Ленин.

В 1922 году, сначала как приложение к «Рабочей газете», появились первые номера «Крокодила». В 1923 году в издательстве «Рабочая Москва» вышел журнал революционной сатиры и юмора «Красный перец». В нем сотрудничал большой отряд талантливых литераторов: А. Д’Актиль, Н. Адуев, А. Арго, В. Ардов, А. Безыменский, Ф. Благов, М. Булгаков, А. Жаров, Е. Зозуля, Зубило (Ю. Олеша), В. Катаев, М. Кольцов, И. Кремлев (Свен), Л. Митницкий, Л. Никулин, Е. Петров, В. Типот, В. Шкловский и другие. Сатирические стихотворения «Хулиганщина», «На помощь!», «Посмеемся!», «Рабкор», а также около двадцати текстов к рисункам написал для «Красного перца» Маяковский. По словам Ардова, он регулярно посещал заседания редакции, давал темы для рисунков и карикатур.

{134} «Красный перец» по содержанию и литературным достоинствам был в числе лучших сатирических изданий 20‑х годов. Особенной популярностью пользовался он в 1923 – 1924 годах. На его страницах обильно и разнообразно представлены малые формы: короткий рассказ, диалог, фельетон, анкета, «бестолковый словарь», афоризмы, загадка-разгадка, пародия. Подписи к рисункам по своей ударности и остроте напоминают эстрадную репризу.

Не случайно летом 1924 года Управление зрелищных предприятий Мосгорисполкома обратилось к его сотрудникам с просьбой помочь организовать Московский театр сатиры. Ряд сотрудников «Красного перца» уже имели некоторый театральный и драматургический опыт. Одним из самых «театральных» был Виктор Яковлевич Типот. Его стихи, проза, диалоги, сценки печатались почти в каждом номере «Красного перца». Опубликован, в частности, рассказ «Труп де юре», несколько позднее превращенный автором в скетч, много игравшийся «Синей блузой». Типот постоянно сочинял также сюжеты для рисунков Ю. Ганфа, А. Радакова, К. Елисеева, Б. Антоновского и других художников «Красного перца». «Аккуратно посещая так называемые “темные” заседания, — вспоминал Ардов, — Типот не только сам предлагал заранее созданные им сюжеты для рисунков, но и помогал поправлять замыслы других авторов»[[174]](#footnote-175). Умение выхватить из жизни факты, события, характеры дополнялось у Типота активным чувством юмора, подвижным темпераментом, импровизационной легкостью литературного таланта.

Типот, которому были поручены организация и художественное руководство новым театром, сумел привлечь к нему широкий круг писателей, владеющих стихией смеха, мастеров острой репризы, комической ситуации. Как и в журналистике, он проявлял неистощимую изобретательность «темиста», придумывая темы обозрений, сюжеты, остроты и каламбуры, насыщавшие спектакли Московского театра сатиры, и сам участвовал в создании большинства обозрений.

Усилиями, энергией и талантом Типота формировался репертуар Московского театра сатиры, во многом определивший неповторимость творческого облика театра. Все пьесы, поставленные в течение первых пяти лет, — оригинальные работы молодых авторов, созданные по заказу театра и впервые увидевшие свет на его сцене. Можно смело утверждать, что тогда не было другого театра, репертуар которого полностью состоял бы из советских пьес на современную тему.

{135} Формированию репертуара немало способствовал и Давид Григорьевич Гутман, приглашенный на должность главного режиссера. После ухода из Теревсата он руководил Бакинским рабочим театром, где осуществил ряд интересных постановок новых советских пьес.

Как и Типот, Гутман был верным рыцарем жанра, высоко ценившим умную шутку, веселый, заразительный смех. Режиссер-практик, он постоянно думал «о публике, о зрителе, о соседе по квартире, которого нужно привлечь в театр и показать нечто такое, чтобы он не жалел о потраченных деньгах. А если его обвиняли в пошлячестве, в потрафлении обывателю, он вспоминал слова Мольера: “Первое правило для драматурга — он должен нравиться публике”»[[175]](#footnote-176).

Многие выросшие у Гутмана актеры стали гордостью советского театра. «У меня на всю жизнь сохранилось теплое и нежное чувство к Гутману, человеку, обладавшему всеми признаками гениальности, — признавался Борис Бабочкин. — После того как я служил под его началом в Ленинградском театре сатиры, мне слишком часто бывает скучно в театре»[[176]](#footnote-177). С большой нежностью вспоминал его Леонид Утесов: «Режиссером Гутман был необыкновенным. Он умел не только добиваться нужного результата, но умел и учить»[[177]](#footnote-178).

Годы работы в Московском и Ленинградском театрах сатиры можно считать периодом расцвета таланта Гутмана. Если в Теревсате построенные по определенной схеме агитационные пьесы ограничивали его творческую фантазию, а прямолинейность звучавших со сцены лозунгов сдерживала юмор, то в Театре сатиры эти качества могли раскрыться в полную меру. Сама идея создания такого театра с его установкой на злободневность, театра, использующего музыку, танец, песню, как нельзя более отвечала мечте режиссера.

Талант Гутмана казался созданным для малых форм. И в жизни и в работе неистощимый выдумщик, Гутман был художником импульсивного склада, который приходил на репетиции без предварительной подготовки, не признавал застольного периода. Когда актер говорил «я подумаю», Гутман искренне изумлялся. Он видел актера импровизатором, в любой момент «готовым сесть на коня и скакать, только скажи ему, что это конь»[[178]](#footnote-179). Сам он, по свидетельству очевидцев, мастерски показывал на репетициях. (Кстати, актерский талант Гутмана позднее раскрылся в кино, где он создал ряд интересных ролей.) В совершенстве владея искусством подачи репризы, он добивался этого и от актеров. Реприза существовала не сама по себе, а {136} как бы аккумулировала сатирический заряд, служила характеристике персонажа, выражала мысль.

Благодаря Гутману в театре всегда царила атмосфера веселой игры. То он прятал что-нибудь необходимое из реквизита, заставляя занятых в спектакле актеров проявлять находчивость и выдумку, чтобы обыграть исчезновение нужного предмета. То давал «задание» ко всем без исключения партнерам независимо от взаимоотношений, складывающихся по ходу пьесы, обращаться только на «вы», а на другом спектакле — только на «ты» с тем, чтобы эти обращения были предельно оправданы.

Он умел обогатить выдумку авторов, придумать интересную деталь, остроумную реплику. Не случайно советы Гутмана, высоко ценили Д. Бедный, В. Катаев, Н. Эрдман. С Гутманом постоянно советовался Смирнов-Сокольский, работая над своими фельетонами. На вопрос, помогает ли ему Гутман, Смирнов-Сокольский отвечал: «Помогает? Он только мешает. Но я его не променяю на всех, кто помогает!»[[179]](#footnote-180)

В Московском театре сатиры Гутман и Типот сразу нашли общий язык. Богатую театральную практику Гутмана, его умение работать с актером удачно дополнял талант Типота, литератора и журналиста.

Театр располагал блестящей труппой, в которую входили П. Поль, Ф. Курихин, Я. Волков, братья Зенины, Д. Кара-Дмитриев, Р. Корф, Я. Рудин, Эм. Каминка, Б. Петкер, Е. Милютина, Е. Неверова, О. Дегтярева, С. Близниковская, Р. Зеленая, Н. Халатова, Е. Годзиева и другие — всего тридцать актеров.

Все вместе они создавали в кулуарах и за кулисами ту атмосферу непринужденного веселья, которая делала МТС (так сокращенно назвал театр Гутман), своеобразным «Олимпом остроумия», привлекавшим творческую интеллигенцию. С Театром сатиры, по свидетельству Ардова, дружили и Маяковский и Демьян Бедный. Постоянными посетителями спектаклей и друзьями, которые запросто захаживали за кулисы, были ведущие артисты московских театров М. Климов, М. Блюменталь-Тамарина, В. Качалов, И. Москвин, М. Тарханов, В. Пашенная, И. Певцов, Н. Смирнов-Сокольский, Л. Утесов и многие другие ценители юмора и шутки.

Театр сатиры открылся в октябре 1924 года в Гнездниковском переулке двумя спектаклями: обозрением «Москва с точки зрения» и программой из отдельных номеров под названием «Захолустье».

Спектакли репетировались ежедневно, утром и вечером, в течение месяца. Но уверенности в успехе не было ни у кого, в том числе и у самого Гутмана.

В день спектакля вдруг обнаружилась серьезная накладка. В суматохе, предшествовавшей открытию театра, никто не обратил внимания на занавес, вместе с помещением доставшихся в наследство от «Летучей мыши». Его украшали аппликации в виде гирлянд из {137} роз, что в тот момент выглядело не иначе как «нож в спину сатиры». Ни времени, ни средств на замену занавеса уже не оставалось.

Изобретательность Гутмана помогла выйти из положения. На старый занавес нашили полосы кумача, как бы перечеркнувшие розочки «Летучей мыши». Так была заявлена позиция нового сатирического театра, отрицающего милое, лирическое, улыбчатое, но столь далекое от современности искусство «Летучей мыши».

Обозрение «Москва с точки зрения…» (авторы Н. Эрдман, В. Типот и В. Масс), которое шло в этот первый вечер, состояло из трех актов. Уже в самом начале куплеты критиков (Ив. Зенин и Китаев) вызвали оживленную реакцию зала. Театральная злоба дня, поданная в остроумной эстрадной форме, была хорошо принята театральной общественностью, которая в основном заполняла зал театра в день премьеры.

На маленькой сцене с помощью нескольких деталей (тумба с афишами, на заднем плане склад с вывеской «Дрова, уголь») художник М. Беспалов, работавший с Гутманом еще в Воронеже, создал уголок Москвы 1924 года. Здесь встречались два критика, представлявшие разные направления в искусстве.

Страсти постепенно накалялись. «Первый» обрушивался на «буржуазное» искусство, а «Второй» громил «левое». «Я доказываю достаточно логично и внятно, — говорил Второй, — что театру необходимо вернуться обратно, необходимо учитывать психологию масс, довольно всех этих гримас. Республика переживает такую эру, когда необходимо вернуться к Мольеру»[[180]](#footnote-181).

Призыв «вернуться к Мольеру» ассоциировался с лозунгом А. В. Луначарского «Назад к Островскому!». Этого «второго» критика не случайно звали Анатолий Николаевич. В каждой фразе, в каждой реплике слышался отзвук реальных боев на театральном фронте, облеченных в шутливую, пародийную форму.

Эпизод с двумя критиками был как бы прологом к спектаклю, в котором новый театр пытался определить свои собственные позиции в искусстве, сохранить право на свободу суждений и оценок, не примыкая ни к «правому», ни к «левому» фронтам.

После пролога, под веселую музыку Ю. Юргенсона (он перешел в Театр сатиры вместе с труппой «Кривого Джимми»), выходили герои обозрения — семейство Пуприяков — пятеро обывателей, приехавших в Москву с намерением прочно обосноваться в столице.

Появление Пуприяков было поставлено балетмейстером спектакля {138} Фореггером как хореографический номер, в котором обыгрывались многочисленные корзинки, чемоданы, картонки, узлы, непременные самовар с примусом — атрибуты обывательского быта. Главу семейства Пуприяков исполнял сочный бытовой актер Волков, тетушку Изабеллу Ивановну — ведущая актриса «Кривого Джимми» Милютина, мастер пародии, шаржа, острой бытовой зарисовки, младшую дочь — Рина Зеленая.

После короткой сцены с двумя Прохвостами, которые, пообещав доверчивым провинциалам устроить ночлег, воровали их вещи, Пуприяки с «остатками скарба» «ныряли» в московский быт.

Изображение московского быта начиналось с коммунальной квартиры. Маленькая сцена была густо заставлена громоздкими вещами — постель, шкаф, рояль. Всюду, не только на кровати, но на рояле, в шкафу, на нарах и даже на трапеции — высоко под софитами, находились жильцы. Жилец на трапеции — Я. Рудин — читал книгу. Молодая пара в шкафу пила чай и пела под гитару старинный романс. В нижнем ящике шкафа студент готовился к экзамену.

Сцена в коммунальной квартире была одной из самых удачных в спектакле и, по свидетельству Маркова, «поднималась до подлинного гротеска»[[181]](#footnote-182). Можно предположить, что именно эта большая развернутая сцена, принадлежавшая Н. Эрдману, стала своего рода подступом к «Мандату», премьера которого состоялась через полгода в Театре имени Вс. Мейерхольда. Исследуя творчество Мейерхольда, Рудницкий в связи со спектаклем «Мандат» отмечал, что «Эрдман первый обнаружил комизм, скрывавшийся в сложившейся уже в годы нэпа и сохранившейся на протяжении нескольких десятилетий ситуации коммунальной квартиры, ситуации вынужденного совместного бытия разных, несопоставимых по достатку, по миропониманию, по образу жизни, людей»[[182]](#footnote-183).

В «Москве с точки зрения…» сцена в коммунальной квартире строилась на мгновенных высвеченных лучом зарисовках, коротких диалогах:

«— Послушайте, зачем же вы ноги на мою голову положили? — спрашивал один из “счастливцев”, владеющих кроватью.

— Я, товарищ, имею право на дополнительную площадь.

— Виноват, в таком случае — кладите».

Сцена завершалась куплетами ошеломленных Пуприяков:

«Благодарю, не ожидал  
Столь невместительной столицы.  
Здесь негде сесть, стоишь едва,  
Вот вам Москва,  
Вот вам Москва!»

В погоне за столичными развлечениями молодые Пуприяки попадали на литературный диспут, а затем в кафе с эстрадной программой. В сценах диспута Асланову, Ив. Зенину, Гирявому, Мухаринскому, Китаеву «удалось дать блестящие характеристики представителей {139} литературного мира»[[183]](#footnote-184). Объектами пародий были Маяковский, Есенин, Брюсов, Эренбург, Мандельштам, Пильняк, Толстой, которые могли оказаться среди зрителей спектакля.

Пародии на нэпманское кабаре разыгрывались бывшими «джиммистами» с легкостью и блеском. Иван Зенин, владевший скороговоркой, выступал в роли фельетониста Григория с Афона (пародия на известного фельетониста Г. Афонина, использовавшего скороговорку). В роли цыганской певицы Дегтярева исполняла «разнохарактерное песнопение»:

«Сидели мы у Яра  
За столиком у стойки,  
В объятиях гусара  
Летели мы на тройке.  
Гнедых ждала нас пара, —  
Жене какое дело! —  
А нынче у Яра  
Собранье женотдела.  
Без пьяного угара  
Былого нету Яра,  
А раз уж нету Яра —  
Нет и репертуара.  
Теперь без гонорара  
Делишки наши слабы,  
Работают у Яра  
Совсем другие бабы».

На замечание Пуприяка, что голос у певицы «уж очень противный», хозяин кабаре пояснял, что она его надорвала от усилий «петь так, чтобы в голосе слышалась идеология».

Здесь же с «кинопесенкой» выступала Рина Зеленая. Фореггером {140} были поставлены пародии на хореографические композиции модного балетмейстера Лукина. Конферансье (Курихин) в недавнем прошлом был священником, сменившим свой сан в погоне за заработком. Эта биографическая деталь помогла актеру найти острую характерность, внесла элемент социальной сатиры.

Последнее действие обозрения происходило в канцелярии столичного учреждения, куда приходили Пуприяки в поисках работы.

Их встречал «бюрократический хор». Игривая песенка секретарши сменялась сатирическими куплетами замзава (все тот же Ив. Зенин, он исполнял пять ролей в спектакле):

«Какой-нибудь почтенный зам,  
В делах непобедимый воин,  
Хоть и принадлежит к тузам,  
Но постоянно неспокоен.  
Он пьет вино, сидит в кино  
И ездит на автомобиле.  
Спецставка — это дело, но —  
Как бы его не сократили».

Сцена в канцелярии была решена авторами и театром, как сатира на бюрократизм. Как уже отмечалось, широкая борьба с бюрократизмом по прямому указанию В. И. Ленина велась в печати и, прежде всего, на страницах сатирических журналов. Сюжеты и типажи были похожи.

Устройство Пуприяков на службу сопровождалось «экзаменом по политграмоте» — эпизодом, где снова преобладали шутливые и иронические интонации. — «Что такое МГСПС?» — «Это театр». — «Что означают буквы?» — «Московское Государственное Соединение Плохих Спектаклей». Весь экзамен состоял из подобных вопросов и несуразных ответов. Такое «репризное» построение эпизода напоминало {141} остроумные, а иногда и злые анкеты, которые из номера в номер печатались на страницах «Красного перца».

Не найдя применения своим «способностям», Пуприяки собрались уезжать. Снова декорация первой картины — московская улица. Среди прохожих уже знакомые по первому акту Прохвосты. На этот раз они исполняли куплеты, которые вводили в обозрение элемент политической сатиры.

«Голодный слышен крик  
Порой из-за границы.  
Ворона-меньшевик  
К субсидиям привык  
И ждет: авось случится, —  
Вороне где-то бог пошлет кусочек сыру, —  
Единственное, оставшееся от старого мира.  
Сейчас в любой стране  
У власти мироносцы,  
А все-таки вдвойне  
Готовятся к войне  
И строят броненосцы.  
Лига наций так… для легкого блезира  
Вот и все, что осталось от Версальского мира».

В этом эпизоде впервые московские зрители познакомились с молодым недавно приехавшим из Одессы актером Дмитрием Кара-Дмитриевым, скоро занявшим ведущее положение в театре. «Этот артист соединяет в себе большой темперамент, — скажет о нем чуть позже такой строгий ценитель, как А. Я. Закушняк, — подгоняемый живой творческой фантазией, и чрезвычайно мягкую, естественную манеру исполнения, опирающуюся на исключительную музыкальность и ритмичность»[[184]](#footnote-185). Мастерство исполнения куплета, склонность к эксцентрике, импровизационная легкость, пластичность — все это сделало Кара-Дмитриева незаменимым исполнителем «обозренческих» ролей, многие из которых впоследствии создавались в расчете на его индивидуальность. Куплеты, шутливые и трогательные песенки артист будет позднее исполнять и на эстраде.

Композиция обозрения отличалась подчеркнутой завершенностью и уравновешенностью. Спектакль, как уже упоминалось, начинался с появления критиков, за ними следовали Пуприяки, потом Прохвосты. В финале эти эпизоды монтировались в обратном порядке. Теперь критики, обсуждая только что состоявшийся спектакль с разных позиций — «левых» и «правых», — одинаково убедительно его бранили. Первый утверждал, что это «чисто бытовая пьеса», которая «уже поэтому никуда не годна». «Разве этого ждет от театра пресса, и не только пресса, а вся страна?» А Второй обвинял авторов в пристрастии к карикатуре, в стремлении «порочить людей». «Где здесь общественность, где здесь сатира? Где здесь подчеркнута важность труда? Все это так, балаган, ерунда!»

{142} Предусмотрев в этом эпизоде, слегка напоминавшем гоголевский «Театральный разъезд», возможные упреки в адрес театра, авторы завершали спектакль эпилогом, в котором действие переносилось в будущее. Пуприяки и Прохвосты оказывались в «доисторическом музее». Экскурсовод пояснял, что здесь представлены «последние экземпляры доисторической фауны и флоры. Не выдержав новых климатических условий, они постепенно вымерли, давая место новым прекрасным цветам земли». За сценой слышались барабанная дробь и пионерская команда. Это молодое поколение шло смотреть исторические экспонаты. Очевидно, что ситуация, на которой строился финал «Москвы с точки зрения», перекликалась со вторым актом «Клопа». Вспоминая позднее первые обозрения и комедии Театра сатиры, Ардов справедливо отмечал, что многие персонажи, конфликты и ситуации перекочевали из них в большую драматургию.

Успех спектакля «Москва с точки зрения» был явный — общественный, художественный и, наконец, материальный. Автор заметки в «Новом зрителе» В. Блюм прямо говорил, что «подвал дома Нирензее даже в лучшие балиевские времена не видел таких блестящих премьер. Публика не только много и охотно хохочет, но и поминутно разражается аплодисментами, подчеркивая то свежую остроту, то удачную выдумку режиссера, то актерскую находчивость»[[185]](#footnote-186).

«Москва с точки зрения» помогла определиться творческому лицу молодого театра. По стилю, по исполнительским приемам он сохранял строй традиционного театра малых форм, хотя сборная «миниатюрная» программа сменилась сюжетно оформленным обозрением. Это был театр, но театр открыто тяготеющий к эстраде с ее злободневностью, мгновенными зарисовками, синтетичностью, прямым обращением в зрительный зал. Спектакль покорял «крепко завязанной связью с московским бытом… а вокруг основного мотива об уплотнении вырастает ряд анекдотов, многие из них станут ходячими и будут повторяться в Москве», — писал П. Марков в «Правде»[[186]](#footnote-187).

Рождение театра почти единодушно поддержано прессой, высоко оценившей первый спектакль. Лишь отдельные критические выступления как бы предваряли будущие бои на сатирическом фронте.

Одним из первых противников Московского театра сатиры был Дмитрий Угрюмов, впоследствии автор комедий и юмористических рассказов с «положительной» темой. В статье под многозначительным названием «С позиций Иван Иваныча» он упрекал театр за «ехидную улыбочку злопыхательствующего мещанина», которая, на его взгляд, доминировала в спектакле. Приведем довольно пространную цитату, так как она представляется характерной для направления будущей критики: «А разве сцены в уплотненной квартире, очередь в уборную, детский сад в горшке с чахлой геранью, разве “напостовец” с дубинкой в руках — не ехидное хихиканье, не придушенный смех в кулачок? Разве не эту же тему и по сей день сосут, как голодные псы обглоданную кость, господа белые фельетонисты?.. Правда, это было остро, талантливо, особенно эффектные {143} места даже покрывались аплодисментами публики, но все это не то, что нам нужно… что мы называем общественной сатирой»[[187]](#footnote-188).

Интересно, что В. Блюм, известный своими выступлениями против сатирических жанров, встретил первые спектакли Театра сатиры доброжелательно: «Давно не было так весело в театре, — писал он в рецензии на “Москву с точки зрения”»[[188]](#footnote-189). Однако меньше чем через год его оценка резко изменилась: «Вместо того чтобы взять под обстрел пережитки прошлого, Театр сатиры издевается над первыми шагами и жестами нового быта»[[189]](#footnote-190).

Театр, окрыленный успехом «Москвы с точки зрения», работал много и дружно. За три месяца 1924 года были выпущены кроме «Москвы с точки зрения» спектакли «Захолустье», комедия «Национализация женщин» Ю. Юрьина и «Нужная бумажка» С. Антимонова, а также программа из мелких номеров с конферансом по типу политкабаре «Текущие дела» (авторы В. Ардов, Л. Никулин, Л. Саянский, Л. Сейфуллина, В. Типот). До конца сезона поставлены еще три обозрения: «Семь лет без взаимности», «Спокойно — снимаю», «Европа что надо» (авторы Адуев, Арго, Гутман и Типот). Не все спектакли были равноценны. Программу «Текущие дела» критика оценила как возврат к старым дореволюционным театрам миниатюр с незлобивыми анекдотами, набором театральных штампов. Выделялась лишь «деревенская» сценка — «Инструктор Красного молодежа» Сейфуллиной в талантливом исполнении Поля. И все же, подводя итоги сезона, Б. Ромашов писал: «Единственное, что может порадовать, это открывшийся Театр сатиры. Потребность в здоровом смехе, в сатирическом изображении отрицательных уголков нашего быта, проникновении на сцену новых комедийных образов, новых положений, словечек и острот, которые носятся в воздухе или сидят в газетном фельетоне, находит свое место и удачное применение в жанре бытовых обозрений, скетчей, сценок»[[190]](#footnote-191). Как справедливо заметил Ромашов, «Захолустье» начинало вторую репертуарную линию театра — поиски новой современной комедии.

Показанный через несколько дней после «Москвы с точки зрения» спектакль «Захолустье» состоял из одноактных пьес, которые изображали провинциальную жизнь как бы в нескольких аспектах: «Именинница» Масса и Ардова, «Агитпьеса» Юрьина и «Пекло» Саянского. Основную нагрузку в спектакле нес замечательный комедийный актер Павел Поль, не занятый в «Москве…».

В «Имениннице» Поль играл управдома — «правителя в общедомовом масштабе», мещанина, маскирующегося под «стопроцентного пролетария». Как руководитель комиссии по обследованию жилплощади он вместе с другими ее членами появлялся в квартире нэпманов, которых играли Я. Волков и М. Яроцкая. Чтобы избежать уплотнения, они выдавали домработницу Авдотью (Милютину) за родную племянницу. Разбитная и нагловатая Авдотья при поддержке подружки (Р. Зеленой) использовала выгодную для себя ситуацию. Объявив, что у нее именины, она приглашала членов комиссии к {144} столу, а хозяева, мнимые дядя с тетей, были вынуждены прислуживать неожиданным гостям. Разомлев от угощения, управдом — Поль решал выгодно жениться на «племяннице» с «жилплощадью». Когда же обман Авдотьи раскрывался, наглый делец тут же снова превращался в «неподкупного» чиновника.

Превосходная работа актеров, и в первую очередь Поля, подчеркнула достоинства водевиля Масса и Ардова. Критика отмечала «хорошую типичность образов, выходящих за пределы условных водевильных масок»[[191]](#footnote-192).

Так уже с самого начала отчетливо наметились два основных направления работы Московского театра сатиры. «Обозренческая» линия существовала параллельно с опытами по созданию советской бытовой комедии.

В свой первый сезон театр, тесно связанный с журналистикой, основное внимание уделял обозрениям. Жанр обозрения казался тогда весьма перспективным, к нему обращались многие столичные театры («Земля дыбом» и «Д. Е.» в Театре им. Мейерхольда, «Кукироль» в Камерном, «Евграф — искатель приключений» во МХТ 2‑м, «Десятая заповедь» в Еврейском камерном) — несмотря на различия, в них можно увидеть общие черты: большое число действующих лиц, множество эпизодов, часто не связанных между собой сюжетно, объединенных лишь темой или персонажем — обозревателем, использование эстрадных номеров — хореографических, вокальных, музыкальных. Промежуточное положение между эстрадой и театром делало одни обозрения явлением театрального искусства, другие были ближе эстраде (например, обозрения-ревю, несколько позднее поставленные в мюзик-холлах). И в самом деле, грань, отделяющую театральные обозрения от эстрадных, установить почти невозможно. В зависимости от наличия исполнителей возникала «дозировка» собственно эстрадных номеров и определялось их место в спектакле. Если в мюзик-холле блестящие эстрадные номера часто заставляли забывать о сюжете, то во МХТ 2‑м привлекал внимание характер Евграфа, который оказывался в центре происходящих событий. А. Я. Таиров поставил «Кукироль» в манере западного ревю, что дало основание П. А. Маркову противопоставлять складывающиеся традиции русского обозрения западному ревю: «Если русское обозрение стремится быть сатирой, то ревю — зрелищем. Обозрение основано на смене бытовых и общественных моментов, подлежащих осмеянию, ревю — живых картин и эстрадных номеров»[[192]](#footnote-193).

Особое место занимали так называемые политические обозрения, которые путем сопоставления отдельных фактов, явлений и образов давали широкую картину жизни, показывали происходящие в обществе социальные процессы. Политическими обозрениями были спектакли Мейерхольда, на западе в этом направлении работал Пискатор, создавший свой Политический театр. К политическому обозрению проявлял внимание М. Горький, рекомендуя {145} МХАТ поставить обозрение к пятнадцатилетию Октября. Авторами ему виделись Афиногенов, Булгаков, Олеша.

В отличие от Мейерхольда с его постоянным стремлением выйти за рамки единичных фактов к социальным и художественным обобщениям, обозрения Театра сатиры были обращены к повседневности, к мелочам быта. В своем интересе к быту Типот и Гутман были не одиноки. Пристальное внимание к новому, складывающемуся быту свойственно многим художникам 20‑х годов, таким, как С. Третьяков, М. Зощенко, А. Платонов. По словам Маркова, сведя обозрение «с высот политической сатиры в область бытоизображения Москвы и пародийности», руководители Театра сатиры насыщали спектакли не слишком глубокими, но точно увиденными приметами современности.

Театр сатиры положил начало. В феврале 1925 года в Театре Революции был впервые сыгран «Воздушный пирог» Б. Ромашова. Вокруг спектакля разгорелись споры, они были вызваны не только резкостью сатирического обличения, но и близостью комедии к обозрению. А еще через два месяца появился «Мандат» Эрдмана — сатирическая комедия, где тоже легко просматривались «обозренческие» корни.

Но вернемся к обозрениям Театра сатиры. С помощью смеха они клеймили приспособленчество, ханжество, стремление к «изящной жизни», которое отличало мироощущение и поведение обывателя. В смехе заключалось положительное начало — идейная и эмоциональная оценка изображаемого.

Насыщенные юмором обозрения МТС, одни — в большей, другие — в меньшей степени содержали в себе сатирическое жало. Но все они строились с непременным расчетом на «смеховую» реакцию зрительного зала.

«В неудержимом беге острот и каламбуров проскакивают иногда натянутые, — отмечал В. Блюм в рецензии на спектакль “Спокойно — снимаю” А. Арго, Н. Адуева, В. Типота и Д. Гутмана (премьера в январе 1925 г.). — Чередуется водевиль, куплет, буффонада, танец, гротеск, сатира, пародия, оперетка, “элегия”! Целая цепь инсценированных политических маленьких фельетонов, этого никак у нас за семь лет не вытанцовывавшегося жанра»[[193]](#footnote-194).

Действие пролога происходило в аптеке, где гражданину Петрову вместо питательного экстракта отпустили крысиный яд. В «погоне за Петровым» оно перебрасывалось в самые неожиданные места: на заседания жилтоварищества и теософского кружка, на концерт в Колонном зале Дома Союзов, в киноателье, в деревню и даже в царское посольство в Париже. Многие куплеты и частушки носили «слишком эстрадный характер», как сетовал один из рецензентов[[194]](#footnote-195). Однако эстрадные номера, «легковесность» которых шокировала строгих критиков, не были для театра самоцелью, не сводились только к открытой демонстрации мастерства. За редким исключением они подчинялись определенной теме, остро и конденсированно {146} выражали авторскую мысль. Эстрадными номерами были и пародии, однако они тоже носили смысловую нагрузку. Так, в спектакле «Спокойно — снимаю» рецензенты восторгались Кара-Дмитриевым в паре с Рудиным, показавшими эксцентрический номер — клоунское антре «Гриб-Гроб». Синтетическое мастерство Кара-Дмитриева, свойственная ему эксцентрика, наивная вера в предлагаемые обстоятельства — все это помогло создать фигуру клоуна-неудачника (Гроба), одного из многочисленных подражателей Бим-Бом. Он играл на бутылках, на старой, похожей на корыто гитаре, пел песенку о «веселых» программах 1‑го Государственного цирка, где «публика вся плачет, а лошадям смешно», и в заключение вместе с Грибом (Я. Рудиным) исполнял куплеты на злобу дня. «Его клоун великолепен. Может быть, Кара-Дмитриев и есть настоящий Бим-Бом!» — восклицал критик М. Левидов[[195]](#footnote-196).

Таким же ярким эстрадным номером была и пародия на певицу, стремившуюся «революционизировать» жанр цыганского романса. На мелодию «Дремлют плакучие ивы» Е. Годзиева, хорошая вокалистка, пела текст песни «Смело, товарищи, в ногу». На слова «грудью проложим себе» по-цыгански трясла плечами и бюстом, а на словах «долго в цепях нас держали» перебирала висящую на шее цепь с золотым лорнетом[[196]](#footnote-197), — писал Эммануил Краснянский, участник этих первых постановок, режиссер, в течение многих лет связанный с Театром сатиры. Вслед за пародией МТС появилась целая серия пародий на исполнителей цыганской песни. Им отдал дань Вл. Хенкин, «кукольный» вариант представлен в эстрадном творчестве Сергея Образцова.

Меткой и язвительной была «сельская сцена». В ответ на призыв «повернуться лицом к деревне» обозреватели выезжали за город. Сцена высмеивала показуху в разных ее проявлениях, незнание горожанами сельской жизни, конкуренцию в закупках между государственными организациями и частниками. Один из обозревателей, служащий Циркуляр Футлярович Ыкин, обращался с длинной речью к мирно купающимся в речке дачникам, приняв их за местных жителей: «Граждане крестьяне! Несмотря на то, что я нахожу вас в состоянии полного полуобнажения, занятых чисто гигиеническими заданиями, исходя из инструкции…»[[197]](#footnote-198). На сцене изображался берег речки, за ним стоял большой таз с настоящей водой. Один из купальщиков, находившийся «в состоянии полного полуобнажения» — С. Слетов, — невозмутимо намыливал голову, деловито и мрачно ополаскивал ее в течение всего длинного монолога Ыкина. Эпизод вызывал шквал смеха в зрительном зале. Такие почти бессловесные фигуры украшали спектакль, дополняли и завершали общую картину, придавая ей особую жизненность и комизм.

Большой эпизод в бывшем царском посольстве в Париже решался как инсценированный политический фельетон — отклик на возобновление дипломатических отношений с Францией. Здание царского посольства заколачивалось. «Сдается в наем под склад на {147} льготных условиях ввиду ликвидации предприятия», — гласила надпись. Бывший посол давал «на чай» рабочим, выносившим из здания мебель. Они отказывались.

«Посол: Почему? Вознаграждение за труд.

Рабочий: Помилуйте, какой же труд вас из посольства выставлять… одно удовольствие.

Посол: Вам удовольствие? Не понимаю. Ведь вы же французы?

Рабочий: Мы — рабочие».

Рецензенты справедливо отмечали «лоскутность, разношерстность» спектакля. Марков писал: «В новом обозрении нет объединяющего момента. Центр тяжести переносится на острословие и порой очень удачные куплеты. Идет живо, легко, быстро, но порой бьет поверху, не раскрывая большого в малом. Дает ряд анекдотических наблюдений и комических положений, не вырастающих в целостную картину»[[198]](#footnote-199). И действительно, текст обозрения, насыщенный, даже перенасыщенный остротами, производит несколько хаотичное впечатление. Давала себя знать поспешность, необходимость создавать репертуар «на ходу». Перечитывая обозрение, кажется, что листаешь страницы юмористического журнала, того же «Красного перца» или «Крокодила», с той разницей, что лаконичные карикатуры и подписи к ним превратились в десятиминутные интермедии и куплеты, а хлесткие фельетоны и рассказы — в сценки, иногда несколько многословные.

И все же спектакль попадал в цель. Принципиальный противник сатирических жанров Владимир Блюм отмечал, что в то время, как «зрительный зал покатывался со смеху», сидевшая с ним рядом чета нэпманов хмурилась, брюзжала и фыркала. «Отношением моих соседей, я думаю, лучше всего определяется удельный политический вес обозрения: оно без промаха бьет по обывателю и мещанину»[[199]](#footnote-200).

Рецензент «Нового зрителя» (1925, № 3) М. Левидов подчеркивал удачные остроты, ироническую интонацию спектакля, который кое-где поднимается «до подлинной сатиры». А на страницах «Рабочего зрителя» (1925, № 4), напротив, усматривали слишком острую сатиру, переходящую в «злопыхательство».

Кричащая противоречивость оценок будет сопровождать каждую премьеру театра. Сказывалась запутанность, теоретическая неразработанность всей суммы вопросов, связанных с сатирой и юмором. Исследователь советской сатирической прозы Л. Ершов пришел к выводу, что «на протяжении 20‑х годов, как это будет, впрочем, и в последующем, только с меньшей интенсивностью, не прекращались жаркие споры и диспуты на тему о судьбах сатиры в советское время. Как бы параллельно с главнейшей социальной проблемой тех лет “кто — кого?” возникал вопрос и о том, быть или не быть советской сатире»[[200]](#footnote-201). К этому надо добавить, что фактор развлекательности со стороны вульгаризаторов также ассоциировался с чем-то второсортным и низменным. И все-таки Театр сатиры упорно осваивал новую тематику, искал созвучную современности сатирическую {148} интонацию, стремился безошибочно указать на недостатки или, как говорил Гутман, «обнаружить симптомы болезни», не утрачивая при этом искрящегося, задорного веселья.

Новым опытом политического обозрения на темы международной жизни стал спектакль «Европа что надо» (авторы Адуев, Арго, Никулин, Гутман, Типот). Сюжет строился на бегстве некого бухгалтера по имени Павел Николаевич Поль (роль писалась для Поля) от «коммунальной квартиры с пятью звонками», налогов и прочих неурядиц в Европу. Так начиналось «пространное странствие странного странника по иностранным странам». Оказавшись в Польше, бухгалтер убеждался, что она «катится к революции». В Германии готовилась республиканская монархия, Франция была сплошным «институтом красоты», Англия — «кабинетом чудес», Турция — «эмигрантским кабачком». Изведав «красивой жизни», Поль возвращался в Москву. В финале он перед занавесом исполнял куплеты. В это время занавес за его спиной раздвигался и открывал зрителям панораму строящейся Москвы.

«Вспоминается “Д. Е.”, — писал Б. Ромашов, — являющееся образцом политревю европейского масштаба»[[201]](#footnote-202). Он критиковал спектакль Театра сатиры за традиционное изображение европейского мещанства, за резкие переходы «от агитки к фокстроту», за упрощенное изображение международных проблем и зарубежной действительности, встреча с которой превращала бухгалтера «чуть ли не в революционера».

Типот объяснял позднее, что суровая критика «Европы что надо» была вызвана неслаженностью, затянутостью первых спектаклей, длившихся около пяти часов. Но и после сокращения многие отмеченные Ромашовым недостатки остались. А главное, актеры, сильные в изображении быта, умело использующие свои жизненные наблюдения, в данном случае выглядели бледно, за исключением, может быть, Поля.

Чтобы взять реванш, а заодно укрыться в сравнительно тихой гавани, театр обратился к литературной и театральной пародии, дававшей простор наблюдательности, выдумке, свободе для карикатурного заострения. Обозрение «Семь лет без взаимности» было построено как заседание театральных деятелей и состояло из пародий на МХАТ, академическую оперу, постановочные приемы Мейерхольда, «Синюю блузу». Последняя под названием «Красная брюка» благодаря игре Кара-Дмитриева принималась особенно восторженно.

Пародии, в разной степени меткие и остроумные, подчинялись мысли о необходимости создания современного репертуара, с нетерпением ожидаемого рядовым зрителем. Этим «рядовым зрителем» был «приехавший из культурного центра» Козлова интеллигент в исполнении Поля.

Та же тема в несколько ином варианте звучала в спектакле «Ой, не ходи, Грицю, на заговор императрицю» (авторы Арго, Гутман {149} и Типот). Пьеса П. Щеголева и А. Толстого «Заговор императрицы», впервые поставленная театром бывш. Корша, получила широкое распространение и делала сборы, привлекая мелодраматическими эффектами, зловещей фигурой Распутина, самим фактом обращения к «тайнам» царского двора.

Спектакль Театра сатиры состоял из трех пародий. Пьеса игралась как классическая трагедия — «Король Николаус II», как оперетта — «Царица Марица» и как халтурный дачный спектакль. Высмеивалась не только пьеса, ее персонажи, но и сценические штампы, сопровождающие постановки. По сравнению с известными пародиями «Кривого зеркала» на различные постановки «Ревизора» или пародиями «Кривою Джимми» на «Женитьбу» спектакль Театра сатиры приобретал более широкое общественное звучание, которое придавала ему тема борьбы за современный репертуар, воспитывающий советского зрителя.

Блестяще разыгранный мастерами пародии — Кара-Дмитриевым, Корфом, И. Зениным, Милютиной, Близниковской, Р. Зеленой — спектакль имел большой успех и долго не сходил со сцены. Он изобиловал импровизационными находками, блестящими каламбурами. В танцевальных номерах, поставленных Натальей Глан, юмор соединялся с мюзик-холльным изяществом и блеском.

В течение второго сезона Типот и Гутман в поисках новой формы перешли к так называемому однотемному обозрению. Они считали, что «отражение небольшой группы смежных и родственных явлений нашей общественности дает лучшие результаты, чем попытка исчерпать в одном спектакле все “злобы дня”, перескакивая с темы на тему». В обозрениях «Мишка, верти» и «Насчет любви» стержнем, «на который нанизываются отдельные моменты, сцены и аттракционы, служит не сюжет и не личность героев, а общность идеи, единство темы»[[202]](#footnote-203).

{150} Обозрение «Мишка, верти» Типота и Гутмана, премьера которого состоялась в декабре 1925 года, судя по отзывам прессы, можно отнести к числу лучших. Все единодушно сходились на том, что идет оно весело, непринужденно. Актеры «особенно смачно умеют подать каждое слово, каждую остроту, легко добиваются непосредственного общения между сценой и зрительным залом»[[203]](#footnote-204). Среди ходячих острот, которые с легкой руки Театра сатиры становились достоянием общественности, Блюм называл репризу о высокой «приспособляемости» кинокритики: «Европейское кино хорошо, но плохо, а советское — плохо, но хорошо».

Обозрение как обычно состояло из трех актов. В начале действие происходило в мировом кинотресте, где Мишка (И. Зенин) демонстрировал заправилам треста вкусы любителей кино. Пародии на модные боевики были поставлены Гутманом, как кадры приключенческого кинофильма.

Второй акт состоял из пародий на советские ленты «Красный чемодан», «Насморк — бич трудящихся» и других. В третьем акте шли бытовые сценки — в фойе кинотеатра, на бульваре, которые Марков относил к числу наиболее удачных. В спектакле «пародия легко умещается рядом с обозрением и, не разрушая его построения, расширяет его возможности… В части же пародийной Театр сатиры следует методам “Кривого зеркала” — разоблачение разного рода фильмов при помощи карикатурного изображения их типических приемов»[[204]](#footnote-205).

Обозрение «Насчет любви» Гутмана и Типота (премьера в апреле 1926 г.) было посвящено теме любви, брака и новой морали, теме {151} «едва ли не самой острой, благодарной и богатой»[[205]](#footnote-206). Обозрение «ветхой и новой морали», как назвали его авторы, состояло из быстро сменяющихся сцен, бытового, гротескового и сатирического характера: любовный ходок; столовая Моссельпрома; ночная Москва; хождение по мукам; любовь — это сон упоительный или нет? отдых дома; дом отдыха; гадалка и сваха; история одного романа; показательный уголок любви.

Обозревателем снова оказался Ходок из провинции (Н. Китаев), делегированный в Москву для ознакомления с «постановкой дела любви в центре».

Знаменателен отзыв о спектакле постоянного автора «Правды» фельетониста А. Зорича: «Бич сатиры… целиком направлен в сторону мещанина, обывателя, ответственной супруги и советского чиновника. В отдельных местах (отдых дома, например) здесь достигнута высочайшая степень обличений и художественного мастерства. Даже страшен этот обнаженный быт, этот уголочек жизни как он есть»[[206]](#footnote-207).

В обозрении «Насчет любви» Театр сатиры выступал против мещанской психологии, обывательских вкусов в искусстве и в быту. Сцена «отдых дома», которая произвела столь сильное впечатление на Зорича, была оригинально решена режиссером Гутманом и художником Беспаловым. Маленькая сценическая площадка делилась пересекающимися линиями. В одной из комнат, напоминающей клетку в зоопарке, респектабельная супружеская пара, страдающая от упадка «культуры духа», принимала гостей — мужчину и женщину. Досуг заполнялся классической музыкой. Мужчины играли на {152} скрипке и виолончели, одна из женщин — на рояле, другая исполняла романс. Все были милы, интеллигентны, корректны по отношению друг к другу. Но вдруг кто-то сфальшивил, и идиллия взрывалась скандалом. Добропорядочность, интеллигентность служили здесь лишь прикрытием взаимной ненависти, супружеской неверности (гость-мужчина — любовник хозяйки дома, а его жена — любовница хозяина), постоянных дрязг. Хозяева обеспокоены, как скрыть скандал от соседей, а то нельзя показаться на кухне. Но скоро страсти стихали, каждый готов признать, что он погорячился. И снова звучала классическая музыка, на фоне которой изредка слышалось: «Мерзавец! Негодяй! Сам подлец!»[[207]](#footnote-208) Сильное сатирическое звучание приобрел эпизод «Хождение по мукам», который состоял из коротеньких высмеивающих протекцию сценок, «микроминиатюр» и начинался в форме рассказа: персонаж Он вспоминал, как устраивался на работу. Открывался угол сценической площадки, изображающий кабинет Ответственного лица, который не поднимая головы объявил Ему: «Вакансий нет!» На просцениуме шел короткий диалог с Женой. Она настойчиво советовала Ему познакомиться со своей портнихой. Он, следуя совету Жены, ухаживал за портнихой, приносил подарки. Та обещала сказать о нем знакомому шоферу. Шофер в свою очередь говорил о нем своей невесте — прислуге в доме Ответственного лица. Прислуга обещала «шепнуть» при случае молодому барину, молодой барин — секретарше отца. И вот проситель снова в том же кабинете, но теперь уже ответ иной: «Вакансии имеются». Вся сцена решалась в стремительном ритме, как своеобразный «хоровод».

Более традиционно, но с неменьшим успехом была поставлена Гутманом сцена в столовой Моссельпрома, по вечерам превращавшейся в кабаре с эстрадой: «Днем обеды с идеологией, вечером ужины с выпивкой». Днем столовая работала как «показательная», обед из трех блюд стоил 22 копейки, но «сытости никакой — одна агитация». После безуспешной попытки утолить голод Ходок продолжал интересоваться «вопросами любви». Старший лакей советовал ему прийти вечером и с сожалением вспоминал о прошлом, когда «работали все сорок два кабинета»: «Вот это, я называю, любовь! А теперь, извольте видеть, чаевые отменены. Взамен заработка плакат повесили: “Ты был человеком в кавычках, а стал человеком без кавычек”. А может, я через эти кавычки двухэтажный дом купил?»

По совету лакея Ходок приходил в столовую вечером, чтобы посмотреть программу кабаре и понаблюдать за нравами посетителей. {153} Среди них выделялась унылая фигура нехотя кутящего проворовавшегося служащего в исполнении Я. Волкова. Кандидат на скамью подсудимых, он напоследок пришел сюда с женой и вместо веселья мрачно припоминал свои растраты. Особый успех имел Б. Петкер в роли модного конферансье и Д. Кара-Дмитриев в эксцентрическом номере — пародии на нашумевшую «негрооперетту». Как и в каждом обозрении, талантливые артисты играли по нескольку ролей. Критики отмечали Курихина, Корфа, И. Зенина, Милютину и не без основания утверждали, что «театр обладает одной из самых талантливых актерских трупп в Москве»[[208]](#footnote-209).

Остроумная, а иногда пародийная и злая музыка Ю. Юргенсона украшала обозрение. Он был одним из первых композиторов «легкого» жанра, «счастливо нашедших удачный переход от прежних песенок “Джимми” к мотиву, к ритму, к форме, к содержанию, которые нужны сегодня»[[209]](#footnote-210).

К сожалению, ни одна из постановок театра не описана с такой подробностью, чтобы можно было полностью восстановить весь спектакль. Интерес зрителей и широкий общественный резонанс театра, по образцу которого создавались коллективы в других городах, на первый взгляд трудно связать со свидетельством такого объективного и доброжелательного критика, как П. Марков. Он, как бы вскользь, замечает: «Интерпретация пьес настойчиво удерживает театр на пути безразличного сценического шаблона»[[210]](#footnote-211). Это обидное для театра и его режиссера утверждение, вероятно, имело определенное основание. Гутман, как человек импульсивного склада, режиссер-импровизатор, не разрабатывал постановочного плана, не {154} вынашивал образа спектакля в целом. Он увлекался отдельным эпизодом — и тогда находил оригинальное сценическое и постановочное решение, увлекая своими идеями художника, композитора, артистов. Для него было важно, чтобы каждый словесный сатирический выпад, шутливая реплика находили отклик в зрительном зале. Он мог неоправданно много времени отдать эпизодической роли и подсказать, а часто и показать остроумное решение; или вложить бездну искрящейся выдумки в постановку вставного эстрадного номера, при этом безразлично пустить на самотек сценическую интерпретацию целого действия пьесы. В погоне за злобой дня он постоянно торопился перенести на сцену то, что удалось увидеть, подсмотреть, заметить в потоке событий, лиц, разговоров. Это неизбежно накладывало «печать торопливости на работу театра, приводило к некоторой небрежности и незаконченности формы… Большинство наших театров, — писал Масс, — отягощены великими традициями или обязывающими канонами и связаны больше с вечностью, чем с сегодняшним днем. Театр сатиры — исключение. Это единственный из наших центральных театров с начала и до конца острый, сегодняшний, злободневный, конкретный. Он вне обычных драматургических и театральных канонов. Эти каноны он воспринимает только в плане пародии. Его стиль определяется темами наших дней, быстро текущими интересами советской общественности. Он живет тем, чем живет его зритель. Он гибок, он умеет быть остроумным, умеет всегда откликаться на то, что волнует зрительный зал»[[211]](#footnote-212). С Театром сатиры могла конкурировать только «Синяя Блуза», уступавшая, однако, в актерском мастерстве, профессионализме.

Обозрение «Насчет любви» завершало второй сезон работы театра. Он прошел не менее успешно, чем первый, хотя несколько уступал по количеству постановок. Параллельно с обозрениями шла работа над комедиями. «114 статья уголовного кодекса» Ардова и Никулина продолжала репертуарную линию, начатую пьесой «Именинница» Масса и Ардова.

Позиция театра изложена в статье Типота «По поводу сатиры вообще и Театра сатиры в частности». Автор спорил с теми, кто видел «сокровищницу сатиры» лишь в «мелких недостатках механизма», кто считал взятки и производственные растраты не столько предметом сатиры, сколько судебного разбирательства. Но главный удар, по мысли Типота, театр должен обрушить на бациллу мещанства, показавшую свою удивительную стойкость. Сохранившаяся от старого мира, она поражала различных по своему социальному происхождению людей. «Мутные воды мещанства, — писал Типот, — недоступны правосудию. Они проникают в пролетарские квартиры, в коммунистические сердца, сквозь броню партбилета во внутреннем кармане пиджака. То, что комсомолец — обыватель, разве это не угроза?.. Чем защитнее окраска, которую принимает мещанин, чем глубже в массу проникает он, тем общественно значимее роль сатирика»[[212]](#footnote-213).

{155} В этом вопросе Типот был не одинок. О живучести бациллы мещанства, о легкости ее проникновения в рабочую среду не однажды высказывался М. Горький. О том, чтобы «коммунизм канарейками не был побит», с тревогой писал Маяковский. Над психологией обывателя, над стойкостью мещанских привычек и предрассудков горько смеялся Михаил Зощенко. Мещанство в самых разных его проявлениях осмеивали И. Ильф и Е. Петров в романе «Двенадцать стульев». Тема неистребимости мещанства почти с трагической силой звучала в спектаклях В. Мейерхольда.

С первых шагов Театр сатиры боролся с этим злом, обнажая и высмеивая психологию мещанина, мещанские вкусы в быту и в искусстве. Он уступал «большим» театрам в мастерстве обобщения, разработке психологии персонажей. Подобно первопроходцам, он лишь ставил вехи на пути развития советской сатиры, вел разведку новых тем, сюжетов, образов. Однако к 1926 году в его адрес все чаще раздаются упреки в «легковесности». Прошло совсем немного времени с момента организации театра, а уже забылось, что он создавался как советский театр малых форм, наследник «Летучей мыши» и «Кривого Джимми». К тому же переживал кризис и столь популярный недавно жанр пьесы-обозрения.

В своих статьях и выступлениях Типот последовательно отстаивал идейную и политическую значимость эстрадной миниатюры, частушки, куплета и, наконец, обозрения, как бы вбирающего в себя различные малые формы. «Театру сатиры не следует бояться эстрадного уклона, — настойчиво повторял он. — Подать серьезную тему в легкой форме — дело серьезное и нелегкое… Но есть другая, действительно страшная опасность: потерять чувство сегодняшнего дня, обакадемизироваться, захотеть быть всамделишным “большим” (или даже “малым”) театром. Вот он — подлинно губительный уклон, от которого Московский театр сатиры должен отбиваться руками и ногами»[[213]](#footnote-214). «Отбиваясь», Типот искал выход, чтобы, не изменяя малым формам, ответить новым требованиям времени. Этот выход виделся ему «в расширении сферы действия, углублении трактовки, со стороны формы — уничтожении границы между обозрением и комедией». Он мечтал о создании «синтетического спектакля… где на фоне значительной и глубокой социальной сатирической комедии ярче заиграют разнообразные и пестрые узоры обозрений, оперетты, эстрады»[[214]](#footnote-215).

Но такая перспектива «осерьезивания» театра не увлекала Гутмана, который не чувствовал в себе ни интереса, ни готовности поддержать новый курс. Слишком много сил отдал он в течение двух первых сезонов легкому, веселому, злободневному искусству, чтобы так просто ему изменить. Это искусство находило отклик у самого {156} широкого круга зрителей, приносило радость и, более того, как бы невзначай дарило художественными открытиями.

Недолго раздумывая, Гутман принял приглашение «Общества смычки города и деревни» организовать Театр сатиры в Ленинграде. Надеясь на прибыльность нового предприятия, «Общество» давало Гутману самые широкие полномочия в определении профиля нового театра и его репертуара.

Стремительный отъезд главного режиссера застал москвичей врасплох. Сезон 1926/27 года проходил трудно. Короткие наезды Гутмана, все интересы и влечения которого отданы теперь новому делу, едва позволили выпустить три спектакля. По-прежнему пользовались успехом и составляли основу репертуара обозрения «Насчет любви», «Мишка, верти» и комедия «114 статья…». Новые обозрения «Мечты, мечты…» и «Игра» заметно уступали прежним. Невозможность совместительства стала очевидной, и в сезоне 1927/28 года Гутман окончательно порвал со своим любимым детищем — Московским театром сатиры.

«Театр сатиры как-то оседает. Сереет раз от разу — блекнут краски. Притупляется острота. Нет ни той сюжетной радости, ни того блеска исполнения, которыми были отмечены первые шаги этого театра», — писал Э. Бескин[[215]](#footnote-216) в рецензии на комедию «Склока» Ардова и Никулина (режиссеры Поль и Корф), премьера которой состоялась в 1926 году.

Осенью 1927 года в качестве главного режиссера в театр пришел известный конферансье, драматург и режиссер, бывший руководитель «Кривого Джимми» А. Г. Алексеев. Наряду со старым помещением {157} в Гнездниковском переулке появился филиал. Театр сатиры II в помещении «Альказара», на нынешней площади Маяковского.

Труппа театра пополнилась актерами из «Синей блузы». Среди них Беркович, Ягодинский, Миров, Тенин, Тоддес, Шахет. Происходило сближение с «левым» крылом, процесс, который был характерен для творческой практики всего советского театра.

В постановке обозрения «Вечерний выпуск» (авторы Типот и Вольпин) режиссер Алексеев обратился к традиционным синеблузным формам — «Живой вечерней газете» с парадом и куплетами в начале и «спортивным» финалом. Первая попытка не удалась. Слишком резко, без необходимой подготовки совершился поворот «налево». Большинство актеров тяготели к привычной бытовой манере, «синеблузная» форма пришлась не по росту. Не удался и спортивный финал, по единодушному отзыву прессы, в нем не было спорта.

Зато в репертуар надолго вошло другое обозрение, поставленное Алексеевым и написанное им вместе с Ардовым, — «А не хулиган ли вы, гражданин?» Злободневна и актуальна была сама тема — заметками о борьбе с хулиганством пестрели страницы прессы. Смирнов-Сокольский читал на эстраде свой известный фельетон «Хамим, братцы, хамим!»

Актуальность, меткость привлекли внимание зрителей и прессы к этому обозрению. Даже само это словосочетание вошло в обиход. Понятие хулиганства давалось в спектакле расширительно. Оно вбирало те «мелочи» в поведении людей, которые отравляли жизнь {158} окружающим. В сценах из обывательского быта осмеивались проявления хамства, подхалимства, невнимания, небрежности к человеку: «Вечно трамвайное», «Абсолютно деловое», «На пляже», «Хулиганство в политике».

Зрителей, расходящихся после спектакля, в дверях встречала большая фигура — макет хулигана, словно обращавшего к каждому с вопросом: «А не?..»

А в помещении «Альказара» тем временем ставились комедии молодого драматурга Василия Шкваркина: «Вредный элемент» (режиссер Поль), «Лира напрокат» (режиссер Краснянский). Поставлена оперетта «Ножи» по рассказу Катаева. В лице Шкваркина и Катаева театр, казалось, нашел своих авторов. Но пьесы Шкваркина сразу же вызвали суровую оценку, характерную для «проработочной» рапповской критики. О путях молодого театра с нескрываемой тревогой писал Марков, пытаясь заступиться за пьесу Шкваркина «Лира напрокат» и другие работы театра: «Невозможно отрицать необходимость веселого спектакля. Однако средства сделать реальную жизнь предметом увеселительного представления остаются неопределенными. Трудность соединить серьезность содержания нашей жизни с комедийно-водевильным подходом, не потеряв идеологического фундамента и не впав в мелочный анекдотизм, — очевидна»[[216]](#footnote-217).

Эта очевидная трудность вынудила Алексеева очень скоро покинуть Театр сатиры. Ушел и Типот, по-прежнему воодушевленный идеей создания злободневного театра малых форм. Он надеялся сделать таким новый, открывающийся осенью 1928 года, Театр обозрений Дома печати.

Лишенный художественного руководителя, Театр сатиры снова оказался на распутье. Работа на двух сценах разобщила труппу. Как писал Эммануил Краснянский, «вспоминались недавние “былые” времена театра, сплоченная жизнь актеров, единство творческих интересов и та “изюминка” в рабочей атмосфере, которая теперь исчезла»[[217]](#footnote-218).

На короткое время в родной дом возвратился Гутман. Снова с блеском и изобретательностью поставил он (вместе с Краснянским) сатирическую комедию Ардова и Никулина «Таракановщина». Спектакль приближался к тому синтезу серьезной сатирической комедии, обозрения и эстрады, о котором мечтал Типот, намечая пути развития обозренческого жанра в Театре сатиры.

{159} Тараканов, присваивал стихотворную шутку начинающего поэта.

«Я иду по большой дороге,  
А мимо везут навоз.  
Я хочу, чтобы эти дроги  
Заменил бы электровоз»[[218]](#footnote-219).

Используя кампанию по «призыву ударников в литературе», он делал карьеру писателя-самородка. Немаловажную роль при этом сыграл профессор новейшей литературы редактор журнала Сватов. Он объявлял о появлении нового «рабочего таланта», открывал новое литературное имя — «чернозем от станка».

Дальше следовало стремительное восхождение Тараканова. Он — герой литературного диспута, о нем пишут статьи, его стихотворение печатают в журналах, в сборниках, с ним заключают договор на полное собрание сочинений, он получает квартиру… На стихи Тараканова написана торжественная кантата, снят «идеологически выдержанный» фильм «Навоз в плену», поставлен «производственный» балет.

Бездельник и проходимец Тараканов наслаждался успехами и материальными благами, которые в изобилии предоставляли ему окололитературные дельцы. Пока, наконец, эпизодический персонаж — начальник одного из «центральных учреждений», некто Иван Васильевич, не уронил мимоходом «чепуха», случайно прочитав прославленное стихотворение. Новость мгновенно распространилась и пришла на квартиру Тараканова, где, празднуя новоселье, профессор Сватов провозглашал тост: «Воля к труду — вот что определяет творчество Тараканова. Могучий, с железными мускулами и широкой грудью, стоит он в нашей переходной эпохе и борется с извечной вьюгой нашей отсталости…» В этот момент Сватову на ухо сообщали мнение начальства. Мгновенно сориентировавшись, он продолжал: «Но, гражданин Тараканов, об электровозе должно не мечтать, электровозы должно строить. А вы не строите? Нет. И в этом вам приговор. Нам с вами не по пути».

Роль Сватова была сыграна Корфом в зловещих тонах. Острое лисье лицо, короткая стрижка, очки, манеры человека, уверенного в своих действиях. Одетый в красноармейскую шинель и буденовку, он показывал приспособленца и конъюнктурщика. Его Сватов откроет еще не одного Тараканова.

Тараканов — одна из лучших ролей в репертуаре Поля. Почувствовав себя маститым поэтом, почти классиком, его герой преображался. {160} Красивый, даже величавый, неотразимо привлекательный для женщин, он был мало похож на скромного и по-своему даже обаятельного просителя, который в начале под видом электромонтера приходил на квартиру к Сватову.

Темпераментно сыграла Надежда Нурм возлюбленную Тараканова, воинствующую мещанку, экспансивную и глупую.

Как всегда увлекательно работал Гутман над эпизодами. Кара-Дмитриев сначала неохотно взялся за эпизодическую роль клопомора, которая представлялась ему неинтересной. «Если бы я был актером, — убеждал его Гутман, — я бы играл только клопоморов в свой бенефис. Он дышит керосином, бензином, он смешивает запахи, он обожает их: когда он выходит на воздух, ему становится не по себе». «Энтузиаста» своей профессии и сыграл Кара-Дмитриев.

В спектакле было много смешных сцен, остроумный диалог. Но «веселый и жизнерадостный памфлет завершался жуткой злой сатирой», — писал критик по поводу последнего эпизода — «Новоселье»[[219]](#footnote-220).

Оригинально решалась режиссером сцена литературного диспута — участники его проецировались на киноэкране в виде игрушечных болванчиков. Художник М. Беспалов добивался, чтобы обстановка Дома Герцена напоминала «смесь литературной и ресторанной кухни».

К лучшим эпизодам спектакля рецензенты относили также пародии на производственный балет и кинобоевик. Музыкальная кантата по праву могла считаться образцом пародийной музыки Дунаевского. «Я как сейчас вижу молоденького Дунаевского, — вспоминал Ярон, — то дающего сверху из ложи, где располагался оркестр в составе 8 – 10 человек, вступление артистам, находящимся на сцене, то поворачивающегося к своему оркестру. А по театру неслись типично “Дунаевские”, как их называли, радостные, яркие, веселые мелодии, мастерски инструментованные им для маленького состава оркестра»[[220]](#footnote-221).

Мнения о спектакле, который снова привлек публику, разделились. Театр обвиняли в том, что «вся русская литература сегодняшнего дня вышла припухшей, кривой, подслеповатой и кривоногой»[[221]](#footnote-222). Раздражало, что «положительных выводов» пьеса не делала. Тараканов уходил, а Сватов оставался. Сатирический заряд пьесы, сигнализировавший об опасности приспособленчества и беспринципности, {161} воспринимался как выпад против советской литературы. Отвечая критикам, журнал «Новый зритель» опубликовал четверостишие:

«Беззлобная игра, пустяшная затея,  
О “Таракановщине” критик возвестил.  
О да, конечно же, спектакль был бы злее,  
Когда б по сцене в нем и критик сам ходил»[[222]](#footnote-223).

Ожесточенные споры, колкие выпады противников лишь подогревали интерес к спектаклю. Но возвращение Гутмана в Театр сатиры было кратковременным. Поставив еще один спектакль («Еще о лошадях» М. Залки и Д. Морозова), он навсегда расстался с созданным им театром. Театр решительно менял свое лицо и отказывался от недавнего прошлого. Директор Г. Холмский, как бы прося о снисхождении, пояснял, что «помещение “Летучей мыши”, особенности актерского мастерства труппы побуждали художественное руководство к чрезмерному насыщению спектаклей острословными каламбурами, музыкальными и эксцентрическими трюками, эстрадными номерами… Эти элементы отдаляли театр от его целевой установки, снижали социальную значимость каждого спектакля, и чем дальше, тем больше вызывали нареканий со стороны критики. Чтобы овладеть сатирой, театр должен перестроить репертуар на большие пьесы»[[223]](#footnote-224).

После ухода Гутмана в качестве режиссеров работали Краснянский, Поль, Корф, приглашались на постановки А. Дикий, М. Терешкович и другие, пока наконец в 1933 году не пришел Николай Михайлович Горчаков, на долгое время возглавивший театр. Начался качественно новый этап в истории Театра сатиры.

{162} В 1934 году, когда широко отмечалось десятилетие театра, в прессе, в юбилейных статьях почти не упоминался начальный период работы, первые руководители и создатели театра. И лишь в статьях Д. Заславского и Л. Никулина говорилось о праве театра не только на сатиру, но и на веселую шутку.

«Одному редактору, — писал Никулин, — прочитали веселый фельетон. Редактор смеялся навзрыд. “Ну что, пойдет?” — спросил автор. “Нет, — помирая со смеху, сказал редактор, — не пойдет”. “Но почему же? — вскричал автор. — Вы же смеялись, вы и теперь смеетесь”. “Правда, — сознался редактор, — я и теперь смеюсь, но я смеюсь животным смехом”. Мне случалось видеть критиков, которые искренно хохотали на премьере и делались мрачными, как служители морга, когда сочиняли рецензии… Критик должен быть умным критиком и, заботясь об идейном и умном советском смехе, не выхолащивать, не умерщвлять радость и веселье, которое живет, брызжет, пенится десять лет подряд в Московском театре сатиры»[[224]](#footnote-225).

Но чем дальше, тем больше предавался забвению этот период истории Театра сатиры. В самом деле, его сатира в первых обозрениях, комедиях, водевилях часто была неглубокой, образы поверхностными, напоминающими сатирические зарисовки, шаржи, карикатуры. Молодые авторы, Давид Гутман, исключительно талантливая труппа переносили на сцену увиденные доброжелательным глазом комедийные образы и приметы современности. Уничтожающе весело смеялись над нэпманом, обывателем, приспособленцем, над их бытом и привычками, что доставляло немало радостных минут зрителям.

{164} Жизнерадостный смех утверждал положительный идеал нового общества.

Кризис, наступивший в Театре сатиры в конце двадцатых годов и повлекший за собой коренную перестройку, изменение творческого лица, был неизбежен в сложившейся обстановке недоверия к малой форме, которая представлялась слишком легковесной для отражения серьезных современных проблем. Не случайно в 1927 – 1928 годах пыталась отойти от малых форм и «Синяя блуза», на долю которой тоже досталось немало упреков в поверхностной развлекательности и легкомыслии.

Недооценка малых форм была не только следствием «аристократического пренебрежения» к эстраде, с которым боролся А. В. Луначарский. Она имела более серьезные и глубокие основания.

К началу 30‑х годов изменилась расстановка социальных сил в стране. Строительство пятилеток подсказывало художникам новые темы, давало огромный материал для исследования положительного героя — строителя и созидателя. Этот волнующий материал требовал больших развернутых форм, с помощью которых новый человек мог быть показан глубоко и многосторонне.

Менялись и объекты сатирического осмеяния, сатира должна была приобрести новые качества. С повесткой «Сатирический журнал и его задачи» состоялось совещание в отделе печати ЦК ВКП (б) весной 1927 года, отметившее недостатки в работе журналов, ограниченность тематики, отсутствие ярко выраженного лица ряда крупных изданий, тенденцию к «пошлому зубоскальству», к «неумеренной критике аппарата государственного, кооперативного, профессионального». {165} В защиту «здорового смеха» на совещании темпераментно выступил Кольцов, доказывая потребность в смехе ростом тиражей сатирико-юмористических журналов[[225]](#footnote-226).

Сатирические журналы перестраивались, подвергались реорганизации. На основе журнала «Смехач» в конце 1928 года был создан «Чудак», главным редактором которого стал Михаил Кольцов. На страницах этого журнала печатались все ведущие сатирики, юмористы, цвет молодой советской литературы. Специально для «Чудака» по просьбе Кольцова Горький написал миниатюру под псевдонимом «Самокритик Словотеков». Но и этот журнал был по инициативе самого Кольцова слит с «Крокодилом» в начале 1930 года. Единственным сатирическим изданием на русском языке, если не считать журнала «Безбожник», остался «Крокодил», который в свою очередь тоже пережил серьезную и глубокую перестройку — изменился авторский коллектив, тематика, формы.

В 1929 году на страницах «Литературной газеты» состоялась еще одна дискуссия о сатире с заключительным диспутом в Политехническом музее, где в защиту сатиры выступали Маяковский, Кольцов, Зозуля. Теперь уже на вопрос «Нужна ли нам сатира?» большинство выступающих отвечали резко отрицательно. «Советская сатира — поповская проповедь. За ней очень удобно спрятаться классовому врагу. Сатира нам не нужна, она вредна рабоче-крестьянской государственности», — наиболее отчетливо выразил эту точку зрения Блюм[[226]](#footnote-227). В общем хоре голоса защитников сатиры звучали одиноко и не очень убедительно.

{166} Московский театр сатиры уже не мог существовать в своем прежнем качестве. Еще более кратковременным был расцвет Ленинградского театра сатиры, созданного тем же Гутманом осенью 1926 года.

«Наша задача — сатирическое отображение сегодняшнего дня, — говорил Гутман в интервью редакции журнала “Жизнь искусства”. — К цели театр идет путем веселой, забавной игры, осмеянный смеется над самим собой… Из жизни вырываются нужные куски и облекаются в форму обозрения. В отличие от московского, работающего на целостном двухактном обозрении, в каждом спектакле самостоятельное место будет уделяться словесному и хореографическому аттракционам, подчиненным общей идее»[[227]](#footnote-228).

Иными словами, Гутман мечтал еще усилить «эстрадный уклон», придавал особое значение «словесным и хореографическим аттракционам». Двухсеансовая, а по воскресеньям трехсеансовая система работы диктовала продолжительность спектакля не более 1 часа 45 минут.

Кипучая энергия Гутмана позволила ограничить подготовительный период всего пятнадцатью-двадцатью днями. За это время было отремонтировано маленькое помещение бывшего театра «Невский фарс» (Невский, 56, где теперь работает Театр комедии), собрана труппа и срепетировано два спектакля — «Насчет любви» и «Мишка, верти!». Задача Гутмана сильно облегчалась тем, что в его распоряжении был репертуар Московского театра, проверенный на протяжении двух сезонов.

В труппе Ленинградского театра сатиры были актеры, с одинаковым талантом и мастерством умеющие петь, танцевать, разыгрывать сценки, играть на музыкальных инструментах, владеющие искусством быстрого перевоплощения, точной и мгновенной характеристики.

В эти первые «гутмановские» сезоны здесь в разное время работали Гибшман, Нурм, Бонди, Рикоми, Копелянская, Холодов, Слепян, Рубинштейн, Виолинов, Матов, Розанов, Бабочкин, Утесов. Спектакли оформляли Валентина Ходасевич, молодой Николай Акимов, композитором и дирижером был М. Блантер, балетмейстером Л. Лукин. Из Москвы вместе с Гутманом приехал режиссер Эммануил Краснянский и в качестве заведующего литературной частью — Виктор Ардов. Артист Березовский, создатель джаз-банда в Театре имени Вс. Мейерхольда, нашел в труппе молодого театра музыкально грамотных и талантливых людей. В обозрении «И прочее…» появилась веселая пародия на джаз-оркестр, где проявили незаурядную одаренность, и музыкальную и артистическую, Березовский, Слепян, Рикоми, Матов. (Рикоми и Копелянская были к тому же профессиональными певицами, закончившими Ленинградскую консерваторию.) Большое место занимали танцы в постановке Л. Лукина, экспериментировавшего в области хореографической сатиры. Красочные, экспрессивные, порой несколько пряные, они органично входили в каждый спектакль.

{167} Первые обозрения «Насчет любви» и «Мишка, верти!», сокращенные по сравнению с московским вариантом, выиграли, освободившись от проходных эпизодов и диалогов. Сатирическое звучание спектакля «Насчет любви» усиливалось участием в нем Смирнова-Сокольского, читавшего фельетон «Госстрашный суд». Сцены бухгалтера с женой — А. Бонди и Н. Нурм — положат начало целой серии подобных номеров на эстраде в 30‑е годы, автором которых будет Бонди. Темпераментная, ярко характерная актриса Нурм играла нервическую дамочку, державшую «под сапогом» тихого мужа. Уморительные киноманки — Копелянская, Рикоми и Горская — обсуждали новые ленты с участием их кумиров.

Связующую роль Ходока играл Гибшман, «артист удивительный». По словам Леонида Утесова: «Он никогда на сцене много не разговаривал, и мне больше всего запомнились какие-то необыкновенные паузы, какие-то потрясающие мгновения»[[228]](#footnote-229). Такими мгновениями была богата роль растерянного, смущающегося, плохо ориентирующегося в обстановке делегата из провинции, посланного для ознакомления с «вопросами любви» в центре. «Командированный начинает свою миссию довольно бодро. Все, что он видит вначале, кажется ему примером для подражания — так описывал спектакль А. Бейлин. — Но понемногу возрастает его растерянность: разве такого ответа от него ждут его тихие земляки?» Услышав двусмысленные анекдоты эстрадного конферансье (Бонди), посмотрев негритянский танец, в острой манере исполненный Рикоми, герой Гибшмана «только тяжело вздыхал и смущенно опускал глаза»[[229]](#footnote-230). Мимическая игра, паузы говорили больше длинных монологов.

{170} С участием Смирнова-Сокольского, продолжавшего проявлять интерес к начинаниям театра, поставлено еще одно обозрение — «Житьишко человечье» (текст Смирнова-Сокольского, Типота, Эрдмана, Гутмана). В спектакле было лицо от автора, иными словами, своеобразный конферансье, комментирующий эпизоды обывательского существования. Эту роль со свойственным ему публицистическим темпераментом вначале вел Смирнов-Сокольский.

Первый сезон 1926/27 года, прошел при большой творческой активности. Достаточно сказать, что выпущено одиннадцать премьер. Среди них: «Насчет любви», «Мишка, верти!», «Мечты… мечты», «Пуприяки в Ленинграде», «Склока», «Игра», «Вредный элемент», то есть в основном московский репертуар. При двухсеансовой работе и при том, что актерам приходилось играть по нескольку ролей, можно представить, какая нагрузка ложилась на каждого. Но Гутман был неутомим и требовал того же от других, постоянно подбрасывая актерам новые задания.

«Сезон проходил сказочно, — вспоминал Краснянский. — Сплошные аншлаги. Неостывающий успех. Между Театром сатиры и Свободным театром началась шутливая конкуренция. Свободный театр выпустил анонс: “Готовится к постановке Мендель Маранц с участием Леонида Утесова”. Театр сатиры анонсировал: “Готовится к постановке обозрение "Никаких Маранцев"”. В ответ конкурент отвечал афишей: “Никаких Маранцев, кроме Менделя Маранца в Свободном театре…”»[[230]](#footnote-231). Легко предположить, как увлекала подобная игра не только ее участников, но и широкий круг зрителей.

Нельзя не сказать о Свободном театре и о спектакле «Мендель Маранц», с которым так азартно конкурировал Театр сатиры. Это была инсценировка рассказов американского писателя Л. Фридмана. Героя, человека веселого и доброго, неунывающего изобретателя, склонного к философствованию, играл Утесов, в течение ста пятидесяти дней подряд выходивший на сцену в роли Менделя Маранца. Роль оказалась ему на редкость близка: «Сколько подобных Менделю Маранцу людей встречал я в своей Одессе!» — писал он впоследствии.

Свободный театр существовал в течение шести лет, с 1922 по 1928 год (Невский, 72). Основанный на предпринимательских началах, как частная антреприза, он ориентировался прежде всего на {171} состоятельного «невского» зрителя. Театр привлекал публику именами артистов, так называемых гастролеров, постоянно выступавших на его сцене: среди них были Е. Корчагина-Александровская, Б. Горин-Горяинов, В. Давыдов, К. Яковлев, Л. Вивьен, И. Лерский, Н. Шаповаленко, П. Поль, Вл. Хенкин, фельетонист Г. Афонин, танцоры Деляр и Скопин, Л. Спокойская, цыганская певица Тоня Дулькевич и многие другие. Здесь впервые зрители увидели известный впоследствии танцевальный эксцентрический номер «Пат, Паташон и Чарли Чаплин» в исполнении П. Березова, Н. Черкасова и Б. Чиркова. Сам факт постоянного и длительного содружества драматических актеров, представляющих академические театры, с эстрадными интересен и знаменателен.

Это был по-настоящему «актерский» театр, где артист мог проявить свои разносторонние способности, экспериментировать, сыграть полюбившуюся ему роль, выступить с эстрадным номером. Леонид Утесов играл драматические роли, пел, танцевал, разговаривал со зрителем, музицировал на различных инструментах. В первый раз прозвучали с эстрады в его исполнении «Контрабандисты» Эдуарда Багрицкого, «Повесть о рыжем Мотеле» И. Уткина, рассказы М. Зощенко и И. Бабеля.

Программа менялась каждую пятидневку, и лишь в случае особого успеха, как это было с «Менделем Маранцем», шла более продолжительное {172} время. (Большим успехом пользовалась «114 статья уголовного кодекса» Никулина и Ардова, шедшая под названием «Взятка».) Разумеется, подбор репертуара был случаен, использовалось все, что оказывалось под руками. Ни о какой сколько-нибудь серьезной художественной программе не могло быть и речи: пародии А. Алексеева «“Женитьба” почти по Гоголю» из репертуара закрывшегося «Кривого Джимми», одноактные пьесы «Бомба» Горина-Горяинова, «Кусочек любви» Вл. Михайлова, «Бенефис Артура Лим» Шмитгофа, «Лу» Лидии Чарской и другие были рассчитаны на вкусы публики. Случайный характер носила и режиссура. На афишах промелькнули имена Фореггера, П. Гайдебурова, Феоны. Нередко фамилия постановщика и вовсе не фигурировала в программе. Рецензенты отмечали «на редкость неизобретательную» режиссуру В. С. Михайлова. Успех целиком зависел от таланта, мастерства, выдумки и обаяния актера.

В течение двух последних сезонов (Свободный театр был закрыт в 1928 г.) конкуренция с Театром сатиры вызвала необходимость усиления постановочной стороны, привлечения режиссеров и художников. Так, «Менделя Маранца» и «От Парижа до Лиговки» поставил Н. Петров в содружестве с художником Н. Акимовым, обозрение «Караул, режут!» — С. Радлов в оформлении В. Ходасевич. «“Свободный” закрылся, — писал Б. Бродянский осенью 1928 года. — “Кривое зеркало” собирается начать сезон, но перспектив он не сулит. Остается Театр сатиры, чрезвычайно важный по своему непосредственному театрально-общественному заданию. Театр интересный, с крепкой талантливой труппой и настоящим художественным руководством»[[231]](#footnote-232).

Театр по-прежнему нравился публике. Сохранилась фотография, запечатлевшая огромную очередь по Невскому и Садовой желающих попасть на спектакль «Республика на колесах» А. Мамонтова в постановке Гутмана и Шахета. Особенно привлекал номер Утесова в роли главаря бандитской шайки Андрея Дудки, исполнявшего песню «С Одесского кичмана». Сатирическая комедия о махновщине высмеивала проходимца, организовавшего республику в украинском селе и провозгласившего себя президентом. Успешно шло остроумно решенное обозрение-оперетта «Мы пахали» (авторы Гутман, Ардов, Гуревич, Давидович), поставленное к десятилетию Октября.

И все же к третьему сезону (1928) активность театра уже спадала. Изменился состав труппы. Подлинным приобретением стал Утесов, перешедший в Театр сатиры после закрытия «Свободного». Зато Копелянская, Нурм, Бонди, Холодов, Розанов вместе с режиссером {174} Краснянским уехали в Московский театр сатиры. Еще не бросая окончательно своего детища, понемногу остывал к нему и Гутман. «Он понимал, — писал Краснянский, — что триумф первого ленинградского сезона не повторится, что театр измельчал и потускнел, он отдавал себе отчет в причинах упадка театра, его творческого застоя, но найти радикальный выход из создавшегося положения не мог»[[232]](#footnote-233). Режиссера увлекает мюзик-холл.

В результате Ленинградский театр сатиры скоро, значительно скорее, чем московский (это понятно, если вспомнить, что он родился на два года позже), вступил в полосу затяжного творческого кризиса. Не помогло руководство ГОМЭЦа, в ведение которого Театр сатиры был передан в 1929 году. Президиум Облрабиса снял Гутмана с художественного руководства, его «смехотворческие приемы» теперь вызывали безоговорочное осуждение. В качестве режиссера-постановщика Гутман был еще некоторое время связан с Ленинградским театром сатиры, в 1931 году слившимся с Театром комедии. В Театре сатиры и комедии — так он теперь называется — Гутман ставит пьесы молодых советских комедиографов В. Катаева («Дорога цветов»), В. Шкваркина («Чужой ребенок»), а также классику («Укрощение строптивой» В. Шекспира, «Стакан воды» Э. Скриба). Но эти спектакли уже не имеют отношения к нашей теме. Добавим, что с осени 1934 года еще раз изменяется вывеска театра. Теперь это Театр комедии. Во главе его в 1935 году стал яркий, самобытный режиссер и художник Н. П. Акимов.

Одновременно с реорганизацией Театра сатиры в начале 1931 года было закрыто и «Кривое зеркало». С конца 1924 года этот вновь возродившийся усилиями Кугеля и Холмской сатирический театр работал в Ленинграде сначала в подвальном помещении Палас-театра на улице Ракова, а с 1927 года — в бывшем Троицком театре на Караванной улице.

В отличие от Свободного театра, имевшего богатых хозяев, и Театра сатиры, который на первых порах финансировало Общество смычки города и деревни, «Кривое зеркало» работало как труд-коллектив, весьма ограниченный в средствах. Несмотря на бедность, лучшие спектакли театра сохраняли «кривозеркальный» стиль, изысканность юмора, хороший вкус.

Изменилась труппа: не было Яроцкой, Антимонова, Абрамян, Гибшмана, Подгорного, остался за рубежом Евреинов, умерли композитор {175} Эренберг, режиссер Унгерн. Вместо них пришли молодые В. Лепко, Л. Копьев, А. Шубин, А. Аввакумов, О. Малоземова, мастер хореографической пародии Ф. Полуянов, певицы А. Ветвеницкая и С. Рахманова, танцевальный дуэт М. Понны и А. Каверзина. Кроме прежнего режиссера Урванцева ставили спектакли Шубин, Крыжицкий, Фореггер. Шубин выступал также в роли конферансье. При минимальных затратах остроумно и изобретательно оформлял спектакли молодой художник Нестор Сурин. Писатель В. Поляков вспоминает одно из таких остроумных решений Сурина: в пародийной оперетте «Моржовая девушка» С. Томского и А. Цурмилена он пустил через всю маленькую сцену по конвейеру светящиеся разноцветными лампочками кальсоны. В тесном подвале на улице Ракова постоянно шипел неизменный примус, варивший клей, а любимой краской художника была мумиё — самая дешевая[[233]](#footnote-234).

Разносторонне одаренный человек Н. А. Сурин известен и как автор небольших одноактных пьес и как режиссер. Вместе с А. Шубиным он впоследствии будет принимать участие во всех вновь создаваемых ленинградских эстрадных театрах.

Несмотря на приход талантливой молодежи, «Кривому зеркалу» в этот период не удалось добиться того исключительного положения, которое принадлежало ему среди дореволюционных театров миниатюр. «За четыре года мы кое-что растеряли, — самокритично признавался А. Кугель, — и нам приходится не без труда выравнивать свою линию в соответствии с духом и потребностями жизни». Он видел главную задачу в том, чтобы, «не будучи скучным, быть поучительным и стараться в каждой пьесе, при всей кажущейся {176} ее легкости и легкокрылости, задавать какой-либо значительный общественный, психологический или художественный вопрос, заставить, смеясь, думать, а думая, смеяться»[[234]](#footnote-235). Из прежних авторов, владевших «кривозеркальным» стилем, для театра продолжали писать Н. Смирнов и С. Щербаков. Их маленькие комедии и сатирические миниатюры «Декрет об отмене любви», «Любовь с черемухой» и другие с успехом шли в «Кривом зеркале». Кугель стремился привлечь и новых авторов. «Оформление быта» и «Маркс с лампадкой» К. Мазовского, «Лекция о вреде пьянства» И. Пруткова, «Юбилей вахтера Баранова» Н. Короновского прочно вошли в репертуар. Особенно удалось «Оформление быта» в постановке Урванцева. В пьесе высмеивался обряд «красной свадьбы» с участием жениха с Лиговки. Подчеркнуто расклешенные брюки, клетчатая кепка, челка дополняли внешний облик жениха, созданный Лепко с присущим ему совершенным чувством формы. Он стал как бы эскизом для будущего Присыпкина, которого артист сыграет через четверть века.

Во многих мемуарах описана знаменитая «Лекция о вреде пьянства» в исполнении Копьева и Лепко. На протяжении десятилетия она сохранялась в эстрадном репертуаре Лепко. В маленькой пьеске «Гастроль турецкого трагика Абрама Мамазяна» артист пародировал знаменитого армянского трагика Ваграма Папазяна, исполнявшего роль Отелло на французском языке. Пародия Лепко (автор и режиссер Н. Урванцев) была немногословна: «их бин, ду бист, ер ист» — вот и весь текст, но сколько было вложено в него огня и страсти. В пышном генеральском мундире, с кинжалом, сверкающим каменьями, Лепко «тигром метался по сцене, крушил декорации, съедал цветы. Тряслась перепуганная насмерть Дездемона, дрожал и заикался от страха быть зарезанным Кассио, жался к стенке потерявший способность речи Яго», — вспоминал Поляков в книге «Товарищ Смех» (с. 48). Хорошо принималась остроумная и тонкая пародия «Тара-рама» на выступавшего в Москве и Ленинграде циркового артиста То-рама. «Любовь Аржаная» и «Моржовая девушка» С. Томского и А. Цурмилена высмеивали приспособленцев, занимавшихся перелицовкой старых опер и оперетт на новый лад. В «Рельсах свистят» М. Левитина пародировались штампы так называемой производственной пьесы.

{177} Кугель в этот период увлекался пантомимой, она включалась во многие программы. Интересной и сатирически острой была пантомима по одной из новелл Боккаччо «Монастырский садовник». Как и многие другие спектакли этого времени, она подробно описана Крыжицким в его мемуарах[[235]](#footnote-236).

Трудность формирования репертуара заставляла театр все чаще и чаще возвращаться к старым дореволюционным постановкам. Снова ставилась монодрама Евреинова «В кулисах души», сезон 1926/27 года заканчивался «Вампукой», «Гастролью Рычалова», «Эволюцией театра» и пародиями на исполнение «Ревизора». «Ревизия “Ревизора” пополнилась новой пародией на Театр сатиры. “Ревизор” по Гутману» был свидетельством успеха молодого Театра сатиры.

Чувство неуверенности, материальные трудности, спешка в подготовке новых работ отражались на спектаклях «Кривого зеркала». Весной 1928 года, незадолго до смерти, Кугель направил коллективу письмо: «… дело даже против прошлогоднего сезона очень пошло назад. Больше всего виню себя, потому что проникся сам “каю-какством”. “Кривое зеркало” есть театр ни в коем случае не допускающий: а) грубости, б) вульгарности, в) небрежности… грустно признавая все свои грехи по части недосмотра, я прошу вас, товарищи, помнить, что надо уважать театр и себя как художников, и от уважения публики к театру ждите успеха»[[236]](#footnote-237).

После смерти А. Р. Кугеля (1928) «Кривое зеркало» уже не могло оправиться и возродиться. На его месте в том же помещении на Караванной улице, в подвале под кинотеатром «Сплендид палас», открылся «Театр малых форм». Художественным руководителем театра был Н. Сурин, главным режиссером Н. Хрущев, сотрудничавший ранее с Мейерхольдом и Фореггером. Музыкальной частью руководил Б. Алексеев, здесь начинал молодой Никита Богословский.

В труппу вошли «кривозеркальцы» Чаров, Копьев, Лепко, Малоземова, Семенова и другие. В работе театра самое активное участие принимали молодые авторы Поляков, Левитин, Вознесенский. Вместе с Суриным они написали несколько остроумных злободневных пьес. Сюжет оперетты «Весна на стрелке» (она шла ежедневно в течение двух месяцев) был подсказан сообщениями ленинградского радио о неполадках на транспорте. Трое суток, в течение которых пассажирский поезд стоял на станции Халатная, соответствовали {178} трем коротким актам оперетты с музыкальными номерами, комическими куплетами. Эти же авторы подготовили и вторую программу, состоявшую из маленьких пьес, оперетт, пародий, также привлекавших своей злободневностью. В них говорилось о проблемах общественного питания («Уха из петуха»), о дискуссиях в литературе («Чужой огород»), затрагивались и международные темы («Там, где цветет картофель» Н. Сурина и С. Полоцкого).

«Театр малых форм» прожил около четырех лет. За это время не раз менялось руководство и состав труппы. Дискуссия о смехе, которая прошла в Ленинграде в 1932 году, снова подняла вопрос о самой возможности существования «развлекательного» искусства, а смех, звучавший в зрительном зале «Театра малых форм», с легкой руки Блюма назывался не иначе как обывательским. Отказавшись от «эстрадного уклона», театр перешел к постановке больших пьес, что оказалось ему не по силам. Рецензент журнала «Рабочий и театр» в 1934 году писал: «Из‑за пренебрежительного отношения ко всякого рода искусству малого жанра один за другим закрылся ряд театров: “Станок”, “Кривое зеркало”, “Малых форм”, а также Театр сатиры в его первоначальном виде»[[237]](#footnote-238). Трудно сказать, насколько прав автор, но очевидно, что на рубеже 30‑х годов сатирические театры миниатюр переживали кризис. Формы, выразительные средства, приемы, которыми они пользовались, казались уже исчерпанными, а репертуар — старомодным.

В заключение надо сказать еще об одном маленьком театре, привлекшем внимание зрителя и сыгравшем определенную роль в развитии жанра. Душой и организатором Театра обозрений Московского Дома печати стал Типот, после ухода из Театра сатиры не оставивший мысли о театре малых форм, злободневном и веселом, серьезном и развлекательном.

Первые заметки об этом театре появились в прессе в сентябре 1928 года, а уже в ноябре состоялась премьера. Подготовкой руководил совет из пяти человек под председательством театрального деятеля и критика О. Литовского. Типот взял себе не совсем обычную должность режиссера-редактора.

Театр начал существование как «трудколлектив», чрезвычайно стесненный в средствах. Работали на энтузиазме, без зарплаты, многое делали своими руками. Два месяца непрерывных репетиций, {179} заседаний, работы над текстом, — рассказывал Типот корреспонденту «Нового зрителя». «Дружные советы: бросьте эту затею, пока не поздно. Трехрублевые авансы… безрезультатные попытки актеров раздобыть 50 копеек на обед»[[238]](#footnote-239).

Труппа состояла из молодых актеров, прошедших школу «Синей блузы» и театров малых форм. Здесь были Тенин, Миров, Р. Зеленая, Панова, Кетат, Корзиков, учащиеся школы циркового искусства В. Приск и Н. Демидов. Заведовать литературной частью приглашен Масс, музыкальной частью — Блантер, режиссером — Фореггер.

Формируя репертуар, Типот снова делал ставку на журналистику. Он постоянно подчеркивал публицистический уклон молодого театра, своими корнями связанного «с газетно-журнальной общеизвестностью». Кроме журналистов «Рабочей Москвы», принимавших самое непосредственное участие в организации театра, Типоту удалось привлечь авторский коллектив «Крокодила».

На совещании, посвященном сатирической печати, в ЦК ВКП (б) в 1927 году «Крокодил» был единодушно признан лучшим. Ориентация на массового читателя диктовала выбор тем и объектов сатирического обличения. В журнале часто печатался Маяковский. Постоянными авторами были ученик Демьяна Бедного В. И. Лебедев-Кумач, Н. Иванов-Грамен (Никита Крышкин), И. Кремлев-Свэн, В. Павлов, Л. Митницкий, В. Ардов, Б. Самсонов, В. Катаев (Ниагаров), Л. Никулин, Н. Асеев, А. Архангельский, Н. Адуев, М. Пустынин, художники Д. Моор, И. Малютин, В. Дени, Ю. Ганф, К. Елисеев, К. Ротов.

В отличие от других сатирических журналов, «Бегемота», «Смехача», на страницах которых преобладал сатирический и юмористический рассказ, ведущими жанрами «Крокодила» оставались фельетон, куплет, афоризм. Это позволяло конкретизировать критику, высмеивать вполне определенных носителей зла. На страницах {180} «Крокодила» практиковались конкурсы на «совдурака», «совбюрократа», «самого откровенного лодыря» и другие с названием конкретных фамилий и должностей. Отказавшись от иронической, порой снисходительной точки зрения на мир и людей с их недостатками, присущей многим еженедельникам, «Крокодил» занял позицию соучастника социалистического строительства, что и было отмечено на совещании 1927 года.

Новый сатирический театр создавался в трудной обстановке, и Типот, не без основания, рассчитывал на изобретательность и многоопытность «крокодильцев». Но процесс приобщения журналистов «Крокодила» к театру требовал времени, и авторами «Первого номера» (так назывался спектакль) стали Типот, Арго, Масс, Катаев, В. Зак, Данцигер, ранее работавшие уже для Театра сатиры и «Синей блузы». Само название спектакля открыто устанавливало связь с газетой, с публицистикой. В беседе с корреспондентами журнала «Современный театр» (1928, № 46) Типот говорил о намерении ежедневно обновлять текст… «давать газетные сведения раньше, чем зритель прочтет их в газете».

25 ноября 1928 года «Торжественным молебствием с архиерейским хором» открылся театр, который, как справедливо замечала критика, должен был «заполнить брешь, образовавшуюся при переходе Театра сатиры на тяжелую индустрию»[[239]](#footnote-240). «Господи, помоги благополучно начати театр при Доме печати», — за этими шуточными словами «молебствия» скрывались далеко не шуточные опасения за судьбу нелегкого начинания. Однако на этот раз опасения не оправдались. Критика единодушно приняла «Первый номер».

«Веселый, умный, меткий, звонкий спектакль показал новый театр», — писал в «Вечерней Москве» (26 ноября 1928 г.) Загорский. А «Известия» несколькими днями позже отмечали: «Театр сразу же взял верный тон. Небольшой зал Дома печати набит до отказа. Зрители встречают дружным смехом каждую реплику, поступают заказы на выездные спектакли». Доброжелательными были и другие отклики. «Театр в сорочке родился. Его сразу полюбили за молодость, за бедность, за распирающее, несмотря ни на что, искреннее веселье», — писал рецензент «Нового зрителя» (1928, № 50).

Программа состояла из отдельных не связанных друг с другом номеров. Они прослаивались и объединялись интермедиями своеобразного парного конферанса в исполнении «двух Приск» (В. Приска и Н. Демидова). Диалог, «литературно вкусно приготовленный», немало способствовал успеху молодых артистов. Два клоуна — Рыжий и Белый — приветствовали зрителей, выглядывая из-за складок {181} занавеса. Режиссер спектакля Фореггер, любитель и знаток цирка, умело использовал клоунские маски еще в спектаклях Мастфора, где клоунада носила откровенно пародийный характер. Позднее, будучи режиссером Киевской эстрады, он пояснит, что перенесение на эстраду клоунских масок требует особого приема: «Если цирковой клоун делает шарж на человека, то на эстраде нужно делать шарж на клоуна. Пародийность исключает вульгарность»[[240]](#footnote-241). Сценические подмостки диктуют свои законы, эстрадная маска при всей ее эксцентричности ближе к сценическому образу, требует более тонких психологических оправданий. Условность не только допустимая, но и обязательная на манеже, на эстраде, где общение между артистом и зрителем приобретает особую интимность, выглядит грубо и плоско. Не случайно клоунада, если не считать музыкальной эксцентрики, не прижилась на эстраде. Тонкое чувство эстрадного стиля, которым обладал Фореггер, обаяние молодых артистов помогли решить задачу «эстрадной клоунады», придавшей «Первому номеру» характер «веселой и бодрой эксцентриады и гротесковой шутки»[[241]](#footnote-242).

Вслед за «Торжественным молебствием» шло небольшое обозрение Зака и Данцигера «Москва — Варшава — Берлин — Париж». Сама тема его таила опасность «смакования разложенчески-танцевальных» моментов, за что критиковали спектакль Московского театра сатиры «Европа что надо», обозрение мюзик-холла «С неба свалились» и некоторые спектакли вполне «серьезных» театров.

Постановщик танцев в Театре обозрений Фореггер вряд ли смог полностью избежать этого соблазна. Однако, в отличие от спектакля {182} мюзик-холла «С неба свалились», где эти танцевальные номера больше всего привлекали публику, обозрение «Москва — Варшава — Берлин — Париж», по отзыву критика, «являло собой не беззубую сатиру на разлагающуюся заграницу, а меткое и злое осмеяние наших за границей»[[242]](#footnote-243).

Ядовитые сатирические стрелы были направлены на мещан новой формации, которые, критикуя буржуазный образ жизни, сами «охотятся за крохами с барского стола». Два путешественника (одного из них, обывателя Гускина, играл молодой Миров), командированные по делам службы за границу, норовили выехать из Москвы почти голыми (они скромно завернулись в рогожи) — чтобы «там» одеться и быть похожими на «стопроцентных европейцев». Попутно затрагивались и собственно театральные темы. Например, шумная кампания, поднятая в печати против Мейерхольда, находившегося в это время за границей. Крупным планом демонстрировался рентгеновский снимок Мейерхольда с застрявшими во всем теле критиками.

«Первый номер» был смонтирован из разных по жанровым признакам номеров: обозрение, цирковая клоунада, пародии, танцы, куплеты в форме «скептического хора», водевиль.

Автор куплетов Арго постоянно обновлял текст, и «скептический хор» был по-настоящему злободневен. В отличие от многих других «хоров», а их на эстраде, как упоминалось выше, существовало великое множество, здесь солировала артистка А. Панова в образе некой современной Кармен — бойкой, задорной, темпераментной. Ее окружали четверо скептиков, мрачных личностей, страдающих к тому же зубной болью. Контраст солистки и «хора» уже сам по себе был комичен. Современны были и типажи скептиков. Как отмечал Загорский, они были подсказаны «современными уличными зарисовками Дейнеки и других художников, а не масками хора братьев Зайцевых»[[243]](#footnote-244).

Водевиль «Емельян Черноземный» был написан Валентином Катаевым по одноименному рассказу, опубликованному в «Смехаче» (1927, № 10). Как и в обозрении «Москва — Варшава…», с помощью шаржа, гротеска водевиль весело и зло осмеивал приспособленчество, мимикрию, спекуляцию на социальном происхождении. Главный персонаж — лентяй и невежда — благодаря крестьянскому происхождению легко становился студентом, бездельничал, грубо шантажировал преподавателей и товарищей, угрожая самоубийством. Рина Зеленая с помощью Масса подготовила номер — песенку беспризорника. «В кепчонке и брюках, снятых с соседского мальчишки», она пела на популярный мотив об активисте Сергее и его подруге, которая «красила губки и носила колени ниже юбки».

{183} Большинство рецензий, посвященных премьере Театра обозрений, отмечали его прямую связь с Театром сатиры. Это не случайно, если вспомнить, что организатором и вдохновителем нового театра был Типот. «Театр обозрений родился тогда, когда стало ясно, что Театр сатиры отходит от своих рядом сезонов намеченных путей, что его потянуло на большую, на “углубленную” форму. Театр Дома печати показал, что он “не гордый”, и не без грации поднял брошенное старшим товарищем знамя»[[244]](#footnote-245).

И все же серьезные изменения на театральном фронте, происшедшие за четыре года с момента организации Театра сатиры, не могли не сказаться. К этому времени сближение «правого» и «левого» направлений в искусстве становилось все определеннее. Чуткий к веяниям времени Типот, формируя коллектив и намечая его программу, не мог игнорировать эту тенденцию. Если для Театра сатиры попытка прямого использования синеблузного опыта в спектакле «Вечерний выпуск» (1927) окончилась неудачей — слишком это было неорганично для актеров, то Театр обозрений Дома печати с самого начала подхватил и использовал выразительные средства, выработанные «левым» искусством — от Мастфора до «Синей блузы». Постоянный автор «Синей блузы» Типот понимал все то ценное, чем она располагала. Он попытался отбросить нажитые ею штампы, дилетантизм, элементы дурновкусицы и соединить синеблузную злободневность, оперативность, тяготение к социальной маске, к гротеску с подлинным профессионализмом, с тщательностью отделки и подачи номеров.

Поэтому и появился в Доме печати в качестве второго режиссера Фореггер, а ведущими актерами стали недавние синеблузники Миров, Тенин, А. Корзиков. И не случайно дебют театра, его «Первый номер» вызвал ассоциации не только с Театром сатиры, но и с Мастфором, о котором уже начинали забывать. Говоря о серьезной {186} заявке молодого театра, рецензент Геронский писал: «… здесь мало ухватить выпавшие четыре года назад фореггеровские “лошадиные вожжи”, чтобы ехать по тем же путям; мало конкурировать с Театром сатиры или Мюзик-холлом». Надо искать и дополнять программы новыми нетеатральными номерами.

Прислушиваясь к советам критики, театр в следующей своей программе, которая называлась «Тщетные огорчения» и была выпущена в марте 1929 года, сделал попытку перейти от злободневных миниатюр к сюжетному спектаклю.

В. Масс переработал маленькую пьеску Мольера «Ревность Барбулье», дополнив ее злободневными интермедиями, куплетами, пародиями, танцами. Постановщиком стал Фореггер. Бывшие соратники по Мастфору, Масс и Фореггер, снова обратились к традициям комедии дель арте и французского народного театра. Как и в Мастфоре, они хотели воскресить «парад театральных масок». Но, в отличие от прежних опытов — «Как они собирались», «Гарантии Гента», — где маски были подсказаны злобой дня, в «Тщетных огорчениях» Масс и Фореггер использовали традиционные маски, своеобразно преломляя их в современности. К этому давно призывал Марков, упрекавший их за узко понимаемую злободневность.

Центральный образ ученого-доктора, педанта и схоласта, превратился в «современного псевдомарксистского начетчика, болтуна и фразера, сыплющего цитатами и не способного ни на одно дело»[[245]](#footnote-246). Борис Тенин проводил роль Горжибюса в стремительном, захватывающем ритме. Артист до предела обнажал мнимую значительность и пустоту своего персонажа, раздававшего направо и налево «мудрые» советы. В неистощимом потоке его скороговорки тонули голоса окружающих — он никому не давал сказать ни слова. Осовремененный мольеровский персонаж был неким вариантом горьковского Работяги Словотекова. Фигура пустого болтуна, всех поучающего, спекулирующего марксистской фразеологией, явилась той мишенью, в которую целились многие сатирические стрелы. Таким образом, для театра малых форм спектакль «Тщетные огорчения» означал выход за пределы узкотеатральной и литературной злобы дня. Для Масса и Фореггера он был к тому же интересным опытом возрождения традиционных театральных масок в их современной проекции. Но, несмотря на любопытный и смелый замысел, «Тщетные огорчения» не имели того успеха, что «Первый номер». Маленькая пьеса Мольера с несложным сюжетом оказалась {187} насильственно растянутой на два акта, перегруженной текстом. Спектакль, поставленный Фореггером как парад театральных масок (в старинных костюмах), лишился эстрадной легкости, стал тяжеловесным, с элементами свойственного Фореггеру стилизаторства. Не спасла великолепная игра Тенина (Горжибюс) и Пановой (Анжелика). Затянутым оказался и второй акт, задуманный как монтаж аттракционов, несмотря на успех отдельных эстрадных номеров. Соединить мольеровский сюжет со злободневными интермедиями и пародиями, парад старинных масок — с живой современностью не удалось.

Критика отнеслась к спектаклю сдержанно, единодушно отметив, что отход от «журнально-газетной» природы пошел не на пользу театру. Прислушиваясь к этим советам, руководство привлекает для создания «Третьего номера» журналистов «Крокодила»: Лебедева-Кумача, Иванова-Грамена, Адуева, Арго и других. «Спектакль, увы, не состоится» (так называлась новая работа) состоял из небольших, эстрадного характера номеров. Их объединяла общая тема: осмеяние халтуры в различных сферах культурной жизни. В первом отделении — «Темном заседании» — участники мучительно подбирали темы для статей, фельетонов и рисунков, перелицовывая на новый лад старые анекдоты. Впрочем, материал, хорошо знакомый авторам, в сценическом воплощении оказался несколько тяжеловесным. Зато следующие части — «Эфиромания», «Люди и штампы» — давали простор изобретательности молодых артистов.

В «Эфиромании» высмеивалась халтура, проникавшая на радио. В те годы новое мощное средство массовой информации только входило в жизнь, переживало свое младенчество. На пути его становления было немало трудностей и нерешенных проблем. Им и была посвящена «Эфиромания». Здесь можно было услышать и радиолекцию, и полезные советы вроде «как подковать лошадь, не имея ни лошади, ни подковы», и передачу для пионеров с «музыкальными пояснениями о феодальной эпохе и проклятых капиталистических условиях прошлого», и «научный разговор» двух матерей об уходе за ребенком, и романсы в исполнении певиц, уже давно «вышедших в тираж».

Миров в роли диктора, запинаясь, чуть не по складам читал текст, который ему давали в последнюю минуту. Заунывным голосом он переводил на русский язык «содержательные» песни певицы Ширмы Забарской. Позднее Миров вспоминал, как гомерически смешон был Тенин в роли ночного сторожа на радиостанции. В обязанности сторожа по совместительству входило сопровождение радиопередач шумовыми эффектами. Его изобретательность в поисках приспособлений казалась неистощимой. Каждый раз он использовал новые, совершенно неожиданные предметы, а в случае необходимости мог изображать различные звуки просто «ротом». Артисты, находившиеся с ним на сцене, давились от смеха и с трудом могли играть.

{188} Последнее отделение состояло из пародий на эстраду и оперетту. Успехом пользовались «производственные частушки» в исполнении Александры Пановой, в них зло высмеивались штампы подобных эстрадных номеров, утвердившихся с легкой руки синеблузников. Традиционная русская коса, расшитый сарафан, неуклюже расставленные, словно негнущиеся ноги, тупое выражение лица — внешний рисунок напоминал большую заводную куклу. Критики отмечали также испанский танец, вернее пародию на него, в исполнении Мирова и Анны Сафоновой. Миров использовал впечатления от одного из провинциальных спектаклей «Аиды», где ему запомнился начинающий статист, неуклюже двигавшийся по сцене, его руки, казалось, прилипли к туловищу. Благодаря такой пластике испанский танец Мирова приобрел острую комедийность.

«Спектакль, увы, не состоится» был поставлен Типотом с танцами Фореггера. Отличное актерское исполнение в соединении с остроумным текстом, выхваченными из жизни наблюдениями делало его доходчивым и заразительно веселым. Этому способствовала и талантливая музыка К. Листова.

Первый сезон завершился как нельзя более успешно. Маленький зал Дома печати заполнялся всегда до отказа, вспоминала Рина Зеленая. «Люди стояли у стен и за открытыми дверями. Здесь бывала вся “литературная Москва”… и, конечно, все актеры. Единение сцены и зала было полным»[[246]](#footnote-247). С аншлагами прошли и летние гастроли на Украине. В прессе появились статьи в поддержку театра, с требованием дать ему новое помещение.

Новый сезон, 1929/30 года, открылся в клубе издательства «Рабочая Москва» на восемьсот мест (по адресу: ул. Горького, 5, где теперь Театр имени М. Н. Ермоловой) обозрением «Приготовьте билеты». Оно посвящено серьезной и острой политической теме — укреплению внутрипартийной дисциплины, повышению идейного уровня коммунистов. Авторами были «крокодильцы» Иванов-Грамен, Лебедев-Кумач, Павлов, постановщиком — Типот, сорежиссером — Э. Мей, музыку написал Листов.

Премьера состоялась 12 ноября 1929 года. Текст обозрения не сохранился. Но кроме воспоминаний очевидцев, всегда субъективных, некоторое представление о содержании спектакля может дать один из номеров «Крокодила» (1929, № 8). Наряду с другими органами печати журнал по-своему откликнулся на важное событие в жизни нашего общества.

{189} На обложке журнала — рисунок К. Ротова «Разговор с партбилетом», короткий текст подписи: «Прощай, мой товарищ, мой верный слуга, расстаться настало нам время». На страницах — сатирическая «выставка партфигур» с портретами, зарисовками и указанием подлинных вычищенных из партии людей и мест их работы. Никита Крышкин давал «советы» — «чего не следует отвечать на парт-комиссий» В вариантах возможных ответов намечались различные характеры, социальные типы примазавшихся к партии людей, вскоре перешедших в обозрение «Приготовьте билеты».

В истории театров малых форм «Приготовьте билеты» можно считать, пожалуй, одним из самых злободневных и политически острых спектаклей. И хотя в нем не было ни одного положительного персонажа, авторская позиция чувствовалась вполне отчетливо. Рецензент журнала «Рабочий и искусство» Б. Гусман писал: «Выведены все мыслимые и возможные оттенки партийных и беспартийных объектов для чистки. Здесь и уклонисты, и оппортунисты, и люди с “гнойником”, Петры Иванычи правые, Петры Иванычи левые, комчваны, дамы “просто”, дамы “во всех отношениях”, примазавшиеся городничие, Хлестаковы, Абдулины, Молчалины, Фамусовы, Хлоповы — классические и современные, в образе человеческом и зверином… за всем этим вы чувствуете этого положительного персонажа — это он чистит всю эту братию, это он выводит {190} “за ушко да на солнышко”, это он выуживает всех этих “болотных жителей”, чтобы потом высушить это болото и построить на нем здоровое здание пятилетки, которая, кстати сказать, естественно, без натяжки показана в конце обозрения при посредстве кино и плакатов»[[247]](#footnote-248).

Спектакль развивался стремительно и, по воспоминаниям Мирова, изобиловал эксцентрическими трюками, гротесковыми преувеличениями. Актеры играли свободно, раскованно, зло, со своим глубоко личным отношением к тем, кого они обличали. Духовное и эстетическое родство с «Синей блузой» здесь давало себя знать особенно отчетливо.

Рецензенты отмечали Тенина в роли комчвана, Панову и Зеленую — «болотных жительниц». Среди участников спектакля были Ф. А. Липскеров, начинающий артист, в будущем известный конферансье, М. Е. Южный, позднее с успехом выступавший на эстраде как куплетист, исполнитель пародий и миниатюр. Миров играл роль приспособленца, стремившегося любым способом остаться в партии. На протяжении небольшого эпизода он менял несколько масок, простачок, рубаха-парень превращался в слезливого, бьющего на жалость интеллигента и, наконец, в «ярого революционера», произносившего раскатисто букву «р‑р», что должно было подчеркнуть его революционную сущность. При одном из превращений белый платок, торчавший из кармана его пиджака, заменялся красным.

Спектакль «Приготовьте билеты» шел в течение нескольких месяцев ежедневно в большом помещении «Рабочей Москвы».

С переездом начались трудности. Споры о возможных пределах и объектах критики, разгоревшиеся к 1929 году с новой силой, сдерживали творческие устремления театра. Нового репертуара не было, сборы стали падать. Издательство «Рабочая Москва» предложило взять театр «на гарантию», что означало творческую и хозяйственную зависимость от людей, далеких его интересам.

Типот вместе с группой актеров в феврале 1930 года покинул театр — руководство «Рабочей Москвы» начало свою деятельность с увольнения людей. Поставленное вскоре после этого режиссером Э. Меем одноактное обозрение «Спать не дают» стало образцом «драматургической и сценической серости». Статью в «Литературной газете» критик М. Загорский, недавний поклонник театра, начал четверостишием:

«Спать не дают? Но вот загадка, На этой пьесе целый зал Так беспробудно спит, так сладко, Как никогда никто не спал».

Загорский характеризовал спектакль не только как «скучный, неудачный, но и кризисный, сигнализирующий о неком тупике, в котором очутился молодой, веселый, нужный, остроумный театр. Задуманный как театр московской передовой журналистики, как некий {191} театрализованный еженедельник, он сполз к медлительным и тяжелым формам целостного обозрения с текстом, изготовленным за несколько месяцев до премьеры… В обозрении нет соли. В постановке нет обычной для театра выдумки, бодрости, смеха. Диалоги тягучи, танцы обескровлены, ансамблевые номера скучны»[[248]](#footnote-249).

Примерно так же было оценено обозрение «Приготовились, начали», хотя оно и больше насыщено публицистикой. Автор, Н. Адуев, следуя традициям «Синей блузы», ввел в текст цитаты из газетных передовиц, посвященных международным проблемам, а среди персонажей были уже изрядно надоевшие политические маски Пилсудского, Бриана, Муссолини.

Чтобы привлечь публику, эти одноактные обозрения давались в «дополнение» к киносеансам, а так как это не помогало выйти из тяжелого финансового кризиса, то коллектив был переведен на двухсеансовую работу. В журнале «Рабис» напечатаны материалы комиссии, обследовавшей Театр обозрений летом 1930 года. Отмечая, что «театр зашел в идеологический и материальный тупик», она предлагала «сменить руководство», снова передав его Дому печати, и «возродить театр злободневной политической сатиры»[[249]](#footnote-250).

Однако попытки возродить театр ни к чему не привели. Сказывалось отсутствие постоянного режиссера, который определил бы направление и репертуар. Предложение пригласить Гутмана было отклонено.

Театр существовал еще два сезона и закрылся весной 1932 года. Все это время его поддерживали прежние связи с коллективом «Крокодила», который продолжал шефствовать над театром, помогая {192} в создании репертуара. Интересно, что Лебедев-Кумач не только писал тексты, но и выступил как режиссер спектакля «Вопрос ребром». Здесь снова, как и в обозрении «Приготовьте билеты», делалась попытка построить спектакль на острой современной теме подбора и расстановки кадров. Однако, как отмечали рецензенты, эта проблема рассматривалась на «второстепенном материале», затрагивала в основном самую «безобидную» литературно-театральную злобу дня, переводя спектакль в обычную форму пародии. Раздвигался занавес, и перед зрителями был огромных размеров лежащий на полу сцены вопросительный знак. Об него поочередно спотыкались представители разных профессий. Тогда появлялся ведущий, и все вместе начинали дружно «поднимать» и «ставить» вопрос. «Однако вопрос остается нерешенным, — писал Бермонт, — ибо нельзя решать такую сложную проблему на третьестепенной тематике, оставляя в стороне главное — производство»[[250]](#footnote-251). Отличная игра актеров — Тенина, Мирова, Пановой — не могла изменить общей оценки. «Еще два таких спектакля, и “вопрос ребром” придется ставить о театре», — писал Ю. Юзовский. Из всего обозрения он выделил лишь эпизод, в котором давалась сатира на детских авторов, — Рина Зеленая в образе «маленькой девочки, бессмысленно хлопая глазками, лепечет сказку»[[251]](#footnote-252). Так родился новый жанр Рины Зеленой, скоро завоевавший огромную популярность. Рассказы от лица ребенка со всеми приметами детской лексики, артикуляции, дикции станут спустя некоторое время главным направлением творчества сатирической актрисы, раскроют новую, неожиданную сторону ее дарования.

В сезоне 1931/32 года за обозрением «Пинкертоны» (на зарубежную тему) последовали спектакли «Не в бровь, а в глаз» (монтаж старых номеров), «Обыватель на пьедестале», «Без пьедестала», «По столовой ложке», снова вызывавшие упреки в «мелкотравчатости», в «зубоскальстве». Коллектив окончательно распался. Тенин и Панова перешли в Московский мюзик-холл. Миров создал Передвижной мюзик-холл, работавший в Горьком, Ростове, Таганроге Рина Зеленая до 1938 года, когда был создан Московский театр миниатюр (кстати, в том же помещении, что и Театр обозрений), выступала на эстраде.

# **{****193}** От эстрадно-цирковой программы к сюжетной пьесе

Ко второй половине 20‑х годов закрылись маленькие эстрадные театрики, появившиеся в начале нэпа. Закрылся и мюзик-холл, с осени 1923 года работавший в зимнем театре сада «Аквариум».

В 1926 году эстрада получила в свое распоряжение театр «Альказар» на Триумфальной площади (ныне Маяковского). Руководители — известный конферансье А. А. Менделевич и пианист Д. Я. Покрасс — отбирали номера и формировали программы, стараясь использовать все лучшее из того, что было на эстраде. Как уже упоминалось, выступали здесь и синеблузники. Но, по-видимому, новому Театру эстрады все же не удалось завоевать авторитета у публики, и уже осенью 1927 года помещение было передано Театру сатиры.

В печати, на всевозможных собраниях, посвященных положению на эстраде, постоянно указывалось на отсутствие эстрадных площадок как на важный фактор, сдерживающий развитие этого искусства. Клубы, открытые площадки садов и парков, летние театры не могли ни удовлетворить зрительский спрос, ни обеспечить занятость артистов. Главными потребителями эстрады оставались пивные и рестораны. Существование «пивной эстрады» сказывалось на отношении к эстрадному искусству.

По инициативе ЦК Рабис и Наркомпроса в начале 1926 года в Москве открылся «показательный эстрадный театр» Мюзик-холл. Для него было перестроено помещение 2‑го Госцирка на Садовой (ныне Театр сатиры): сооружена большая эстрада, а на месте арены установлены кресла для зрителей. Уже само помещение, да и ведомство, которому подчинялся Мюзик-холл (Центральное управление государственных цирков), диктовали цирковой характер {194} этого начинания. Преимущественно из цирковых номеров и формировались первые программы. По отзыву рецензента «Нового зрителя», собственно эстрадная часть оказалась в «привычно-плачевном состоянии»[[252]](#footnote-253).

Первые афиши Мюзик-холла обильно украшали имена иностранных гастролеров. Зарубежных артистов в эти годы было много и в программах советского цирка, переживавшего период своего становления. Специальное разрешение коллегии Наркомпроса в 1922 году санкционировало приглашение артистов из-за границы[[253]](#footnote-254).

В Мюзик-холле выступают акробаты Спирас с комическим номером «Посыльный № 17», музыкальные эксцентрики А. В. С. — три девушки, виртуозно играющие на апельсинах и игрушечных медвежатах. Среди иностранных гастролеров был Эльрой, которому ноги заменяли отсутствующие руки, гладиатор Цаппа, капитан Гулинг с морским львом «в меру дрессированным», То-Рама, усыплявший курицу и крокодила, гипнотизировавший львов.

Многие номера носили характер сенсации, подлинного искусства в них было мало.

Среди советских артистов особый успех имели Шуретта и Жорж. Известный цирковой артист Г. Я. Розетти (Жорж) шел по проволоке с партнершей Е. Д. Розетти (Шуреттой), которая в арабеске стояла у него на голове и играла на скрипке.

Но всего этого оказалось недостаточно, чтобы привлечь публику. «Снявши музик-холлову, по сборам не плачут», — острил рецензент «Нового зрителя»[[254]](#footnote-255). Нерешенной оставалась и исходная задача — стать «показательным эстрадным театром».

Прислушиваясь к критике, руководство в новом сезоне не только увеличивает долю собственно эстрадных номеров, но и решительно перестраивает весь характер представления. Заведовать музыкальной частью приглашен известный композитор и дирижер Дмитрий Покрасс. В мюзик-холле Покрасс был композитором и дирижером, а если надо, и пианистом-аккомпаниатором, отлично чувствовавшим природу жанра. Его артистизм, темперамент, особая пластичность украшали представление.

Один из лучших конферансье, А. А. Грилль, выступил и в роли режиссера. Он умело выстраивал программу, проводил ее в захватывающем своей стремительностью темпе. Не утомляя излишним многословием, умел рассмешить репризой, позабавить каламбуром. Теперь это уже красочно оформленная эстрадная программа с участием «звезд» — любимых зрителями артистов: Смирнова-Сокольского, Афонина, Хенкина, Утесова, Громова и Милича, Глебовой и Дарской, Образцова, хореографического дуэта Л. Ивер и А. Нельсона, Друцкой с партнерами и других. Русские артисты учли опыт зарубежных и стремятся создать номер со своей драматургией, манерой подачи, темпом, — писал в связи с выступлением Веры Друцкой, показавшей хореографическую миниатюру «Варьете», критик Ивинг[[255]](#footnote-256).

{195} Руководство Мюзик-холла (особо надо отметить роль А. М. Данкмана, высокообразованного человека и талантливого администратора) уделяет внимание пропаганде народной песни. Большой и заслуженный успех имеют выступления Ирмы Яунзем. Ее неутомимая деятельность по собиранию и исполнению песен различных национальностей получила высокую оценку Горького и Ромена Роллана. «Чудесные песни она исполняет с непревзойденным искусством простоты и обаяния», — писал Роллан[[256]](#footnote-257). Сильным голосом и тонким артистизмом исполнения покоряла Анна Загорская, в репертуаре которой были русские, белорусские, армянские, татарские, польские и другие народные песни. «Публика бушует, требуя без конца все новой и новой песни, — писала А. Луначарская. — Загорская… нашла какой-то очень трогательный и близкий контакт с душой массы, она подняла ее, обворожила, увлекла своим заливчатым, свободным как у птицы и выразительным голосом»[[257]](#footnote-258).

С цыганскими песнями и романсами выступали Паня Панина, позднее Изабелла Юрьева и Тамара Церетели. Их стойкий успех не могла поколебать ни резкая критика в адрес «цыганщины», ни смешные пародии Вл. Хенкина, исполнявшиеся здесь же, на эстраде Мюзик-холла.

«То, что казалось невозможным, стало фактом, — писал в 1928 году Колпакчи, — афиша московского Мюзик-холла почти целиком составлена из русских номеров»[[258]](#footnote-259). Это не значит, что руководство полностью отказалось от практики привлечения гастролеров. Но сравнительно немногочисленные теперь иностранные номера отбирались более требовательно. Высоким профессиональным мастерством в соединении с искусством художественной подачи номера отличались велосипедисты под руководством Г. Нароу. Они искусно управляли четырех- и восьмиметровыми одноколесными велосипедами и при этом разыгрывали забавные сценки. Весело, постоянно общаясь с публикой, работал манипулятор Кефало. Впечатляющие советские и заграничные аттракционы, номера оригинальных жанров будут и впредь появляться в Мюзик-холле. Они радовали и увлекали зрителей демонстрацией высокого мастерства. Придавали программам яркую красочность, эксцентричность, незамысловатую комедийность, иными словами, ту самую «развлекательность», которую ждали от мюзик-холла зрители.

Вслед за Москвой осенью 1928 года при поддержке А. В. Луначарского открылся Цирк мюзик-холл в Ленинграде, позднее переименованный в Эстрадный театр-цирк. Он начал работать в помещении Народного дома, а через год переехал в Палас-театр (Итальянская, 13, ныне ул. Ракова, где работает Театр музкомедии). Участвуя в дискуссии на тему: «Нужен ли нам эстрадный театр?», проводившейся {196} ленинградским журналом «Рабочий и театр», Луначарский писал: «Организация стационара — правильная мера на пути оздоровления нашей эстрады». При этом он советовал прежде всего подумать о репертуаре. «Среди артистов эстрады немало талантливых и даровитых людей. Но беда в том, что нет репертуара… Помочь делу могут талантливые и идеологически близкие Советской власти поэты и музыканты. Их и надо вовлечь в первую очередь в работу эстрадного театра»[[259]](#footnote-260).

Перед новыми эстрадными театрами ставилась трудная задача создания целостного сюжетного представления с использованием номеров самых различных эстрадных и цирковых жанров. Для участия в таком музыкально-драматическом эстрадном спектакле нужны были особые актеры, обладающие синтетическим мастерством, способные выработать «новый современный стиль», что настойчиво требовала критика. В поисках таких актеров Управление госцирками заключало договоры с разными артистами, в том числе с артистами МХТ 2‑го Чеховым, Берсеневым, Гиацинтовой, Дурасовой, Сушкевичем, Чебаном, Подгорным и другими, на выступление в мюзик-холле с новым, специально заказанным репертуаром[[260]](#footnote-261).

В печати мелькают сведения, что руководство театра обратилось к писателям Файко, Ромашову, Олеше, Эрдману с предложением о сотрудничестве. Однако писать для мюзик-холла было не просто, и авторы не спешили выполнять свои обязательства. Что должна представлять из себя пьеса для мюзик-холла? В какой мере можно использовать довольно богатый опыт работы над обозрениями, накопленный в 20‑е годы? В отличие от скромных, шедших на крохотной сцене остроумных обозрений Театра сатиры, спектакли Мюзик-холла должны были привлекать красочностью, пышностью, особым мюзик-холльным «шиком».

Мюзик-холлы успешно существовали на Западе уже многие десятилетия. Впечатляющие постановочные спектакли-ревю с участием «звезд», создававшиеся в Париже и Лондоне, экспортировались в другие страны. По своему коммерческому духу они были чужды нашему искусству, их опыт мог быть использован лишь частично.

В советском театре дань жанру ревю отдал А. Я. Таиров в спектаклях «Жирофле-Жирофля», «Кукироль». Он широко применял приемы оперетты, эстрады и цирка, но, как и в обозрениях Театра сатиры, его исходной позицией оказывался все же спектакль драматического театра с «эстрадным уклоном». В мюзик-холле дело обстояло иначе. Здесь, напротив, силами эстрады и цирка надо было создать спектакль со своей драматургией и режиссурой. Если в первом случае можно было говорить об «эстрадизации» театра, то во втором предстояла «театрализация» эстрады. Работа осложнялась спорами, шумевшими вокруг одной из жизненно важных для мюзик-холла проблем: искусство должно воспитывать, объяснять, учить, но может ли оно развлекать? На этот вопрос все чаще отвечали отрицательно. Борьба с односторонней развлекательностью нэповской {197} эстрады к концу 20‑х годов приобретала все более острый характер и приводила к крайностям. Сегодня они выглядят по меньшей мере странно. Так, вполне серьезно высказывалось предложение демонстрировать в мюзик-холле последние достижения науки, физики, математики, механики, а также заслушивать докладчиков по вопросам политики и международного положения[[261]](#footnote-262). Требовали, чтобы в мюзик-холле было и «звучащее слово, и дирижер с мировым именем, и пьески на злобу дня, и представители всех народов…»[[262]](#footnote-263), а рабкоры предлагали, чтобы мюзик-холл был «местом бичевания прогулов, простоев, брака»[[263]](#footnote-264).

На ожидание пьес от авторов, которым они были заказаны, времени не было. Руководство Мюзик-холла обратилось к Давиду Гутману и его бывшему соратнику по Театру сатиры Виктору Типоту с предложением написать и поставить мюзик-холльное представление. Гутман, легко увлекавшийся всем новым, с энтузиазмом откликнулся на это предложение. Согласился и Типот.

Московский мюзик-холл в течение сезона 1928/29 года выпустил четыре спектакля: «Чудо XXX века», «Сто минут репортера», «Туда, где льды» и «С неба свалились». Гутман (он поставил три из четырех), как всегда, работал быстро и увлеченно. Забегая вперед, скажем, что ни один из последующих сезонов Мюзик-холла не будет столь богат премьерами.

«Аттракционные представления-ревю» — так определяли авторы жанр этих первых четырех спектаклей. Отсутствие постоянной труппы диктовало систему «звезд», то есть приглашение на каждую постановку популярного артиста, само имя которого в афише должно было привлечь публику. А главное, как уже говорилось, спектакли вбирали готовые цирковые и эстрадные номера, в том числе номера зарубежных гастролеров, с которыми постановщики нередко знакомились буквально в последнюю минуту. Режиссерам далеко не всегда удавалось подчинить эти номера общему замыслу, но тем значительнее становилась каждая удача, требовавшая бездну выдумки и мастерства. Это был смелый эксперимент, ибо русская эстрада, располагавшая богатым опытом театров миниатюр самого разного профиля и направлений, почти не знала подобных больших представлений мюзик-холльного типа.

В «Чудесах XXX века», первой постановке Гутмана, сюжет строился как обозрение отдельных недостатков современной жизни, которые должны казаться особенно смешными и нетерпимыми с точки зрения людей будущего, XXX века. На главную роль был приглашен ведущий актер оперетты Г. М. Ярон. Свое выступление он рассматривал как «аттракцион», входящий в ряд других, а не как комедийную роль, связывающую отдельные эпизоды обозрения. Объединял «аттракционы» снова конферанс Грилля. Получалось нечто среднее между большой эстрадной программой и сюжетным обозрением. С номерами выступали Смирнов-Сокольский (он исполнил фельетон «Мертвые души»), Глебова и Дарская, Джон Данкер (гавайская {198} гитара). Среди иностранных гастролеров были жонглеры Брамсон, работавшие в своеобразной, иронической, шутливой манере, «бронзовые люди» — акробаты Рейнш, поражавшая воображение зрителей удивительной техникой Теа Альба (она писала на доске мелом одновременно правой и левой рукой), «австралийские дровосеки» Джексон и Лаурер, дрессированная обезьяна Тарзан с детьми Дикки и Викки. Большую роль играл балетный ансамбль под руководством Касьяна Голейзовского, который был не только балетмейстером, но и сорежиссером спектакля.

На фоне технически совершенных цирковых номеров, демонстрирующих силу и безграничную ловкость тренированных людей, высмеивался неуклюжий современный обыватель, «последний извозчик», «частник». По общему мнению, исполнение Яроном этой роли было неудачным. Талантливый, сочный комик-буфф, вырванный из опереточной стихии, чувствовал себя непривычно в окружении великолепных жонглеров Брамсон, Теа Альбы и других «аттракционных» чудес. Чтобы не затеряться среди них, он изо всех сил «нажимал», комиковал. Накануне премьеры артист признавался: «Я все еще никак не могу освоиться с мыслью, что до меня на сцене будут работать три обезьяны, а после меня какие-то поразительные Рейнш с электрическими кольцами»[[264]](#footnote-265).

Каждое из трех отделений спектакля «Чудо XXX века» содержало два‑три больших вставных номера, сценки Ярона с партнерами и заканчивалось развернутой хореографической сценой в исполнении балетного ансамбля — «Эй, ухнем», «Москва под дождем» и «30 английских герлс». Публика восторженно принимала балетные сцены. В отличие от нее строгие рецензенты усматривали в постановках Голейзовского некритическое перенесение зарубежного мюзик-холла на советскую эстраду. «30 герлс и один Грилль» — иронически писал в своей статье Д. Угрюмое[[265]](#footnote-266). И лишь немногие оценили по достоинству созданный Голейзовским ансамбль и его программу: «Номер герлс… никак нельзя рассматривать, как демонстрацию полуобнаженного тела, — возражал рецензент “Известий”. — Центр тяжести — в единообразном повторении одного и того же движения, напоминающем своей четкостью и механичностью движение машин. Это своего рода эстрадная физкультура»[[266]](#footnote-267). Создавая традиционный для мюзик-холла (в том числе и зарубежного) женский танцевальный ансамбль, Голейзовский использовал абсолютную синхронность движений, то есть то, что всегда применялось хореографией. В начале 20‑х годов на этом приеме строились фореггеровские «танцы машин», исполнявшиеся небольшой группой (10 – 12 человек) и привлекавшие особой «технической» эстетикой, «утилитарностью» движений. В отличие от них танцы Голейзовского, также основанные на элементах художественной гимнастики и физкультуры, были развернутыми хореографическими композициями. Они отличались строгой изысканностью пластических движений, особой элегантностью и зрелищностью.

{199} Впечатление от хореографического эпизода «Москва под дождем» усиливалось благодаря оформлению художника М. Беспалова, с которым любил работать Гутман. На фоне Страстного монастыря проносились автомобили, мелькали фигуры стремящихся укрыться от дождя людей. С помощью света создавалась иллюзия серого дождливого дня.

Но особенный успех имел номер «30 английских герлс», подробно описанный и в мемуарах и в работах Н. Шереметьевской. Тридцать красивых девушек, одетых в купальные костюмы, синхронно исполняли одни и те же ритмические и танцевально-спортивные движения. Волнообразное движение сцепленных рук, то поднимавшихся, то опускавшихся, создавало иллюзию огромной ползущей змеи. Этот-то номер и вызвал категорическое осуждение.

Страна приступила к героическому строительству пятилеток. Трудовой энтузиазм масс, одетых в комбинезоны и ватники, становился главной темой нашего искусства, а человек труда — его главным героем. На этом фоне стройные женщины «с превосходно задуманными ритмическими движениями», покорявшие отточенностью и совершенством пластики, выглядели как потакание обывательским вкусам, воспринимались как некритическое заимствование зарубежного эстрадного опыта.

В целом мнение критики сводилось к тому, что очередная перестройка мюзик-холла не удалась. Кроме «герлс» суровое осуждение вызывал текст и отдельные сюжетные положения пьесы. «Гутман проявил большую настойчивость и весьма острую изобретательность. Замысел великолепен, — отмечал М. Загорский. — Смонтировать ряд прекрасных заграничных номеров, демонстрирующих силу, ловкость, изящество, тренировку тела, дающих некий абрис будущего физкультурного человека на фоне нашей современной человеческой немощи… разве это не остроумно? Посмотрите на этого последнего извозчика Москвы, помещенного вместе с его последней лошадью и последней женой в музей юмористических экспонатов… разве он не является тоже некоторым археологическим аттракционом рядом с “бронзовыми” людьми, настолько владеющими своим телом, что оно кажется бескостным?» Все это провалено Гутманом как автором текста совместно с Типотом. Получилось «обывательское мечтаньице о людях из будущего»[[267]](#footnote-268). Здесь надо иметь в виду, что эталоном для автора этих строк оставалась постановка «Мудреца» Сергея Эйзенштейна в театре Пролеткульта с его открытой агитационностью и политическими аллюзиями.

Мюзик-холл искал другие пути. Ощупью он шел к синтетическому музыкальному спектаклю, содержательному и одновременно «развлекательному», лавируя где-то между Театром сатиры, опереттой и ревю. Равнение на оперетту обнаруживается в выборе актера на центральную роль. Женский балетный ансамбль был данью ревю. Сама пьеса «Чудо XXX века», по-видимому, воскрешала обозренческую линию Театра сатиры. Персонажи и сюжетные положения, что {200} видно из скупого и часто иронического пересказа рецензентов, густо отражали злобу дня.

Отсутствие текста не позволяет судить, насколько справедливы упреки критики. Можно говорить лишь о замысле, совпадавшем с опытами многих театральных деятелей, и в том числе Луначарского, желавших увидеть на сцене так называемую утопическую пьесу. Картины будущего рисовал Маяковский в «Клопе». Пьеса С. Третьякова «Хочу ребенка» была откликом на многочисленные дискуссии по поводу любви и брака в будущем.

Суровая оценка спектакля «Чудеса XXX века» заставила авторов приостановить дальнейшие попытки «адаптации» серьезной темы в мюзик-холльном представлении. В декабре 1928 года режиссеры Д. Гутман и К. Голейзовский показали новое аттракционное представление-ревю «Сто минут репортера» с явным равнением на оперетту. В спектакле не было ни сатиры, ни злободневных острот. В главных ролях были заняты премьеры оперетты З. Светланова и М. Днепров. Условный «опереточный» сценарий (авторы пожелали остаться неизвестными) позволял демонстрировать «умопомрачительные туалеты» героев.

Танцевальный ансамбль Голейзовского показал номера «Япония», «Европа». В спектакле участвовали Сергей Образцов, чечеточники «Три Уайт», иллюзионист Данте, конферансье Менделевич. Великолепные эстрадные и цирковые номера не могли изменить общего впечатления вторичности, откровенного подражания зарубежному мюзик-холлу. Тем более что и в музыке использовались модные мелодии западноевропейских шлягеров. «Векселя, по которым не платят», «Бедствие растет» — такими заголовками пестрели статьи, последовавшие за премьерой. Наряду со справедливыми замечаниями в них было много тенденциозного. Так, Образцову советовали отказаться от пародий на цыганские романсы и заменить их «производственными и бытовыми песнями»[[268]](#footnote-269).

Еще одним шагом в сторону оперетты стало аттракционное представление-ревю «Туда, где льды» (авторы В. Типот и С. Воскресенский, режиссеры Д. Гутман и К. Голейзовский, музыка И. Дунаевского, художники В. и Г. Стенберги). В нем советские моряки спасали иностранный корабль, терпящий бедствие во льдах. Этот сюжет был подсказан героической эпопеей по спасению экспедиции Нобиле, в которой приняли участие советские летчики и моряки. Но он был лишь канвой, на основе которой создавался условный «опереточный» спектакль. В главных ролях снова были заняты артисты оперетты, на этот раз Татьяна Бах и Днепров.

Учитывая критику в адрес мюзик-холла, авторы заостряли социальные характеристики персонажей, резко разделяя их на отрицательных (капиталист, генерал, буржуйский сынок) и положительных (горничная, кочегар). Наивная социологическая схема усугубляла условность опереточных приемов. Не спасла она и от критики. Не помогли оригинальные придуманные Гутманом вместе с первоклассными {202} художниками постановочные эффекты — качающаяся палуба корабля, северное сияние в финале. «Об очередной галиматье в мюзик-холле», «Бах во льдах», «Там, где нет льдов» — состязались в остроумных заголовках рецензенты. «Подвиг советских мореплавателей превращается в пошлый и глупый анекдот», — писал И. Крути. Он сетовал на «надоедливость» герлс, «слащавый конфетный стиль», «опереточные штампы». Сумел же Театр обозрений Дома печати показать два злободневных спектакля-ревю — добавлял он в заключение[[269]](#footnote-270).

Театром Дома печати в это время руководил Типот, один из авторов обозрения «Туда, где льды», прекрасно понимавший разницу между злободневными спектаклями маленького театрика, связанного с журналистикой, и пышными постановками мюзик-холла, рассчитанными на широкого зрителя. Если в Театре обозрений Дома печати отдельные эстрадные номера создавались в процессе работы над спектаклем самими его участниками и подчинялись единой сверхзадаче, то в Мюзик-холле, приглашавшем иностранных гастролеров и лучших советских эстрадных и цирковых артистов, номер со своей драматургией, как бы ни старались авторы и режиссеры, сохранял свою автономность. «Положение концертного зала с обязанностями театра абсурдно, — писал Н. П. Акимов, в течение нескольких лет работавший в мюзик-холле. — Формальная ценность самостоятельного номера заключается в его монолитности, законченности, замкнутости в себе самом»[[270]](#footnote-271). Как только номер включается в спектакль, он либо растворяется в нем, либо, оставшись номером, разбивает спектакль.

На эстраде Мюзик-холла продолжают демонстрироваться высокохудожественные номера, как отечественные, так и зарубежные. Умению его руководства открыть новое имя, привлечь артиста, создавшего интересный номер, можно позавидовать. Здесь было все лучшее, чем располагала эстрада рубежа 20 – 30‑х годов. Но главная задача — создание сюжетного представления, объединяющего эти номера, — оставалась нерешенной, и Мюзик-холл продолжал эксперименты в поисках выхода из трудного положения «концертного зала с обязанностями театра». Его десятилетний путь — путь непрерывных поисков своего собственного лица, отличного от традиционного мюзик-холла, сложившегося на Западе. В процессе этих поисков он завоевывал публику, посещаемость Мюзик-холла возросла вдвое и втрое. Появляются сообщения о создании новых мюзик-холлов — Передвижного московского и других.

Спектакль «Чудеса XXX века» был перенесен в Ленинград и приурочен к открытию Мюзик-холла (он назывался здесь «Чудеса XXI века»). В главной роли вместо Ярона выступил разносторонне {203} одаренный артист А. Орлов. Воспитанник Петербургского хореографического училища, он был профессиональным танцовщиком. Любители эстрады хорошо знали Орлова и Е. Лопухову с их номером «Рязанская пляска», отлично поставленным Орловым. Позднее он работал в Ленинградском Малом оперном театре, снимался в кино. Может быть, благодаря его участию спектакль был принят более доброжелательно.

Вторую программу ленинградцы попробовали сделать своими силами. Была поставлена пьеса А. Мариенгофа и Э. Кроткого «815 – 1120». Она прошла незаметно и довольно скоро была заменена московской постановкой «Сто минут репортера».

В марте 1929 года в Ленинграде состоялась премьера спектакля «С неба свалились» в постановке А. Феоны и К. Голейзовского, в оформлении В. Ходасевич (композитор и дирижер Д. Покрасс). В конце апреля спектакль привезли в Москву, а ленинградцы получили в обмен «Туда, где льды».

Продолжая балансировать между Театром оперетты и Театром сатиры, Мюзик-холл теперь делает шаг в сторону последнего. Спектакль «С неба свалились» несколько напоминал обозрение Московского театра сатиры «Европа что надо» (1925), тем более что и тут и там главная роль исполнялась Павлом Полем. Одновременно отдавалась дань и оперетте — в роли французской певички вновь блистала роскошными туалетами З. Светланова.

Как писали рецензенты, «отдельные неплохие и злободневные положения вызывают смех», даже «взрывы хохота»[[271]](#footnote-272). Поль играл весело и зло. Его Иван Иваныч (Жан) Жупел, некий маленький Победоносиков, был одурманен мечтой о «красивой» жизни, культом «заграничных джемперов, духов и шелковых чулок». Сам он выглядел изысканно, одевался по последней моде: бабочка на белой рубашке, пестрый трикотажный жилет, галифе, шляпа, очки. На его безупречно красивом лице застыла сладкая глуповатая улыбка восхищения перед чудесами западной цивилизации, которые открылись перед ним в заграничной командировке. Таким запечатлен Жупел на сохранившейся фотографии. «Чудеса» начинались в уже мчащемся на запад экспрессе. Впечатляющая иллюзия стремительного движения создавалась с помощью кинопроекции. Официантами в вагоне-ресторане, где завтракал Жупел, были известные жонглеры, братья Гурьевы (2 Гудияни), с неправдоподобной ловкостью орудовали они посудой. Следующие сцены показывали знакомство Жупела с Западом — действие происходило во всевозможных увеселительных заведениях. Ансамбль «30 герлс» исполнял «Танец цветов» и «Живую лестницу», неизменно вызывавшие аплодисменты. Роликобежцы братья Бренди — официанты в парижском баре, ловко скользили между столиками.

Большинство номеров было русских. Среди них снова Глебова и Дарская, танцевальное трио Уайт, воздушные гимнасты де Коно, ленинградские артисты Богданова и Чесноков с пародиями, Анна {204} Дурова с морскими львами, молодые Редель и Хрусталев. Конферанс вел Менделевич. Из иностранных артистов были «ковбои» (2 Дакота), работавшие с лассо.

Увлеченный, очарованный всем увиденным, Жупел приглашал в Советский Союз двух шантанных певичек, считая, что тем самым он способствует «смычке с Западом». Сцена его возвращения на дирижабле была одной из самых эффектных в постановочном отношении. Она же и дала название спектаклю «С неба свалились». Действие последней картины происходило в рабочем клубе, где выступал Ансамбль красноармейской песни и пляски под управлением А. В. Александрова. Песни исполнялись на фоне хроникальных кинокадров о походе буденновской армии и монтировались с декламацией об этапах героической борьбы Красной Армии. Здесь-то и появлялся Жупел со своими певичками, но, к его удивлению, рабочие выбрасывали их всех из клуба.

Концерт в рабочем клубе, по замыслу создателей спектакля, должен был противопоставить молодое пролетарское искусство западному. Но было наивным полагать, что соединение кинокадров с популярным тогда литмонтажом и даже привлечение Красноармейского ансамбля сможет «уравновесить» впечатление от первой части. Возникало непреодолимое противоречие: чем сильнее и профессиональнее были номера, демонстрирующие картины «разложения» буржуазной культуры, тем более уязвимым оказывался общий замысел.

И хотя задуманная социологическая схема была вполне в духе времени, спектакль снова вызывал серьезные нарекания. {206} «Культурная деятельность Жупела слишком напоминает работу нашего эстрадного театра», — язвительно писал рецензент «Нового зрителя» (1929, № 17).

Помещая отзывы рабочего зрителя на спектакль Мюзик-холла, редакция журнала «Современный театр» делала вывод: «Вместо отвращения к разложению — подражание “красивости”. Веселым муленружам не противопоставлено пролетарское искусство. Пора перестать оглядываться на “Европы”. Надо начать обозревать нашу действительность» (1929, № 17).

В ответ на этот призыв Московский мюзик-холл открывает сезон обозрением «Букет моей бабушки» (октябрь 1929 г.). В работе над спектаклем участвовали в качестве авторов кроме Гутмана, который был и режиссером, Смирнов-Сокольский и В. Швейцер (Пессимист) — в прошлом постоянный автор «Летучей мыши». Николай Акимов создал эффектное оформление — огромные раскрывающиеся шары, внутри которых находились актеры. Он и Голейзовский были сорежиссерами. Музыка принадлежала Дунаевскому, музыкальным руководителем и дирижером оставался Дмитрий Покрасс. Отказавшись от термина «ревю», авторы определили жанр как «аттракционное обозрение-фельетон», тем самым уже обозначив общую сатирическую интонацию спектакля.

Общие усилия всех этих высокоталантливых людей не помогли и на сей раз. «Чей это букет?», «О бабушке и ее букете», «Новая халтура!» — заголовки рецензий характерны для рапповской критики, носившей откровенно проработочный характер. На заседаниях Центрального комитета профсоюза работников искусств и коллегии {207} Главискусства были приняты решения сменить руководство Мюзик-холла, «временно отказаться от постановки целых обозрений и перейти к системе художественно выдержанных эстрадных программ»[[272]](#footnote-273). Что же представлял из себя спектакль «Букет моей бабушки», вызвавший такую бурю? При отсутствии текста обозрения и достоверных описаний постановки разобраться в противоречивых и не всегда обоснованных оценках рецензентов довольно трудно.

Отдавая дань эффектности постановки и оформления, «технической чистоте и большой режиссерской выдумке», автор статьи в журнале «Современный театр» (1929, № 42) сетовал на то, что спектакль по-прежнему оставался «бестемным набором отдельных номеров и сценок». Думается, что замечание не совсем справедливо. Тема в спектакле была заявлена прямо и отчетливо — борьба с мещанством во всех его проявлениях. Другое дело, что в спектакле не было четко выраженного сюжета — «Букет моей бабушки» представлял большой развернутый во времени и в сценическом действии фельетон, как всегда у Смирнова-Сокольского, строившийся по типу обозрения отдельных, тщательно отобранных явлений жизни.

Вот тут-то и возникло обстоятельство, послужившее поводом для суровой критики. Когда Смирнов-Сокольский сам исполнял свои фельетоны, то, бичуя отрицательные явления и персонажи, ему удавалось отчетливо выявить позицию гражданина, негодующего против всего, что мешает построению нового общества. В пьесе и спектакле «положительный герой», которого играл Смирнов-Сокольский, оказывался не у дел. Он не участвовал в действии, а лишь комментировал сценические эпизоды отдельными фразами: «Так бывает иногда!» {208} или: «У нового человека в новом быту этого не будет». Используя конструкции Акимова, режиссер строил мизансцены так, что Смирнов-Сокольский был над изображаемыми явлениями — «эдаким демоном забирался на какую-то вышку и строил саркастические улыбки по адресу бичуемых мещан»[[273]](#footnote-274).

Одна из рецензий на спектакль Мюзик-холла принадлежала Владимиру Блюму. По его мнению, создатели спектакля «пали жертвой широко распространенного смешения понятий самокритики и сатиры». В результате получилось нечто «весьма мещанское и антисоветское, контрреволюционное и брюзжащее». Излагая свою теорию, противопоставляющую самокритику, которая нужна, сатире, которая «есть удар по государственности или общественности чужого класса», Блюм видел «удар по государственности» уже в том, что в спектакле говорилось об отсутствии в кооперативе туалетного мыла («Это сюжет для смеха, издевательства, для сатиры нашего классового врага», — утверждал критик[[274]](#footnote-275)). Сатирическое изображение «новой», «свободной» любви давало повод для сравнения с пьесой М. Булгакова «Зойкина квартира», постановка которой в Театре имени Евг. Вахтангова была признана неудачной. Фельетон Смирнова-Сокольского «Древо советской литературы», исполняющийся перед занавесом с шаржем Кукрыниксов, воспринимался как «удар» по молодой советской литературе, а песенки Вертинского в исполнении К. Малахова — не как пародия на жанр, а, напротив, как его пропаганда. Многих по-прежнему раздражали «герлс»: «Неужели нужно было создавать такое блестящее оформление для того, чтобы обыгрывать его полураздетыми красавицами, от которых несет европейским кафешантаном. Полуобнаженными красавицами нам никогда не осуществить лозунг “Искусство — в массы”»[[275]](#footnote-276).

Из всей критики, посвященной злополучной «Бабушке», наиболее серьезным и обоснованным представляется замечание того же Блюма, написавшего о неудаче «игровых эпизодов», решенных с помощью таких специфически эстрадных актеров-«докладчиков», как Смирнов-Сокольский и Грилль. Работа других актеров осталась незамеченной, хотя в спектакле участвовали Б. С. Борисов (Ароматов), яркая комедийная актриса Е. М. Баскакова (Ароматова), известные актеры Театра сатиры Р. М. Холодов (специалист по запахам), М. И. Зенин (кооператор) и другие. Всего в пьесе, судя по программке, было около пятидесяти действующих лиц. Отдельно указывались исполнители вставных номеров: кроме «30 герлс» это были жонглер Максимилиан Труцци, английские эксцентрики Мец-Мец, итальянские артисты «4 Оресто», Луиза и Ролан с акробатическими танцами.

И несмотря на отдельные голоса, что «мюзик-холл надо не ругать, а помочь» (С. Воскресенский), что нельзя «приписывать неудачу только авторам и постановщикам, это кризис эстрадного жанра» (Н. Равич)[[276]](#footnote-277), в Московском мюзик-холле готовились серьезные перемены. Дальнейшая работа Гутмана стала невозможной. Меняется {209} дирекция. Жесткие требования предъявлены и к репертуару — в печати мелькают сведения, что Худполитсоветом отвергнуты пьесы «Недорезанный» Ардова и поставленная в Ленинграде «Одиссея» Эрдмана и Масса.

Спектакль «Одиссея», вышедший одновременно с «Букетом моей бабушки» в октябре 1929 года, открывал сезон Ленинградского мюзик-холла (постановка Н. Смолича, художник П. Соколов, композитор Дунаевский, балетмейстер Голейзовский. В спектакле были заняты Н. Черкасов, П. Березов, В. Лепко, Н. Тамара, Н. Копелянская и другие первоклассные актеры). Имена авторов, отрывки из обозрения, с которыми удалось познакомиться в архиве В. З. Масса, позволяют предположить, что злободневный и острый текст, комедийные ситуации и характеры давали широкую возможность артистам, владеющим эксцентрикой.

Действие начиналось комедийным монологом «помощника режиссера». Он обращался непосредственно к зрителям, как бы от лица создателей спектакля, шутливо его комментировал. Пролог говорил о намерениях авторов перенести сюжет и персонажей Гомера в современность. Такой пародийный в своем существе прием усиливал ироническую интонацию спектакля.

Путешествие Одиссея (его играл Черкасов) позволяло ввести политическую сатиру, к чему всегда тяготел Масс. Герой попадал в страну циклопов, в которой легко узнавались Соединенные Штаты, затем действие переносилось в грот нимфы Калипсо — веселящуюся Францию и т. д. Верную тоскующую Пенелопу (Копелянская) тщетно пытались развлечь частушками и цыганскими романсами. Телемак, озабоченный выбором выгодного жениха для «мамаши», возглавлял целую канцелярию, заваленную грудой бумажных дел и анкет претендентов на место Одиссея. В самом соединении классических персонажей с откровенной злобой дня скрывался источник многих комедийных ситуаций. Зрители много и дружно смеялись. Не случайно в эстрадном репертуаре Черкасова надолго сохранился монолог Одиссея.

Но сатирическая направленность «Одиссеи» оказалась столь же неприемлемой, как и сатира «Букета моей бабушки» в Московском мюзик-холле. Журнал «Рабочий и театр» опубликовал развернутую критическую статью Михаила Падво на этот спектакль. «“Букеты” и “Одиссеи” не будут допускаться на сцену», — торжественно обещала редакция этого журнала («Рабочий и театр» 1929, № 3).

{210} Судьба спектаклей во многом была предрешена временем. Как уже упоминалось, зимой 1929/30 года разгорелась дискуссия под лозунгом «Нужна ли нам сатира?». Если за сатирой признавалось еще какое-то третьестепенное место в пролетарской литературе, то юмор и вовсе расценивался как категория, «социально чуждая пролетариату»[[277]](#footnote-278). Неудивительно, что писатели — сатирики и юмористы искали новых путей. Так, Валентин Катаев, автор «Квадратуры круга», обозрений и пьес для Театра сатиры и «Синей блузы», постоянно сотрудничавший в юмористических журналах, начал работу над большим романом. Почти полностью отошел от сатиры и юмора В. Лебедев-Кумач. Серьезный кризис переживал один из лучших советских сатириков Михаил Зощенко, чьи маленькие пьесы, сценки и особенно рассказы постоянно исполнялись на эстраде: «Свадьба» ставилась в Ленинградском мюзик-холле, а многоактная пьеса «Уважаемые граждане» шла в Ленинградском театре комедии и сатиры. «Привычные темы, которыми полна моя записная книжка, увы, сейчас неактуальны… Со смехом сейчас плохо, дорогой Владимир Яковлевич!» — писал Зощенко в письме Хенкину в ответ на просьбу прислать новый рассказ[[278]](#footnote-279).

Благодаря поддержке Горького в 1928 году вышел роман «Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова, в 1931 году — «Золотой теленок». И несмотря на успех этих романов, «писать смешно становилось все труднее. Юмор — очень ценный металл. И наши прииски опустошены», — признавались писатели[[279]](#footnote-280).

В защиту сатиры и юмора решительно выступил А. В. Луначарский. Весной 1930 года в «Красной газете» появилась его статья «О сатире»: «Этот год показал нам, — писал Луначарский, — большое число печальных явлений, когда пьесы, разрешенные реперткомом, после затраты средств театром, энергии и таланта исполнителей, снимались уже в готовом виде… Надо резко отметать всякие контрреволюционные попытки под маской вольной сатиры. Но, с другой стороны, нам необходимо учиться и в области театра свободе подлинной самокритики… не только не зажимать сатиры аристофановской, обозрения, сатирической комедии, оперетты и т. д., но всячески содействовать этому жанру»[[280]](#footnote-281). Со своей стороны, Луначарский задумал большую работу «Смех, как оружие классовой борьбы». В конце того же 1930 года он создал и возглавил комиссию АН СССР по изучению сатирических жанров и вскоре на заседании комиссии выступил с докладом «О смехе». Значение смеха в общественной жизни рассматривалось им на протяжении всей истории. На диспуте о кинокомедии Луначарский сделал доклад «Кинематографическая комедия и сатира», где указывал, что «кинокомедия и сатира — область бесконечно богатая, плодотворная, но она разработана отвратительно мало и должна привлечь наше сугубое внимание»[[281]](#footnote-282).

В сфере кино мысль Луначарского скоро даст свои плоды. Пройдут три-четыре года, и появятся «Веселые ребята». Фильм, снятый {211} Григорием Александровым по сценарию Масса и Эрдмана, прочно войдет в советскую киноклассику.

Мюзик-холлы тем временем продолжали экспериментировать в самых разных направлениях. По сообщениям печати, обозрения заказаны Демьяну Бедному, Маяковскому, Ильфу и Петрову, переговоры ведутся с Юрием Олешей и Владимиром Киршоном. В ожидании пьес мюзик-холл возвращается к эстрадным программам, построенным по принципу дивертисмента. «Аттракционы в действии» объединяли с помощью конферанса лучшие эстрадные и цирковые номера, как советские, так и иностранные. Наряду с корифеями выступала и молодежь: певицы К. Шульженко и Л. Русланова, танцоры А. Редель и М. Хрусталев, танцжонглеры Т. Леман и С. Русанов, ленинградские артисты В. Коралли, А. Менакер, Л. Спокойская и многие другие. Выступление в мюзик-холле становилось ответственным испытанием, решало дальнейшую судьбу артиста. Обязательным участником оставался балетный ансамбль, хотя состав его и балетмейстеры менялись. (После отъезда Голейзовского в Ленинград (1932) в Москве работают балетмейстеры Э. Мей, Н. Глан.) В спектакле «Аттракционы в действии» (1930) была показана первая программа Теа-джаза под руководством Утесова. Театрализация носила еще робкий характер связок-реприз между номерами. Но и здесь Утесов вместе с изобретательным режиссером А. Г. Арнольдом придумали эффектный постановочный трюк, поражавший зрителей. Но пусть о нем расскажет сам Утесов: «Первая программа нашего оркестра заканчивалась песней “Пока, пока, уж ночь недалека”. Когда публика выходила из зала, а потом и из театра, ее провожала эта быстро ставшая популярной песня. На улице — в Москве это было на том месте, где теперь стоит памятник Маяковскому, — на огромном экране — киноизображение нашего оркестра во главе с дирижером»[[282]](#footnote-283). Зрители не спешили расходиться. Они останавливались перед киноэкраном, где Утесов продолжал петь свое «пока».

Следующие программы Теа-джаза — «Джаз на повороте» в оформлении Николая Акимова (1930) и особенно «Музыкальный магазин» по сценарию Эрдмана и Масса в постановке А. Арнольда (1932), также показанные в мюзик-холле, можно считать этапными для советской эстрады. Что касается «Музыкального магазина», то сам Утесов считает, что за сорок два года существования оркестра эта программа была самой большой и принципиальной его удачей. {212} В музыкальный магазин, директором которого был скрипач А. Триллинг, приходили различные покупатели: американский дирижер, крестьянин-единоличник вместе со своей лошадью. Этих покупателей, равно как и продавца Костю Потехина, играл Утесов, подробно рассказавший о спектакле в своей книге. «Еще недавно джаз Утесова — это была шеренга юношей с одинаковыми галстуками и одинаковыми улыбочками, — писал Ю. Юзовский. — Музыканты превратились в актеров… на одном широкополая шляпа, другой отпустил бороду, третий вырос в бравого физкультурника, четвертый скорчился старичком. Зазвенела реплика, другая, третья, родилась первая мизансцена, молчаливые юноши заговорили и… неожиданно эстрадный джазовый номер превратился в маленький спектакль»[[283]](#footnote-284). Можно добавить, что успех «Музыкального магазина» подсказал идею создания фильма «Веселые ребята».

«Аттракционы в действии» и другие дивертисментные программы привлекали публику. Но критика видела в них очередную капитуляцию. В печати продолжал ставиться вопрос о закрытии мюзик-холла, на страницах журнала «Рабочий и искусство» даже выдвигалось предложение о передаче его помещения Театру Красной Армии. И лишь журнал «Цирк и эстрада» отстаивал право мюзик-холла на существование. «Мюзик-холл уничтожать нельзя, так как это будет трудно поправимым ударом по важнейшему после кино и радио массовому виду искусства — эстраде»[[284]](#footnote-285).

В феврале 1931 года Московский мюзик-холл показал премьеру нового спектакля-обозрения «Шестая мира» А. Жарова и Н. Равича в постановке молодого режиссера МХАТ Николая Горчакова. Спектакль значительно отличался от предыдущих постановок мюзик-холла и знаменовал новый курс театра. «Старт к решительной перестройке» — так называлась одна из рецензий («Коме, правда»). В другой рецензент писал:

«Спектакль сломал самые устои развлеченческого, мещанского жанра, очистил место, но не создал еще зрелища образцового, показательного»[[285]](#footnote-286).

Оставим в стороне мечту об «образцовом зрелище», тем более что каждый его представлял по-своему, и попробуем разобраться, в чем же было новаторство спектакля, которому удалось «сломать» сложившиеся «устои жанра».

Желанное обновление стало результатом обращения к выразительным средствам «Синей блузы», которые, казалось, были уже {213} исчерпаны. Но в то время как сама «Синяя блуза» переживала период творческого кризиса, выработанные ею приемы и формы получали распространение на профессиональной эстраде. Скромное синеблузное представление с десятью-двенадцатью участниками превратилось на сцене мюзик-холла в пышное зрелище, в котором было занято 150 актеров различных жанров. «“Шестая мира” — попытка обновления установленных форм западного ревю, превращение лотревю в массовое зрелище с чисто агитационной установкой», — писал один из авторов спектакля Николай Равич[[286]](#footnote-287). Режиссер Горчаков вместе с художником А. Родченко решали отдельные сцены по типу патетической оратории, для чего был использован целый «речевой ансамбль». Кроме него в спектакле участвовала группа драматических актеров, хор, хореографический и акробатический ансамбли. В постановке танцев Голейзовский на этот раз использовал фольклор. Только что прошедшая Олимпиада искусств народов СССР дала ему богатый материал, получивший своеобразное преломление в танце «Семья народов», в казахском танце, в танце с бубном. «Даже традиционные герлс, — писал Ю. Юзовский, — не утратившие в один присест традиционного обаяния, выглядят привлекательно».

Главное, спектакль мюзик-холла оказался подчиненным определенной политической задаче: авторы показывали «Шестую мира», Страну Советов, с ее кипучей стройкой, в которой принимали участие представители разных национальностей. Оптимистическое мироощущение, радость созидания в нашей стране противопоставлялись жизни в современной Америке.

{214} Со спектаклем «Шестая мира» на сцену Мюзик-холла пришла публицистика. Юзовский приветствовал ее: «Завсегдатаи мюзик-холла боялись, что жанр не выдержит публицистической нагрузки. Страхи оказались напрасны. Публицистика — правда не ахти какая — неожиданно подняла жанр, освежила обычную здесь атмосферу пошловатой развлекательности, обывательского юмора, пошловатого поддразнивания “Европы”»[[287]](#footnote-288).

По ходу спектакля показывались эстрадные номера, старательно вмонтированные в сценическое действие. Так, мастер художественного свиста Таисия Савва исполняла роль Жар-птицы. В ответ на вопрос: «Верно ли, что большевики боятся интервенции?» — она свистела на мотив арии Зибеля из оперы Гуно «Фауст» «Расскажите вы ей…». Смирнов-Сокольский читал фельетон «Доклад Керенского об СССР» с показом мультипликационного фильма по типу политкарикатуры, где высмеивал мечтающего о реванше бывшего российского премьера. Фельетон строился на игре артиста с «кинопартнером».

В основу сюжета была положена история поисков миллионером из Чикаго, неким Фишем (Г. Ярон, Б. Борисов), своего родного брата, кооператора из Умани (В. Лепко и П. Березов), якобы «томящегося в большевистском плену». В результате оба брата попадали в Казахстан, где торжественно отмечался пуск нового завода — детища пятилетки. Братья встречались. Фиш из Умани отвечал отказом на предложение уехать в Америку. Он в свою очередь приготовил для американского брата место в уманском кооперативе.

{215} Несмотря на схематизм и условность сюжета, использование, казалось бы, устаревших синеблузных приемов, «Шестая мира» принесла на сцену мюзик-холла современную положительную тему. В рецензиях отсутствовали какие-либо сведения об игре актеров. По-видимому, спектакль производил впечатление масштабностью, постановочным размахом, интересным оформлением Родченко. Лишь рецензент «Комсомольской правды», не называя никого персонально, сетовал на стилевой разнобой актерского исполнения: «от карикатуры и гротеска до честного бытовизма с психологией включительно»[[288]](#footnote-289). «Разнобой» стал неизбежным следствием случайного подбора актеров, представляющих разные школы и направления.

Как бы то ни было, но успех «Шестой мира» обеспечил Мюзик-холлу некоторую «передышку», и разговоры о необходимости закрыть театр на время прекратились.

К следующему сезону, к осени 1931 года, готовился спектакль по пьесе Эрдмана и Масса «Салон святой Магдалины» (режиссер Н. Горчаков, художники В. и Г. Стенберги, балетмейстер К. Голейзовский).

Пьеса была задумана и решена как памфлет на международную тему, то есть в жанре не совсем обычном для нашего театра. У Масса в недавнем прошлом были удачные опыты создания таких памфлетов для «Синей блузы», правда, более компактных. Гиперболизируя явление, доводя до абсурда, автор бичевал и гневно высмеивал его. Такого рода сценическим памфлетом был упоминавшийся в главе о «Синей блузе» скетч В. Масса и И. Верховцева, посвященный проблеме разоружения: «О попе, у которого была собака, или Буржуазное разоружение и буржуазная драка». Возможно, удача этого небольшого памфлета подсказала создание «Салона святой Магдалины», пьесы, также посвященной теме разоружения, к началу 30‑х годов отнюдь не потерявшей своей остроты и политической актуальности. Пьеса строилась на остром словце, хлесткой репризе, остроумном каламбуре. Развитие интриги, разработка комедийных положений и характеров, то, что обязательно для бытовой пьесы, отступало на второй план. В «Салоне святой Магдалины» авторы показывали преступную политику западных дипломатов, толкующих о разоружении, а на деле заключающих военные блоки, пустую «либеральную» фразеологию социал-демократов, на примере подготовки передовицы газеты «Тайме» разоблачали «кухню» буржуазной прессы. Иными словами, пьеса строилась по принципу обозрения различных сторон политической жизни империалистических держав.

Для характеристики буржуазных дипломатов была найдена хлесткая метафора — они уподоблялись девицам из заведения мадам Телье. Метко и зло осмеивалось ханжество буржуазного мира — богослужение в храме постепенно перерастало в канкан, а монашенки — в танцующих проституток. В доме мадам Телье происходило заседание Лиги наций. Социал-демократы были похожими {216} друг на друга бородатыми старичками в костюмах школьников (в коротких штанишках), сдающими экзамен по политграмоте.

Премьера спектакля состоялась в конце сентября 1931 года. Использование синеблузных приемов на этот раз не получило поддержки. Если в «Шестой мира» патетика утверждения нового строя по принципу ораторий «Синей блузы» придала новое звучание мюзик-холльному представлению, то использование социальных масок, гиперболы, гротеска для характеристики политических противников в «Салоне святой Магдалины» уже казалось недостаточным и примитивным. Рецензенты хотели видеть иностранных дипломатов «могущественными, хитрыми, коварными», охарактеризованными более глубоко и сложно, хотя такая характеристика противоречила бы избранному авторами жанру сценического памфлета. В спектакле было немало удачных сцен. Но частные удачи не могли смягчить общей суровой оценки, поводом для которой стали как действительные недостатки спектакля, так и противоречивость, неясность Задач мюзик-холла, его художественного лица.

По-видимому, самым существенным недостатком был стилистический разнобой спектакля. Критик В. Млечин справедливо ставил вопрос: «Почему постановка буффонады поручается режиссеру, пусть очень талантливому, но воспитанному на замедленных ритмах и приглушенных тонах психологической школы МХТ?»[[289]](#footnote-290) Замечательные успехи Художественного театра давали основание надеяться, что творческий метод, перенесенный в другие художественные организмы, уже сам по себе может обеспечить победу и вывести на верный путь. Так и происходило в отдельных случаях. Скоро тот же Горчаков поставит в Московском театре сатиры «Чужого ребенка» В. Шкваркина, спектакль, который выведет коллектив из тяжелого кризиса, даст ему новую жизнь.

Но в Мюзик-холле приемы психологической режиссуры шли вразрез и со стилистическими особенностями пьесы Эрдмана и Масса и с индивидуальностями таких актеров, как Г. Ярон, А. Панова и других. Наконец, художники Камерного театра, братья Стенберги, создали эффектную конструкцию, которая существовала в спектакле как бы «сама по себе». В итоге действие развивалось замедленно, актеры играли вяло. Как резюмировал Млечин, спектакль «скучно поставлен Горчаковым с той убогой пышностью нарядов, которой отличаются все мюзик-холльные попытки догнать и перегнать европейские ревю…».

{217} Было еще одно немаловажное обстоятельство, которое способствовало столь безоговорочно суровой оценке спектакля и пьесы. Жанр памфлета, в котором она написана, был «пасынком» не только на сцене, но и в сатирической журналистике тех лет, где его заменил фельетон на международную тему, интересно представленный в творчестве М. Кольцова, Д. Заславского, Г. Рыклина.

Можно лишь удивляться жизнеспособности Мюзик-холла и настойчивости его руководства, продолжавших работу по созданию сатирического спектакля. После небольшой передышки в виде программы «Текущие дела», построенной по принципу театрализованного эстрадного концерта. Мюзик-холл в мае 1932 года выпустил новый спектакль по пьесе Демьяна Бедною «Как 14‑я дивизия в рай шла», сатиру на религиозные предрассудки, а заодно и социальные порядки царской России с ее раем для богатых и беспросветностью для бедноты.

Спектакль был для Мюзик-холла программным. Таким он и остался в истории эстрадных театров «больших» форм. Постановщик Федор Каверин писал: «В поисках пути советского мюзик-холла мы предлагаем советским зрителям приобщиться к прекрасным и убедительным формам народного балагана»[[290]](#footnote-291). И пьеса давала возможность использовать эти формы, предоставляла простор игровому началу, импровизации, выдумке. Ко всему этому всегда влекло Каверина, режиссера яркого и самобытного таланта. Как ученик В. Н. Пашенной и Н. А. Смирновой, он прошел школу Малого театра. У мхатовского режиссера А. А. Санина научился он выстраивать массовые сцены. Впечатление от спектаклей Е. Б. Вахтангова еще усилило его личное пристрастие к яркой театральности.

К концу 20‑х годов имя Каверина, руководителя Студии Малого театра (впоследствии Нового театра) уже широко известно. Трилогия о Бальзаминове, решенная в стиле русского лубка, постановки {218} пьес молодого комедиографа В. В. Шкваркина «Вредный элемент» и «Шулер» были замечены и по достоинству оценены. Павел Марков посвящает Каверину статью, где характеризует его как режиссера, оригинально синтезирующего различные направления русского театра. «Вахтанговская “Принцесса Турандот” надолго запала в голову Каверина, — писал Марков. — Принцип “иронического театра” внезапно осветил его первые неосознанные опыты. Он неожиданно помог сблизить великолепную условность Малого театра, яркую размашистость Санина и неисцелимую любовь к театральности. С этих пор “ирония” не покидает каверинских постановок»[[291]](#footnote-292). В поисках ассоциативной выразительности режиссер смело использовал музыку, игру вещей, резкость контрастов, остроту пародии. Умел оживить «толпу» на сцене, придать ей внутреннее движение.

Все эти качества отвечали исканиям Мюзик-холла. Более того, они навсегда сблизили Каверина с эстрадным искусством.

Спектакль «Как 14‑я дивизия в рай шла» был задуман режиссером как большое синтетическое зрелище: «В быстрой пляске и протяжной песне, в ядреной прибаутке и в незатейливой, но бурной фееричности, в простой и теплой интонации и в смешно размалеванной маске, в деревенских сермягах, солдатских шинелях и райских ризах, в отзвеневшем перезвоне сорока сороков и в солдатской запевке о соловье-пташечке наше представление стремится соприкоснуться с народным зрелищем»[[292]](#footnote-293). Такой трактовке целиком соответствовала пьеса Демьяна Бедного. Первоначально как небольшая поэма, она вышла отдельным изданием «Крокодила» в 1923 году с иллюстрациями М. Черемныха. В подзаголовке автор писал: «Занимательная, дива и любопытства достойная, силою благочестия и убеждения исполненная и красноречием дышащая повесть о том, как четырнадцатая дивизия в рай шла».

Сатирическая литература и журналистика продолжали питать эстрадные жанры. К тому же для сюжета, использованного Демьяном Бедным, несмотря на трудности с сатирой, обстоятельства складывались благоприятно — антирелигиозная тема не вызывала сомнений. Правда, по поводу спектакля в критике раздавались голоса, что антирелигиозная тема в пьесе потеснилась и уступила место побочным: антипоповской и антицерковной, но в целом общая идейная направленность не вызывала сомнений.

Спектакль отчетливо делился на две части, как это диктовалось пьесой. В первой части события происходили на земле — в окопах Действующей армии и в бедной разоренной войной деревне. Эти картины были решены в реалистических, а иногда даже натуралистических красках. Главные роли исполняли артисты Малого театра: поп — М. Климов и попадья — В. Пашенная. Умирающую столетнюю старуху-девственницу, которая прямехонько отправлялась в рай, тем самым как бы «соединяя» обе части спектакля, играла Юдифь Глизер, актриса острого эксцентрического рисунка. {219} Эпизоды прослаивались музыкальными интермедиями — хором вдов, стариков и инвалидов войны, куплетами и танцем девушек. Талантливая музыка Л. Пульвера соответствовала замыслу режиссера. В ней народные мелодии оригинально сочетались с музыкальными пародийными интонациями.

Однако постановка народных танцев не удалась Э. Мею, а режиссер не смог до конца преодолеть статичность хора, напоминавшего оперный. И лишь куплеты девушек, томящихся без женихов, звучали по-эстрадному броско и задорно:

«Мне грозит Семен из плену:  
— Только сделай мне измену!  
Понапрасну что пенять,  
Если не с кем изменять».

Зато вся вторая часть, «на небесах», решалась в откровенно гротесковой манере. В ней участвовали Борисов (Генерал), Тенин (Кашевар). Эстрадные и цирковые номера легко вписывались в это балаганное зрелище. Оно слегка напоминало антирелигиозные скетчи синеблузников, а также уже основательно забытую к этому времени «Мистерию-буфф» Маяковского в постановке Мейерхольда. В обоих спектаклях действие происходило в «Раю» и «Аду» со всей вытекающей отсюда условностью. Но сходство не ограничивалось лишь этими чисто внешними признаками. В спектакле Мейерхольда также использовались элементы эстрадного и циркового искусств, а в качестве одного из исполнителей оказался клоун Виталий Лазаренко.

Спектакль Мейерхольда, решенный в формах русского балагана, покорял одних и раздражал других своей открытой тенденциозностью. Он как бы предвосхищал целое направление в сценическом искусстве, оказав влияние не только на театр, но и на эстраду {220} и цирк. Спектакль Каверина, созданный спустя десятилетие, вновь доказал жизненность и сценичность форм народного зрелища, особенно в условиях эстрадного театра.

Использование народных форм позволяло режиссеру порвать с традициями зарубежного ревю. Сцены «Рая» и «Ада» в спектакле «14‑я дивизия» были полны шутовского издевательства над небесными порядками и чинами, очень напоминавшими «земные». Грубоватый народный юмор Демьяна Бедного как нельзя лучше соответствовал балаганной сатиричности «райских» и «адских» эпизодов. Уже в сцене у «райских врат» шумела огромная очередь желающих пробиться в рай. Два архангела, по ремарке автора, являвшие собой смесь «полицейской и традиционно архангельской форм», с веселой песенкой наводили порядок у входа. Распределяли — кого в рай, кого в ад. Эти архангелы-городовые легко летали по воздуху с помощью системы тросов и блоков, а роли их исполняли юные Сергей Каштелян и Отто (Н. Павловский). Сценический дебют в Мюзик-холле ныне замечательного эстрадного режиссера и педагога Каштеляна прошел успешно, и его эксцентрический дуэт с Павловским станет непременным участником каждого спектакля театра.

Очередь у ворот шумела, как и всякая очередь. Разбитной кашевар — Б. Тенин — норовил проникнуть в рай вместе со своей кобылкой, ее изображали два цирковых артиста, накрытые чехлом. Эффектно «возносилась» на небо девственница Федора (в нужный момент Глизер дублировала цирковая артистка). Но, вопреки обещаниям «земного» попа, городовые не пропускали девственницу в ворота рая и грубо выталкивали ее.

Вращающийся круг художника М. Сапегина позволял мгновенно менять место действия. Особенно выразительно выглядело оформление «Рая» с тесно нависшими куполами и иконостасами. В «райском торговом центре», где шла бойкая торговля всевозможными товарами и предлагались различные формы услуг, святые были выставлены как чучела в витринах. Рекламы сообщали: «Вывожу мышей, крыс и тараканов. Священномученик и чудотворец Трифон».

«Ерофеич трактир с крепкими напитками св. Ерофея».

«Нет больше старых мужчин. Средство от бессилия св. Сила».

«Присяжный поверенный. Св. Иван Златоуст».

«Школа ораторского искусства Св. Емели».

{221} «Марие-Магдалинский венерологический институт».

«Родовспомогательное заведение “Вифлеем” под высочайшим покровительством царя Ирода».

Среди «райской» суматохи, царящей в торговом центре, происходили обычные земные неурядицы. У кого-то срезали часы, побили мальчишку, пронзительно свистели полицейские.

Надо сказать, что в отличие от «Мистерии-буфф», спектакля, пронизанного оптимистическим, мажорным мироощущением, в «14‑й дивизии» можно было расслышать трагикомические интонации. Картины земного разорения и нищеты сменялись «небесными». Но «райская» жизнь была хороша для сановников, спекулянтов, дельцов разных мастей, что же касается бедного люда, то ему всюду одинаково плохо. «Пожалуй, никто так, как Демьян, не умел показать подлинно народную трагедию через призму насмешки над барами, генералами, попами. Это был смех, который каждую секунду оборачивался слезами», — справедливо писал Литовский[[293]](#footnote-294).

Пока бедняки в раю заняты поисками пропитания, господа развлекались в «адском» мюзик-холле, где ангельский балет под аккомпанемент «адского оркестра» (Теа-джаз Утесова) исполнял фокстрот на мотив «Боже, царя храни» и танго на мотивы церковных песнопений. Здесь же иллюзионист Али-Вад (А. Вадимов) демонстрировал свои фокусы, которые имели успех у «небесных» зрителей, {222} равно как и хореографический номер «Искушение святого Антония». Зато выступление «райской синей блузы» с ритмической гимнастикой вызывало презрительные реплики «божественного» начальства: «Не интересно! Агитка! Надоело!»

Но «адским» развлечениям и «райскому укладу жизни» готовился конец. С земли доносились раскаты февральской революции. А 14‑я дивизия, подорвавшаяся на минном поле, в полном составе направлялась в рай, грозя нарушить небесное благополучие. Сцена шествия дивизии, эффектно решенная режиссером и художником, постоянно вызывала аплодисменты. Походным строем, с песней «Соловей-соловей — пташечка», дивизия поднималась по широкой лестнице, уходящей куда-то в облака. Сцена на секунду погружалась во мрак, и тут же над ней и над зрительным залом загорался усыпанный звездами небосвод. Дивизия продолжала двигаться среди звезд. Слышалась команда: «Ать‑два! Ать!»

«Р‑рав‑не‑ние напр-раво!  
Жулев, гляди браво!  
Должен, подлец, понимать:  
В рай идешь, т‑вою мать!»

У ворот рая сидела и плакала несчастная девственница Федора. Сжалившись, ее подбирал полковой кашевар и сажал на свою повозку, чтобы провести в рай как «полковую потаскуху».

Появление в раю 14‑й дивизии грозило изменить установившиеся порядки. «Назревает небесная катастрофа, боги в панике, ждут над собой расправы, — так решал режиссер финал спектакля. Но актеры сбрасывают маски, раскрывают балаганность “божественного” зрелища:

“То, что было самообманом,  
Дурманом,  
Уходит туманом,  
Туманом сплошным.  
Божественное стало балаганом,  
Трагическое — смешным”.

Спектакль заканчивается карнавально. Песня и пляска… иногда на минуту прерываются коротким серьезным обращением к зрителю»[[294]](#footnote-295). Со сцены раздавались призывы: «С неба — на землю! К творческой жизни! К социалистическому строительству! К радости и веселью!» Такая концовка была взята из арсенала выразительных средств агитационного театра, в частности синеблузников, которые обычно так и заканчивали свои выступления.

Казалось, Мюзик-холл нашел ту «золотую жилу», которую можно было продолжать разрабатывать дальше. Но, несмотря на очевидную {223} победу («14‑я дивизия» была выпущена в апреле 1932 г.), уже в начале следующего сезона в печати снова появилось сообщение об очередной реорганизации Московского мюзик-холла («Правда», 1932, 5 окт.).

Менее «урожайными» оказались эти два сезона для Ленинградского мюзик-холла. На его сцену были перенесены московские постановки «Шестая мира» и «Как 14‑я дивизия в рай шла». Однако спектакль «Шестая мира» не имел успеха у ленинградцев.

Продолжая линию, начатую «Шестой мира», Д. Гутман выпустил в апреле 1932 года спектакль «Отцы города» А. Бухова и Д’Актиля о социалистической реконструкции Ленинграда. Рецензенты расценивали ею как «шаг вперед» по сравнению с «Шестой мира». Сатирическим эпизодам, в которых высмеивались обитатели коммунальной квартиры — бывший дьякон с женой, купец, выживший из ума дворянин, — были противопоставлены светящиеся лозунги, плакаты, хоровая декламация, они говорили о будущем Ленинграда.

Современность была и в спектакле «Условно убитый» (сезон 1930/31 г.). Действие в пьесе Е. Рысса и В. Воеводина происходило в городе во время воздушной тревоги. Главная же примечательность этого спектакля — музыка Дмитрия Шостаковича. Здесь были и куплеты, и песенки, и танцы. Роли исполняли Леонид Утесов, Клавдия Шульженко, ставил Николай Петров. Однако спектакль прошел незаметно и погоды не сделал.

Изменения, которые претерпел облик мюзик-холльного представления за эти годы, пожалуй, больше всего сказались на танцевальных номерах. Разнообразная и изысканная лексика «герлс» Голейзовского (балетмейстер работает теперь в Ленинграде) свелась преимущественно к маршеобразным движениям. Стилизованные купальники, в которых раньше появлялись танцовщицы, заменены длинными, закрывающими ноги одеждами. В одну из концертных {224} программ 1931 года вошел танец «Весенний сев» в постановке Н. Глан. Голейзовский поставил танцы «Снятие паранджи», «военный», «канцелярский». Несколько позднее на страницах журнала «Рабочий и театр» критик С. Цимбал писал: «Тишина и скука стали полуофициальными китами нового мюзик-холльного качества. Для этого было предпринято несколько чрезвычайных мер. Эстрадные номера отныне никогда, ни при каких обстоятельствах не демонстрировались в своем открытом, натуральном виде. Каскадеры стыдливо наряжались в обывательские одежды… Балетный ансамбль в последовательном календарном порядке изображал весеннюю посевную, весеннюю уборочную, осеннюю уборочную, осеннюю посевную кампании. Наиболее перестроившиеся конферансье предупреждали свою аудиторию, что ничего смешного она, аудитория, может от них не ждать, потому что кончилось время всяких там беспринципных хи‑хи‑хи и ха‑ха‑ха. Перестройка совершалась как акт всеобщего истребления жанра и его основных природных особенностей»[[295]](#footnote-296). Трансформации «герлс», превратившихся в «30 замордованных существ неизвестного пола и возраста», посвящен язвительный фельетон Ильфа и Петрова «Саванарыло», опубликованный в «Литературной газете» (1932, 23 окт.).

В трудных условиях Московский мюзик-холл продолжал настойчиво искать свой путь, который позволил бы сохранить особенности жанра. В качестве художественного руководителя приглашен режиссер Академического Малого театра Н. О. Волконский. Набиралась постоянная труппа. В нее вошли С. Мартинсон, Б. Тенин, О. Жизнева, Р. Зеленая, М. Миронова, В. Токарская, В. Лепко, О. Александрова, А. Панова, И. Бугров, Р. Юрьев и другие. Волконский в статье под названием «Балаган, памфлет, мелодрама» объяснял, что к мюзик-холлу его привела любовь к пантомиме, интермедии, фееричности, гротеску, балагану: «… всегда любил эстрадную {225} четкость, много и любовно работал над композицией движения, любил в прошлом Малого театра эпоху Живокини». Лицо мюзик-холла, по мысли Волконского, должны определять балаган, феерия, мелодрама, трагикомедия, ревю. «Театр, эстрада и цирк на протяжении последних десятилетий жили неестественно раздельной жизнью. Настойчивая работа нашего театра в направлении органического сближения театра, эстрады и цирка продвинет советское искусство к созданию новых жанров»[[296]](#footnote-297).

«Мелодрама-аттракцион» — так определил Волконский жанр спектакля «Артисты варьете» (апрель 1933 г.). Это была переделанная Волконским (новый текст Е. Геркена) мелодрама Г. Уотгерса и А. Хопкинса «Артисты», она с успехом шла в театрах Берлина и Вены. Режиссер хотел усилить социальное звучание, акцентируя тему взаимоотношений богача Хорвея с артистами. Однако это не удалось, и, по отзывам критики, она получилась «довольно худосочной». «Миллионер-скотовод не может жениться на артистке, опасаясь общественного мнения, — и это в Америке, где “звезды” замужем за миллионерами!»[[297]](#footnote-298) — восклицал Равич.

Сюжет «Артистов варьете», построенный на традиционном треугольнике — взаимоотношениях артиста варьете Скайда (С. Мартинсон), его жены Бонни (М. Миронова), миллионера Хорвея (Ф. Блажевич), — не выдерживал дополнительной смысловой нагрузки. Лишь в отдельных вставных эпизодах, например в «Балладе о мертвом солдате» клоуна Боццо (Б. Тенин), обличение буржуазного мира звучало убедительно и сильно. Под веселую музыку Л. Пульвера выходил клоун в традиционном гриме и костюме, но… на костылях. На нижние концы костылей были надеты солдатские ботинки. Смеющийся калека рассказывал о войне, которая шла семь лет подряд, и о солдате, которого вырыли из могилы, чтобы снова отправить в бой.

{226} «Играла музыка тари‑ра‑рам!  
Веселый марша такт.  
И стал солдат, как велит устав,  
Держать гусиный шаг».

А между куплетами, как вспоминает бывший директором Мюзик-холла И. Нежный, висящий на костылях рыжий «вихлялся, кривлялся, издавал звуки, похожие не то на смех, не то на рыдания»[[298]](#footnote-299). Номер был придуман самим артистом. В поисках нужного материала Тенин остановился на опубликованной в журнале «Иностранная литература» балладе Б. Брехта, а затем родилась и яркая, неожиданная форма. Песня Боццо оставляла огромное впечатление, благодаря ей второстепенный по пьесе персонаж выходил на передний план. «До трагического гротеска, звучавшего с подлинным сарказмом в спектакле, поднимается только Тенин в монологе клоуна на костылях», — писал Х. Херсонский[[299]](#footnote-300).

Артисту очень пригодились воспитанные в «Синей блузе» музыкальность, пластическая выразительность. Брехтовская баллада в устах клоуна Боццо — это был эстрадный номер, в котором социальная тема, заглушавшаяся мелодраматизмом пьесы, неожиданно получала снайперски точное воплощение. Номер был эксцентричен по замыслу и решению. Он строился на контрасте беззаботной клоунской маски и трагического, насыщенного острой мыслью текста, веселой маршеобразной музыки и пластически выразительной фигуры клоуна, безжизненно повисшей на костылях.

Столь же эксцентричен был и главный персонаж — комик Скайд в исполнении Сергея Мартинсона. Один из любимых актеров Мейерхольда, блестяще исполнивший ряд ролей в спектаклях «Мандат», «Последний решительный», «Список благодеяний», Мартинсон в совершенстве владел секретами синтетического искусства. Много дала ему в свое время школа театров миниатюр. «Вольная комедия», {227} «Балаганчик», где в одном из спектаклей он сыграл 12 различных ролей, Свободный театр развили у него способность к трансформации, молниеносной смене ритмов. У Фореггера он учился пластике, сценическому движению. Кинорежиссер Леонид Трауберг, один из создателей студии «Фабрика эксцентрического актера» (ФЭКС), где работал и Мартинсон, сравнивал его с Утесовым: «Актер, певец, танцор, трюкач. Изумительная точность движения, жеста, мимики. Виртуозные ноги»[[300]](#footnote-301).

Изощренная сценическая техника отличала работу Мартинсона в «Артистах варьете». Эксцентрик Скайд терял любимую жену, она уходила к миллионеру Хорвею. Но вынужденный каждый вечер развлекать публику, артист не имел права проявлять свое горе. Впечатляла уже его внешность: застывшая трагическая маска клоуна, высоко поднятые брови на покрытом белилами лице. Редкий, скупой жест. Грациозно, легко, бездумно исполнял он легкомысленную французскую песенку. Но в песне, спетой для жены, звучали безысходная тоска и боль одинокого человека. Мартинсон как бы разбил роль на отдельные «кадры» и монтировал их «не психологической драмой, а чисто эстрадно. И пел, и танцевал, и демонстрировал номер бокса»[[301]](#footnote-302). Это была некая вариация вечного Пьеро. Чтобы несколько нейтрализовать довольно стандартную мелодраматическую коллизию, Волконский «усиливал гротесково-буффонадные финалы, изобилие выстрелов и драк»[[302]](#footnote-303). Бóльшая часть действия происходила на эстраде варьете. Отто и Каштелян, теперь уже принятые в труппу, исполняли роли комиков варьете Джека и Скотта, которые должны были заменить в программе убитого Скайда. Таким образом, их основной номер, состоявший из серии акробатических прыжков и падений, приходился на третий акт, после ряда впечатляющих, в том числе зарубежных, номеров (акробаты-неудачники Ло и Рис, турнисты братья Кентш и другие). Подобная конкуренция подстегивала молодых актеров, заставляла придумывать и отрабатывать трюки. Как нельзя более пригодилась музыкальность Каштеляна, получившего специальное образование. Номер был музыкальным и органично вписывался в спектакль.

Успех у публики был очевидный. Ему способствовали и музыка Л. Пульвера, и оформление М. Левина, создавшего единую конструкцию наподобие цирковой арены, и танцы в постановке Н. Глан, и вокальные ансамбли. Срабатывал и мелодраматический сюжет. Тема трагической любви актера, вынужденного развлекать публику, {228} получила широкое распространение в искусстве 30‑х годов. По всему миру шли фильмы «Варьете» с Яннингсом и Лией де Путти, «Голубой ангел» с Марлен Дитрих, широко известный в нашей стране «Большой вальс» и другие.

Но и на этот раз, несмотря на интересную режиссерскую работу, на сильный актерский ансамбль (кроме Тенина и Мартинсона отлично играли М. Миронова — Бонни и Л. Чернышева — Мэзи), многие рецензенты выступили против спектакля, увидев в нем лишь некритическое использование сюжетов и приемов буржуазного варьете. «Неоправданные усилия», «Жатва блох» — под такими заголовками вышли статьи, посвященные «Артистам варьете».

С объективным анализом достижений и недостатков Мюзик-холла выступила «Правда», отметившая, что «Мюзик-холл стал театром, имеющим свое лицо в ряду других театров… Есть еще остатки старого, фальшиво звучат отдельные сцены, где актеры всерьез играют мелодраму, слишком много танцев по поводу и без повода, но главное в том, что Мюзик-холл ищет новые пути своего развития»[[303]](#footnote-304). Новые пути привели к созданию довольно необычного тогда жанра музыкально-драматического спектакля, в послевоенные годы получившего широкое распространение под названием мюзикла. Леонид Утесов относил к мюзиклам многие спектакли Московского и Ленинградского мюзик-холлов 30‑х годов. В их числе «Небесные ласточки» (по оперетте «Нитуш» Ф. Эрве, новый текст М. Фролова, музыкальная редакция И. Дунаевского и Р. Мервольфа), шедшие в Ленинградском мюзик-холле в течение нескольких сезонов. Веселое, блещущее юмором и жизнерадостностью {229} представление, красочно оформленное молодым художником Семеном Манделем, поставлено почти одновременно с «Артистами варьете» — в декабре 1933 года. Режиссеры спектакля З. Рикоми и А. Феона (он же исполнитель главной роли Флоридора) «тактично и уверенно монтировали цирковые аттракционы»[[304]](#footnote-305) с водевилем, музыкой, песнями, танцами (балетмейстеры В. Вайнонен и В. Чесноков). Хорошая характерная актриса, профессиональная певица Н. Копелянская сыграла главную роль Денизы и, кроме того, выступила с аттракционом «Сказание о турецком барабане». По свидетельству Е. Гершуни, «она действительно была очаровательна, не только по своей сценической внешности, но и по мастерству вокала и комедийного дарования. В Мюзик-холле не было ей равных»[[305]](#footnote-306). Восторги зрителей вызывали «Серенада о четырех граммофонах» в исполнении Рикоми и хореографические номера «Аве Мария», «Танго серпантин» и особенно гусарская пляска «Пара голубеньких глаз».

Если «Артисты варьете» при всем своеобразии были ближе к спектаклю драматического театра, к мелодраме, то в «Небесных ласточках» царила стихия водевиля и оперетты, но оперетты, разыгранной первоклассными комиками, уверенно владеющими секретами синтетического искусства.

Утесов, говоря о широком распространении в современном театре мюзикла, справедливо писал в своей книге «Спасибо, сердце!..»: «Все это мы имели, все это мы поругивали и всего этого мы на долгие годы лишились. Получилось по известной поговорке: “Что имеем не храним, потерявши, плачем”».

{230} Продолжая работу над спектаклями по типу мюзиклов, Волконский обратился к классической драматургии, пьесу «Севильский обольститель» по мотивам Тирсо де Молина сделали для Московского мюзик-холла П. Марков и Н. Горчаков.

Спектакль долго и тщательно готовился, и все же в нем не удалось добиться подлинного синтеза искусств. Лишенный сюжетной стройности и стилевого единства, он распадался на отдельные сцены. «Эксцентрика, самая заостренная цирковая условность уживаются рядом с реализмом, крайне внешним и наивным», — писал Млечин[[306]](#footnote-307). И ко всему этому разностилью добавлялись пышные постановочные эффекты художника М. Левина. Развевались красные плащи матадоров, звучали кастаньеты, мелькали цветные фонарики, в изобилии вводились танцы (балетмейстер Глан). Неудачным было и исполнение главной роли Мартинсоном. Артист использовал найденную им в «Артистах варьете» маску нервного, изломанного, страдающего Пьеро, но она мало соответствовала образу жизнерадостного испанца — севильского обольстителя.

Как спектакль драматического театра он был эклектичен, для мюзик-холла он оказался слишком тяжеловесным. «С “Артистов варьете” начался опыт превращения мюзик-холла в традиционный театр, где эстрада была лишь известным придатком», — писал после премьеры «Севильского обольстителя» Э. Бескин[[307]](#footnote-308).

Волконский покинул Мюзик-холл, а спустя месяц после неудачной премьеры состоялся диспут под названием «В мюзик-холльном тупике». В темпераментном выступлении на диспуте Смирнов-Сокольский отстаивал право мюзик-холла на существование и на {231} «эстрадный уклон». Критикуя ориентацию Волконского на классическую драматургию, он призывал к созданию «чисто» эстрадного представления.

Но мюзик-холл продолжал идти по пути создания сюжетного спектакля. В сезоне 1934/35 года в театр возвратился Ф. Каверин. И на этот раз ему повезло с пьесой. Авторы, за которыми давно охотился Мюзик-холл, И. Ильф, Е. Петров и В. Катаев, дали свою пьесу «Под куполом цирка». В качестве второю режиссера был приглашен известный артист Московского театра сатиры Рафаил Корф.

Как и в «Артистах варьете», действие пьесы предполагало широкое использование эстрадно-цирковых номеров, что само по себе уже во многом облегчало задачу постановщика. Авторы построили сюжет таким образом, что цирковые номера не просто могли включаться по ходу действия, но определяли идею спектакля. В пьесе речь шла об энтузиастах советского цирка — директоре Людвиге Осиповиче (в спектакле его играли И. Бугров и А. Зражевский) и артисте Мартынове (Б. Тенин и М. Мухин), которые стремились создать советский аттракцион, превосходящий зарубежные образцы. Параллельно развивались две любовные линии — одна в комедийном, другая в мелодраматическом ключе. Молодой «и. т. р.» Сенечка Скамейкин (С. Мартинсон) был «безумно» влюблен в дочку директора цирка Раечку (М. Миронова и Л. Чернышева), а артист Мартынов — в жертву жестокого антрепренера, иностранную артистку мадам Алин (В. Токарская).

Спектакль, впервые показанный в декабре 1934 года, был на редкость {232} единодушно принят критикой и зрителями. Одних привлекали его легкость, веселость, изобилие комедийных ситуаций, другим нравилась мелодраматическая история несчастной и прекрасной мадам Алин и молодого красавца Мартынова. К тому же развязка этого романа была не просто продиктована сюжетной схемой «гала-представления», как оно названо в афише. Счастливый финал знаменовал торжество советской морали, ее гуманизм. Как подчеркивал автор рецензии в «Известиях», «развязка показывала отношение нашей страны к расовым предрассудкам и к праву женщины устраивать свою личную жизнь, пренебрегая обывательской моралью»[[308]](#footnote-309).

Однако в спектакле главной все же оставалась тема борьбы за престиж советского цирка, за создание нового аттракциона мирового класса. В тот момент она была более чем актуальна. После засилия зарубежных гастролеров советские артисты овладевали мастерством создания циркового номера и очень скоро принесли советскому цирку мировую славу.

По сюжету невиданный ранее в советском цирке воздушный полет должны были совершить Мартынов (Тенин) и Раечка (Миронова). В сверкающих блестками костюмах появлялись они на арене и ловко подымались по веревочной лестнице под самый купол. Там, незаметно для зрителей, происходила подмена артистов. Впечатляющий полет под куполом совершали Валентина и Михаил Волгины.

«В условиях мюзик-холльной постановки победа советских артистов приобретала особую отчетливость, — пишет знаток советского цирка Юрий Дмитриев. — Здесь великолепный номер немецких {233} воздушных гимнастов Требилос оказывался превзойденным еще более совершенным и подлинно новаторским номером советских гимнастов на вращающейся торпеде Михаила и Валентины Волгиных»[[309]](#footnote-310). В спектакле были и другие цирковые номера, специально для него подобранные. Цирковое представление занимало целый акт. Номера советские и зарубежные следовали один за другим: воздушная гимнастка Дуглас, аттракцион «Диаболо», работа с обручем (артистка Реннар) и даже высшая школа верховой езды (Вильям Гайер). Остроумно был решен номер с дрессированными львами — их заменили немецкие овчарки, одетые в замшевые на застежках чехлы, напоминавшие львиные шкуры. В роли «коверных» выступили Отто и С. Каштелян, уже тогда показавшие не только высокое профессиональное мастерство, но и остроумную изобретательность. Как и положено коверным, они выступали между номерами с маленькими сценками, репризами, пародией.

Тема цирка была дорога авторам. Не случайно они сняли свои имена с титров кинофильма «Цирк» Г. Александрова, где сценарий оказался переделанным так, что главной становилась тема белой актрисы и ее черного ребенка.

Таким образом, в спектакле, поставленном Кавериным, сочетались и развлекательность, и «завлекательность», и подлинная идейность, то есть это был своего рода эталон мюзик-холльного представления. Музыка Пульвера великолепно звучала в темпераментном исполнении оркестра под управлением Д. Покрасса. Танцы были поставлены Глан, а оформление создал Борис Эрдман.

Была здесь и злоба дня. В остроумных репликах и пародиях {234} полемически высмеивалась рапповская и вульгарно-социологическая критика в адрес мюзик-холла. Так, в первом действии директор — обаятельный и неуклюжий энтузиаст, суматошный и смешной — читал якобы опубликованную рецензию на балет в цирке: «… в то время как организованный зритель приходит в цирк, чтобы проработать в занимательной форме ряд актуальных вопросов, ему подсовывают балет, состоящий не из пожилых трудящихся женщин, типичных для нашей эпохи, а из молодых и даже красивых женщин. Надо покончить с этой нездоровой эротикой!»

А чего стоил эпизод с бесстрашным дрессировщиком капитаном Сироткиным и его говорящей собакой Брунгильдой! Лепко, игравший дрессировщика, сам сделал куклу собаки. Она открывала рот и могла «произнести» три слова: люблю, елки-палки и фининспектор. Директор возмущался: «Вы просто хотите меня погубить. Это беззубое зубоскальство!» Новый, «выдержанный, зовущий и мобилизующий» репертуар для собаки готовила бригада авторов малых форм: Бука, Бузя и Бум. Бригада предлагала «идейное» произведение на сорок печатных страниц, начинавшееся словами: «Побольше штреков, шахт и лав, гав‑гав, гав‑гав! гав‑гав!» В ответ на робкие возражения капитана, что собака не может все это произнести, Бука, которого играл Л. Миров, возмущался: «То есть как это не может! Идеология в двух словах не бывает!»

Остроумный текст, талантливая постановка, блестящее созвездие актерских имен обеспечили долгую жизнь спектаклю. По свидетельству И. Нежного, «Под куполом цирка» смотрел А. М. Горький и «хохотал буквально до слез» («Былое перед глазами», с. 245).

Каверин уехал в Ленинград для постановки «Под куполом цирка» в мюзик-холле с новым составом исполнителей: Данильский — директор, Копелянская — Алина, Рикоми — Раечка, В. Доронин, в будущем ведущий артист Малого театра, — Скамейкин. Спектакль {235} вышел в 1936 году. Как и в Москве, он был высоко оценен прессой как «веселый, талантливый, легкий… умело балансирующий на грани серьезного и непринужденной дружеской шутки»[[310]](#footnote-311). Смех не умолкал в зрительном зале. Можно предположить, что спектакль был еще более «эстрадным» за счет усиления пародийного начала. Горячий прием вызывал вставной номер Рикоми и Шиляевой — пародия на зарубежные кинобоевики «Кукарача». Хорошо принимался и другой пародийный хореографический номер «Веселые пингвины».

Ленинградский мюзик-холл жил не только тем, что давала Москва. Здесь продолжали идти оригинальные, «свои» спектакли: «Слушали — постановили» (1933) с театрализованным конферансом И. Ильфа, Е. Петрова, М. Вольпина, «Невеста и автомат» по сценарию М. Фролова и М. Ефремова, «Темное пятно» по пьесе Г. Кадлерберга и Р. Пресбера (1934). Художественного руководителя в театре не было, но зато в течение ряда лет постоянным музыкальным руководителем оставался Дунаевский, живой, остроумный, отлично чувствующий форму мюзик-холльного представления. Здесь работал режиссер А. Арнольд, готовил программы Теа-джаза Л. Утесов.

Одновременно шла усиленная работа в экспериментальной мастерской, созданной в 1933 году. Это был интереснейший опыт студийных лабораторных поисков создания синтетического спектакля, которым руководил Николай Павлович Акимов. Спектакль «Святыня брака», выпущенный мастерской осенью 1934 года, готовился долго. Новый сценический вариант пьесы Лабиша сделала Александра Бруштейн, стихи написала Людмила Давидович. С. Дрейден отмечал, что композитору А. Животову принадлежала музыка «яркая, острая, разнообразная, искусно сочетающая аромат лабишевской эпохи с современной театральной культурой»[[311]](#footnote-312).

{236} Работая над спектаклем, Акимов писал, что задача «Святыни брака» — «желание доказать, что полноценное драматургическое произведение возможно интерпретировать разнообразными выразительными средствами, без ущерба для качества драматургического материала»[[312]](#footnote-313). Эта задача была близка тому, что пытался делать в то же время Волконский, обращаясь к Тирсо де Молина. Но, в отличие от «Севильского обольстителя», «Святыня брака» имела несомненный успех, хотя некоторые критики и отмечали, что это не мюзик-холл, несмотря на высокую театральную культуру, творческий энтузиазм коллектива, проработку деталей. Скорее, это был спектакль драматического театра, музыкальный, изобиловавший сценическими находками, юмором. Как тонкая пародия на «Даму с камелиями» Мейерхольда решалась лирическая сцена Люси и Альбера в исполнении Юнгер и Лаврова. Слушая исповедь хозяина, собаки, которых отлично имитировали Тиберг и Фролов, забавно всплескивали лапами и хныкали. Смешон был маркиз — Б. Чирков.

Акимов великолепно оформил и щедро раскрасил спектакль, с тонким вкусом и изобретательностью одел действующих лиц. Создал особую надувную резиновую мебель, легкую, воздушную. Персонажи, ссорясь, бросали друг в друга стульями, столами, креслами, все эти предметы, подобно мячам, летали в зрительный зал. Критики, вероятно, не без основания находили, что столь сильное «изобразительное», игровое начало превалировало над словом, отодвигало на второй план остроумный текст Лабиша.

Знаменательно, что, сравнивая изысканно оформленный и тщательно поставленный спектакль Акимова с другой постановкой {237} Ленинградского мюзик-холла, «Невеста и автомат» (режиссеры А. Арнольд и В. Таскин), Симон Дрейден отдавал предпочтение последнему, несмотря на то, что он выглядел «безвкусным и некультурным» рядом со «Святыней брака». Зато в нем чувствовался «настоящий мюзик-холльный нерв… наметки феерического эстрадно-циркового, увлекательного, разнообразного зрелища». Тогда как у Акимова находки порой противоречили материалу, нарушали «ясный четкий ритм лабишевской фабрики смеха, ломали драматургический хребет»[[313]](#footnote-314).

Экспериментальная мастерская тем не менее намечала дальнейшую работу над драматическими произведениями. В плане были постановки пьес «Приключение Гогенштауфена» Е. Шварца, «Лгун» К. Гольдони и «Кот в сапогах» Л. Тика. Любопытно, что это было первое обращение к драматургии Шварца, с которым в дальнейшем будут связаны главные победы Акимова и Театра комедии.

Интерес вызвал еще один спектакль Ленинградского мюзик-холла, «Темное пятно», им открылся сезон 1934/35 года. Пьеса Г. Кадлерберга и Р. Пресбера высмеивала расовые предрассудки: негр-адвокат женился на дочери немецкого барона, помешанного на чистоте крови. Пьесу переделал автор постановки Давид Гутман. Это была его последняя большая работа в мюзик-холле. Гутман нашел остроумное решение, заменив адвоката дирижером, что позволило использовать сначала Теа-джаз Утесова, а потом гастролировавший в Советском Союзе оркестр «Вайнтрауб Синкопаторс». Он имел европейскую известность не только благодаря своим музыкальным достоинствам, но и высокому артистизму исполнения.

{238} В спектакле были элементы политической сатиры, «иронические намеки на сегодняшнюю Германию с ее чистотой арийской расы»[[314]](#footnote-315). Рецензенты отмечали хорошие актерские работы В. Казаринова в роли надутого барона фон дер Дюнена, З. Рикоми — баронессы, манерной, изломанной, с «птичьими повадками», М. Розанова — обаятельного негра Вудлейга. Дочь барона Мери сыграла юная Эдит Утесова, это был ее сценический дебют. Все второе действие занимало «представление» мюзик-холла с участием джаз-оркестра, где роль дирижера Вудлейга уже переходила к Вайнтраубу, руководителю оркестра. Здесь было много музыки, танцев, песен, акробатических интермедий.

В это время Акимов был приглашен в столицу, чтобы поставить свой спектакль «Святыня брака» с московскими артистами. Спектакль вышел осенью 1935 года и шел в течение всего сезона. «Спектакль пресный, эстетский, умный, мишурный, — писал рецензент. — Гибрида жанров не получилось… Тягучие интермедии замедляют темп. Водевильная ткань, разорванная на клочки вставными номерами, лишала действие стремительности и веселья»[[315]](#footnote-316). По-видимому, московский вариант был еще ближе к спектаклю драматического театра, где вставные номера выглядели неорганично. Участие популярных артистов В. Лепко, Б. Тенина, С. Мартинсона, М. Мироновой, В. Токарской не изменило общей негативной оценки. Был сделан неожиданный вывод: «Мюзик-холл не нужен. Нужен Театр миниатюр с разными номерами и аттракционами»[[316]](#footnote-317).

Казалось бы, совсем недавно шла последовательная борьба с эстрадным обозрением и сборной программой за сюжетную целостность и стройность, за мотивированность характеров. Развиваясь в заданном направлении, мюзик-холл пришел к классической драматургии Тирсо де Молина и Лабиша. Спектакли приобрели высокую постановочную культуру, в них участвовала постоянная труппа первоклассных актеров, заменившая случайных гастролеров. И что же? Оказывается, все напрасно. «В мюзик-холле нужен мюзик-холл: обозрение и эстрада»[[317]](#footnote-318).

Надо было начинать с начала. Но для этого уже недоставало ни энтузиазма, ни веры в успех. За десять лет здесь было немало интересных начинаний и творческих поисков, реализовавшихся в разнообразных по жанровым признакам спектаклях. Опыт мюзик-холла остался уникальным, он обогатил не только эстраду, но и цирк, и кино, и театр.

И все же мюзик-холлы к 1937 году закрылись, исчерпав, казалось, все возможные средства в борьбе за существование. Позади остались напоминавшие скандалы дискуссии и споры по поводу выхода на экран фильма Григория Александрова «Веселые ребята». Признанный успех фильма реабилитировал жанр кинокомедии-ревю. Следом за «Веселыми ребятами» в 1936 году появился фильм Александрова «Цирк» по мотивам мюзик-холльного обозрения «Под куполом цирка», затем «Волга-Волга» и «Светлый путь». Жанр большого {239} постановочного обозрения-ревю с музыкой, пением, танцами остался на долгие годы достоянием исключительно кинематографа.

Одну из причин ликвидации мюзик-холла исследователь советской эстрады и цирка Ю. А. Дмитриев справедливо видит в том, что в середине 30‑х годов психологический реализм Московского Художественного театра «стал если не единственным, то главным направлением всего нашего театрального искусства. Направления, развиваемые Мейерхольдом, Таировым, Лесем Курбасом, С. Ахметели, Е. А. Мировичем, все чаще стали называть формалистическими, чуждыми советскому искусству. При таких условиях мюзик-холл с его стремлением к гротеску, к эксцентрике, к открытому представленчеству, с его широким использованием эстрадных и цирковых номеров, в том числе иностранных, вызывал все большие нападки. Многих критиков пугало и то сатирическое направление, которое составляло самую его суть»[[318]](#footnote-319).

Остается добавить, что смущало и само название театра. Казалось, оно говорило о перенесении на советскую почву зарубежного опыта, хотя советский мюзик-холл отнюдь не ограничивался подражанием. Он настойчиво искал свой самобытный путь, его лучшие спектакли были злободневны, критиковали недостатки с позиций социалистического идеала. Участник этих спектаклей Сергей Каштелян по прошествии десятилетий с чувством грусти признавал: «Творческая обстановка, в которой рождались в последние времена наши эстрадные представления, никогда не поднималась до того взыскательного профессионального уровня, свидетелем которого мне довелось быть в старом Московском мюзик-холле»[[319]](#footnote-320).

Жизнерадостные, музыкальные, красочные спектакли, поставленные Н. Акимовым, А. Арнольдом, Д. Гутманом, Н. Горчаковым, Н. Волконским, Ф. Кавериным, дополняли богатый спектр искусства социалистического реализма.

# **{****240}** Возвращение к малой форме

На всем протяжении 30‑х годов делаются попытки воскресить театр малых форм. В Ленинграде, Харькове, Горьком и других городах появляются театры миниатюр, но жизнь их ограничивается одним-двумя сезонами. «Этому веселому и славному жанру не повезло, — писал Евгений Бермонт в 1938 году. — После Театра обозрений, закрывшегося семь лет тому назад, столица не имела ни одного “мелкокалиберного” театра»[[320]](#footnote-321). Неудачные попытки воскресить театры миниатюр критик не без основания объяснял использованием старых рецептов, повторением номеров «Кривого зеркала» и других.

В Ленинграде осенью 1935 года открылся Театр при Доме печати. В труппу вошли известные актеры: Н. Копелянская, А. Арди, А. Орлов, К. Ливанов, И. Горин, руководителем был режиссер Николай Хрущев. Первая программа почти целиком посвящалась антифашистской теме (пьесы «В старом Нюрнберге», «Благодарные потомки» и другие). Для участия во второй программе были приглашены одна из лучших комедийных актрис Е. Грановская, конферансье К. Гибшман, кинорежиссер, в прошлом конферансье «Балаганчика» С. Тимошенко. Программа состояла из пьес «Муж, жена и другие» М. Зощенко, «В цирке» В. Полякова, «Уж полночь близится» М. Левитина и пародий в исполнении хора. Гибшман частично использовал старый проверенный репертуар «Кривого зеркала» и «Балаганчика» (разучивал со зрителями песню в номере «Всеобуч пения» и другие).

Театр существовал один сезон, и осенью 1936 года тот же Хрущев возглавил Театр миниатюр при Доме Красной Армии. На этот раз репертуар строился на классике: «Женитьба» Гоголя, «Шоколадный солдатик» Б. Шоу. «Случай в Петербурге» по Достоевскому, рассказы {241} Чехова и Мопассана. Две подготовленные программы вызвали резкую критику, и театр закрылся, не просуществовав и сезона.

Осенью 1937 года в помещении недавно закрывшегося мюзик-холла начал работать Театр миниатюр под руководством Дунаевского и Гутмана. В статье, предшествовавшей открытию театра, Дунаевский писал, что репертуар должен состоять из водевиля, маленькой оперетты, легкой шутки, злободневной пародии, инсценировки, героического монолога[[321]](#footnote-322). Естественно, что большое внимание художественный руководитель уделял советской песне, делались попытки «инсценирования», «постановки» песни. Первая программа состояла из водевиля Л. Левина «До свиданья, девушки», сатирической пьески о выборах в капиталистических странах «Большой день будущего губернатора» Д’Актиля и Волина и сценки «На старой даче» Я. Ялунера. Сценка Ялунера (ее исполняли Е. Грановская и А. Арди) надолго вошла в репертуар профессиональной и самодеятельной эстрады. Рецензенты выделяли также музыкальный фельетон Л. Давидович и М. Карелина «Дело было в костюмерной» в исполнении Менакера.

По свидетельству Цимбала, более удачной была вторая программа[[322]](#footnote-323). В ней были и джаз, и хореографические номера, и цирковая клоунада. С большим монологом «Рубиновые звезды» выступил Смирнов-Сокольский. Заключительное «джаз-отделение» вел Менакер. Он и молодая актриса С. Пейсен исполняли песни Дунаевского.

Третья программа состояла из пьесы Н. Сурина и А. Вознесенского «Сентиментальная повесть» и «Под крышами Нюрнберга» Д’Актиля. Эстрадные номера были представлены песнями Шульженко и танцем трио Кастелио. Но и этот театр закрылся, просуществовав один сезон. «Ленинград не имеет театра малых форм, тогда как они созданы в Киеве, Харькове, Свердловске», — грустно констатировалось на страницах «Красной газеты».

Осенью 1933 года в Горьком появились афиши передвижного театра «Ревю» (название расшифровывалось как «Революционный юмор») под руководством молодого Льва Мирова.

Программа «Ревю» строилась по типу мюзик-холлов. Кроме постоянной труппы, в которую входили артисты Московского театра обозрений А. Сафонова, А. Панова, Ф. Липскеров, в каждой программе участвовали приглашенные эстрадные артисты: танцоры Ивер и Нельсон, «2 Стессо», певица М. Юдина, эксцентрики-жонглеры «3 Жерве», крафт-акробаты «3 Альбено», а также джаз-оркестр под управлением Н. Березовского и балетный ансамбль Л. Гостевой. Музыкальной частью театра руководил М. Блантер.

В течение двух сезонов театр показал четыре программы: «Стрелочник виноват», «Галопом по Европам», «Дела-делишки» и «Эти черные глаза». Пожалуй, наиболее интересным и цельным, отвечающим назначению театра, стал спектакль «Стрелочник виноват» (режиссеры Миров и Шахет), к тому же он был для Мирова первым опытом парного театрализованного конферанса.

{242} Название «Стрелочник виноват», взятое из газетных заголовков того времени, придавало спектаклю особую злободневность. Он начинался интермедией двух конферансье, Л. Мирова и Е. Когана (выступавшего под псевдонимом Е. Ефимов). Начальник станции Иван Иванович (Миров), небритый человек с большими черными усами, сердито отчитывал незадачливого стрелочника, который во всех случаях оказывался виноватым. Внешний облик стрелочника напоминал клоунский — смешно вывернутые ноги, короткие брюки, в руках игрушечный мяч. Эту найденную здесь маску неунывающего весельчака Ефимов принес позднее в цирк, где он выступал более тридцати лет как клоун-куплетист под псевдонимом Сенечка Редькин.

Активное начало в конферансе принадлежало Мирову. Он высмеивал в своем персонаже безответственность, бюрократизм, хамство. Ефимов легко подыгрывал ему.

Пройдет немного времени, и Миров вместе с Евсеем Дарским появятся с парным конферансом на столичной эстраде. Их начинание окажется на редкость удачным и получит широкое распространение в последующие два десятилетия.

Старые формы нуждались в решительном обновлении, коренного обновления требовало и содержание. Жизнь давала обильный материал, вносила свои коррективы в привычные эстрадные маски, диктовала новые конфликты и характеры. Эстрада ждала свежих талантов, новых художественных идей.

В писательских организациях раздаются призывы обратить особое внимание на эстраду, работать для нее. В речи на II пленуме {243} Правления Союза советских писателей в марте 1935 года А. М. Горький среди неотложных задач, стоящих перед литераторами, указывал на необходимость работать в сфере малых форм. «Поэтов сотни, — говорил он. — Крупных поэтических дарований, по-моему, гораздо меньше. Стихи пишут километрами. Социальная ценность половины этих стихов незначительна. Но она была бы несомненно полезней и значительней, она сыграла бы большую воспитательную роль, если бы молодые поэты шли той, дорогой, которой шел Беранже, которой идут французские шансонье. Они откликаются на каждое политическое событие… Есть ряд песенок, где сразу дается “всем сестрам по серьгам”. А ведь у нас есть чрезвычайно много всяких таких штук, которые должны быть осмеяны, с которыми нужно бороться. Наконец, у нас есть слишком много такого, за что нужно похвалить, и не газетным словом, а искренно, со всем пафосом и тем большим чувством благодарности, которого заслуживают эти люди»[[323]](#footnote-324).

Печать сообщает, что для эстрады начали работать известные писатели. «Нас надо бить за высокомерное отношение к малым формам», — темпераментно каялся Всеволод Вишневский[[324]](#footnote-325). И все-таки сатирическая и юмористическая литература, «малая форма» оставались заповедной областью, которой удавалось овладеть далеко не всем.

Чтобы стимулировать развитие малых форм, привлечь новые силы, Комитет по делам искусств весной 1938 года принимает решение об открытии в Москве Театра эстрады и миниатюр. В спорах о театре руководство Московского городского отдела искусств признавалось, {244} что легче было бы организовать десять драматических или пять оперных, чем один эстрадный. Долго дискутировался профиль будущего театра: станет ли он театром обозрений, миниатюр или просто эстрадной площадкой для проката номеров. В итоге пришли к компромиссному решению — создать Театр эстрады и миниатюр. К тому же имелись и исторические предпосылки — в недалеком прошлом сюжетные миниатюры легко сосуществовали в одной программе с номерами чисто эстрадными. Так было в «Летучей мыши», «Кривом зеркале», «Кривом Джимми» и других подобных театрах.

Организацию и руководство новым театром поручили В. Типоту. В качестве режиссера он в свою очередь пригласил Д. Гутмана (театр открылся по адресу: ул. Горького, 5, где теперь Театр имени Ермоловой). В труппе было около двадцати артистов: М. Миронова, Р. Зеленая, Н. Нурм, Е. Кетат, Д. Данильский, С. Мей, А. Король и другие. Несколько позднее пришли А. Менакер, Б. Вельский, Р. Юрьев, Т. Пельтцер.

Типот сразу же направил свои усилия на решение одной из самых трудных задач — создание репертуара. Уже в течение первого сезона — 1938/39 года — для театра работали писатели Погодин, Михалков, Ленч, Герман, Адуев, Поляков, композиторы Богословский, Жарковский, Кочетов, Слонов, Листов. Как вспоминал позднее Поляков, Гутман, пользуясь своей дружбой, настойчиво уговаривал Демьяна Бедного написать что-нибудь для нового театра.

Типот и Гутман стремились воссоздать атмосферу непринужденной веселости, отличавшую когда-то творческую жизнь молодого Театра сатиры. По словам Полякова, «на вечерние спектакли, а часто и на репетиции приходили В. Катаев, Е. Петров, Ю. Олеша, Л. Никулин, Н. Смирнов-Сокольский, Э. Кроткий. Здесь всегда можно было увидеть В. Масса, доставлявшего радость не только своими веселыми пьесами, но и рисунками, украшавшими многие выставки. Рядом с ним постоянно был его друг и соавтор М. Червинский, выдумщик, неутомимый изобретатель комедийных трюков… Здесь острили, шутили и невзначай рождались темы новых миниатюр. Стоило кому-нибудь в разговоре сказать что-то, за что можно было уцепиться, Гутман и Типот немедленно хватали автора и тащили его в кабинет, чтобы он записал хотя бы вчерне придуманное»[[325]](#footnote-326).

Столь же оперативны были руководители театра и в приглашении актеров. Автор книги «М. Миронова и А. Менакер» Б. Поюровский описывает, как Менакер проездом из Ленинграда на гастроли в Астрахань встретился в Типотом и Гутманом и сразу же был приглашен выступить в вечернем представлении со своим музыкальным фельетоном.

Благодаря такой оперативности в течение первого сезона (ноябрь — май) было выпущено четыре программы. Каждый вечер играли два спектакля — в семь и в девять часов.

Программа, которой открылся театр в ноябре 1938 года, была {245} довольно разнообразна; одноактная пьеса, интермедия, оперетта, песня, танец. Как и предполагалось, эстрадные номера чередовались с сюжетными миниатюрами, оправдывая название театра. Критика встретила рождение нового театра доброжелательно, однако в отзывах рецензентов сквозило разочарование. «Все ожидали, что откроется веселый и озорной театр, а театр, который открылся, больше всего боялся веселья и озорства», — писал Е. Бермонт[[326]](#footnote-327).

Газета «Советское искусство» 1 января 1939 года поместила шуточную рецензию, которая в общих чертах отражала главные претензии к первой программе:

«Пьеска “Тайна” сама по себе неплоха. Но почему ее поставили именно в Театре миниатюр? — В том-то и дело, что это остается для зрителя тайной. Почему на сцене нет конферансье и программу ведут по радио? — Очень просто. Никто не рискнул бы выйти с таким конферансом на авансцену».

По-видимому, основания для критики действительно были. «Пьеска», о которой говорил рецензент, — это маленькая трагедия Раймона Сендера «Тайна» — о борьбе испанского народа за свою независимость. Начальник полиции допрашивал двух арестованных революционеров, добиваясь от них сведений о складе оружия. Один из них, доведенный до отчаяния, близок к предательству. Другой, чтобы сохранить тайну, убивает товарища и себя.

{246} Пьеса привлекла темой. Борющаяся Испания в тот период владела умами. По своей форме «Тайна» напоминала политическую агитку, широко распространенную в период гражданской войны. Но язык агитационного искусства был уже основательно забыт. Пьеса ставилась режиссером Театра имени Евг. Вахтангова А. Габовичем (специально приглашенным на постановку) по канонам психологического театра. Оформлял ее испанский художник Альберто Санчес. Ни актуальность темы, ни достоверность оформления не спасли спектакль. Артисты играли вяло, «в тонах тягучей психологической драмы»[[327]](#footnote-328). В зрительном зале царили уныние и скука. Режиссерский замысел и актерское исполнение противоречили драматургии. Опыт постановки маленькой трагедии не удался.

Молодой театр потерпел неудачу не только в трагедии, но, как это ни странно, и в оперетте. Оперетта И. Штрауса «Тонкая дипломатия» была поставлена К. Барташевичем в «шаблонных громоздких формах традиционной большой оперетты». Исполнители — Кетат, Данильский, Погодин — играли неровно. Театр не смог быть здесь «до конца веселым», так же как в «Тайне», «до конца трагичным», — писал Лев Славин.

И лишь один номер вызывал веселье в зале и общее одобрение критики — «Антракт без антракта» (авторы А. Бонди, Е. Бермонт, Р. Зеленая, Л. Ленч, В. Типот, режиссер Р. Зеленая). Номер заменял антракт в большой двухчасовой программе. Отсюда его название. Отсюда ставка на открытую развлекательность. За пятнадцать-двадцать минут зритель должен был посмеяться и отдохнуть, чтобы перейти к «серьезному» второму отделению.

Действие происходило в буфете во время антракта. Обсуждались театральные новости. Мгновенно менял свои точки зрения рецензент (А. Гулиев), авторитетно и глубокомысленно высказывался Захар Васильевич (А. Король), неутомимо продолжала выяснять отношения с мужем нервическая дамочка (Н. Нурм). Под неумолкаемый смех зрительного зала торговала буфетчица — Р. Зеленая. Самоуверенная, наглая, мгновенно ориентирующаяся в обстановке и людях, она отлично знала, с кем и как можно обращаться. «Выбирайте», — бросала она покупателю тарелку с одним пирожным. Покупатель брал пирожное и выразительно стучал им по буфетной стойке. «Из чего оно сделано?» «Из Наполеона!» — не моргнув глазом парировала буфетчица. Весь текст роли Р. Зеленой состоял из реприз, каждая из которых безошибочно доходила до зрителя. Торгуя, она вела вполне «светскую» беседу на разные темы. Между прочим, сообщала, что тоже причастна к искусству, так как стирала белье кинорежиссеру. «Вы не психуйте!» — мимоходом бросала она возмущенному покупателю. Попутно она высказывалась по поводу нашумевшего спектакля «Анна Каренина» во МХАТ. Ей больше всего понравилось, как Анна сумела разделить со своим «старичком» комнату так, чтобы из ее окна прямо весь «памятник был виден».

{247} Умение подать реплику, адресуя ее не только партнеру, но и через его голову непосредственно в зал, рождало тот особый контакт со зрителем, который присущ эстрадному искусству. Каждая реплика актрисы покрывалась взрывом дружного хохота. В этой маленькой роли Рина Зеленая использовала выразительные средства эксцентрики: заостряя отдельные черты характера, актриса преувеличивала их до размеров неправдоподобных в действительности, но неотразимо действенных и убедительных на эстраде, разящих метко и беспощадно.

И знаменательно, что именно в этой «развлекательной» сценке, претендующей лишь дать короткую передышку для зрителей, актеры создали характеры, которые автор рецензии в «Правде» писатель Лев Славин назвал «настоящими маленькими шедеврами, полными юмора и наблюдательности»[[328]](#footnote-329). Они высмеивали перестраховку, грубость, приспособленчество. Миниатюра, задуманная для отдыха и развлечения зрителей, весело разыгранная актерами, вместе с сатирической остротой приобретала серьезное содержание.

Кроме маленьких пьес в спектакле были эстрадные номера: куплеты Набатова, посвященные событиям у озера Хасан, танцы Редель и Хрусталева, Мирзоянц и Резцова. В дни премьеры выступал Б. Чирков с популярными песенками из кинофильма «Юность Максима». Позднее был введен исполнитель цыганских романсов Вадим Козин.

«Правда» решительно поддержала молодой театр: «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 {248} безвестных, так сказать, “безнадзорных” сценах жанр малой формы дичал, огрублялся, часто охалтуривался. Новый театр призван поднять культуру этого жанра и создать в центре столицы занимательное зрелище. Нельзя ожидать, что театр достигнет этого сразу. Актеры отвыкли от острой, ударной формы маленькой пьесы, отточенного блестящею эстрадного номера. Репертуара почти нет. Его надо создать заново. Профессиональные драматурги не пишут для малых сцен, а эстрадные авторы в большинстве благодушно приспособились к низкому уровню случайных, полухалтурных концертов»[[329]](#footnote-330).

Умная и своевременная поддержка дала театру возможность выстоять и окрепнуть. За короткий период удалось привлечь новых авторов, композиторов, режиссеров.

«Смело, талантливо, задорно, смешно», — восторгался Евгений Бермонт[[330]](#footnote-331) по поводу исполнения Риной Зеленой монолога «Дамы из общества» («По существу вопроса» Р. Зеленой и В. Полякова). О том, как был создан монолог Лазуринды Лазуревской, написал Поляков: «Однажды Рина Зеленая рассказала о какой-то даме, которую она видела, и пыталась, как эта дама с полипами в носу, произносить вместо буквы “р” букву “д”. Эта неуемная разговорчивая дама сообщала всем, как ее осматривал врач и при этом строил ей глазки. “Это же готовый номер! — закричал Гутман. — Надо сделать монолог. Немедленно за работу!”»[[331]](#footnote-332).

Лазуревская — Р. Зеленая выходила на сцену из зрительного зала в ответ на предложение, прозвучавшее по микрофону, высказаться по поводу спектакля. Выходила, как одна из зрительниц, завсегдатаев первых рядов, в модном светлом платье, с горжеткой из чернобурой лисы, в шляпке с вуалью. Ее впечатления о спектакле выливались в бессвязный монолог, букет нелепостей. Вспоминала, как на курорте познакомилась со своим будущим мужем-летчиком, о розовой рубашечке, которая была на ней в роддоме… Щеголяя образованностью, бессмысленно и не к месту употребляла иностранные слова. Когда пытались по микрофону прервать поток ее красноречия, Лазуринда агрессивно требовала, чтобы «зрителям не затыкали рта», и высказывала свое безапелляционное мнение о театре по имени «Тюр». Это была злая сатира на современных обывательниц и мещанок, выполненная с точным прицелом, талантом и мастерством.

И рядом тонкая лирическая сценка «Расставание» в исполнении А. Седляровой и А. Смолко, придуманная и поставленная Сергеем Юткевичем и балетмейстером Петром Кретовым на музыку песни П. Арманд к кинофильму «Человек с ружьем». Это был синтетический номер, где от исполнителей-танцоров требовалось и мастерство драматических артистов и умение петь и играть на гармошке. Эпизод расставания уходящего на фронт парня с любимой девушкой был решен со всей возможной в данном случае исторической, психологической и сценической достоверностью. Вполне реалистическим деталям {250} оформления (справа — высокий уличный фонарь, слева — скамья под молодым деревцем, в глубине — покосившийся заборчик, контуры заводских цехов и труб на заднике) соответствовали бытовые костюмы. Парень (Смолко) с винтовкой за плечами, обвитый пулеметными лентами, выходил, наигрывая на гармошке мелодию популярной песни «Тучи над городом встали». Ему навстречу спешила девушка (Седлярова) — платок на голове, темный пиджачок, юбка в горошек, высокие зашнурованные ботинки на каблучке, в узелке — гостинец парню на дорогу. Девушка подхватывала напев и слова песни. Продолжая петь, оба садились на скамью, печально прощались. Где-то далеко начинал звучать плясовой мотив. Чтобы утешить, развеселить девушку, парень пускался в пляс. Постепенно он втягивал в танец и ее. Но вот веселую мелодию перекрывал призывный звук трубы. Парень уходил, девушка долго смотрела ему вслед, махая платком. Танцевальный кусок был очень небольшим. Сценка покоряла светлым лиризмом, добрым юмором, обаянием и молодостью исполнителей.

С точки зрения хореографии более интересным и сложным был номер Редель и Хрусталева «На карнавале», поставленный Кретовым (костюмы Б. Эрдмана). Это тоже была жанровая хореографическая сценка, хотя и не претендующая на столь серьезную тему, историческую и психологическую достоверность, как «Расставание». При несложном сюжете исполнение отличалось высоким артистизмом и тонким юмором.

Он — в сюртуке, полосатых брюках, цилиндре — выносил на плечах маленькую спящую женщину в карнавальном костюме. Пытался {251} ее разбудить, ставил на ноги. Танец в момент пробуждения сменялся новым приступом сонливости. Прием повторялся несколько раз. Видя безуспешность своих усилий, кавалер бережно уносил спящую за кулисы.

Забавная маленькая опера «Усы» Н. Богословского, по свидетельству Полякова, как и многие другие номера, также родилась импровизационно. Мелодичная музыка была насыщена ироническими и пародийными интонациями. В салоне стрижки и бритья разгорались «оперные» страсти. Парикмахерша Нюра отдала свое сердце клиенту-тенору, обладателю пышных усов. А в нее безнадежно влюблен парикмахер-бас. Страстные арии за бритьем на фоне прозаической обстановки парикмахерской легко и весело исполнялись артистами Е. Кетат, Н. Панчехиным, В. Якушенко. Гутман, отлично знавший законы пародии, «поставил оперу на полной серьезности. Были воспроизведены типичные академические мизансцены, с предельной серьезностью вел оркестр дирижер»[[332]](#footnote-333).

Под неумолкаемый хохот зала шла сатирическая сценка «У театрального подъезда» (автор В. Поляков, режиссеры В. Типот и Д. Гутман). В ней участвовали семь актеров, но солировала Мария Миронова в роли Кисы — красноносой поклонницы знаменитого тенора. Замерзая у подъезда Большого театра, она непоколебимо ждала появления своего кумира и с гордостью показывала кусок снега со следом «его» галоши. Повторив прием, использованный ранее в спектаклях Ленинградского мюзик-холла («Невеста и автомат», «Святыня брака»), Гутман поставил небольшой скетч «Свидание». На скамейке сидел юноша (А. Чеботарев). В ожидании девушки {252} он репетировал объяснение в любви. Его друг собака (звукоподражатель Ю. Хржановский) своим лаем корректировала слова хозяина. Туловище собаки скрывала скамейка, были видны только ее большая мохнатая голова и лапы. Лаем, наклоном головы, лапами собака либо одобряла, либо выражала недовольство, возражая против пошлости, тривиальности в речи хозяина.

Большинство эстрадных номеров — танцевальных, вокальных, оригинального жанра — были театрализованы и декоративно оформлены. Эти номера, как правило, имели самый большой успех.

И как-то незамеченно ни прессой, ни зрителем прошли такие по-своему программные миниатюры, как «Тщетная предосторожность» Н. Погодина, «Месть Калиостро» Э. Багрицкого и Г. Шенгели, «Правдивый лжец» Скриба, опера «Пожар» Е. Жарковского (последняя в исполнении артистов Театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко).

Для коллектива театра и вообще для эстрады, всегда мучительно ощущавшей недостаток авторов, настоящим событием было творческое содружество с Н. Погодиным, крупнейшим советским драматургом, автором «Моего друга», «Человека с ружьем» и ряда других пьес, в том числе сатирической комедии «Моль». Зиночка в «Тщетной предосторожности» на сцене Театра миниатюр как бы предвосхищала героиню «Моли» Агнессу Петровну. Хищница, скрывающаяся в облике деловой, привлекательной, умеющей выглядеть наивной и беззащитной женщины, — такой была Зиночка в исполнении Мироновой.

И все же постановка пьесы Погодина не стала заметным событием. Исполнение актеров не отличалось ни водевильной легкостью, ни сатирической остротой. Ничем не блистала и режиссура. Безжалостно обнажались схематизм в развитии сюжета пьесы, противоречивость образа «руководящего работника», безликость положительного персонажа — студента Бориса (Б. Вельский).

{253} Но Зиночка положила начало одной из популярных эстрадных масок Марии Мироновой — женщины-хищницы, приобретательницы. И если сценическая жизнь «Моли» была короткой (образ Агнессы Петровны был признан «нетипичным», и пьесу сняли с репертуара), на эстраде порхающая по жизни «моль» различными гранями своею характера продолжала жить и сверкать в творчестве Мироновой.

Первый сезон был закончен со смешанным ощущением «горести ошибок и радости успехов»[[333]](#footnote-334). Театр уехал на гастроли, имея в своем репертуаре ряд интересных миниатюр и эстрадных номеров. Но при этом остро ощущался недостаток главного — целостных в идейном и стилевом отношениях программ. Не удалось найти своею художника. Водевили, сценки, оперетты ставились в одинаковых бытовых декорациях, которые в этот период получили широкое распространение в театральной практике. В оформлении не было необходимой легкости, оно сковывало фантазию режиссеров и актеров, утяжеляло и подчеркивало и без того несколько тяжеловесное исполнение.

Попытки как-то объединить разнородные номера с помощью конферанса, несмотря на все старания, не удались. После первою неудачного опыта радиоконферанса в роли конферансье выступил ведущий актер театра Борис Вельский. По отзывам критики, его «навыки и манеры оказались слишком тяжелы»[[334]](#footnote-335). В конце сезона вести программу был приглашен Александр Менделевич. Однако и он не исправил положения, так как пришел со своими старыми традиционными остротами «из записных книжек».

Трудности формирования труппы, а главное, неопределенность творческих позиций и перспектив заставили Типота осенью 1939 года, после окончания летних гастролей, покинуть коллектив. Скоро ушел и Гутман. Художественным руководителем Московского театра эстрады и миниатюр назначается артист МХАТ Б. Я. Петкер.

Известный комик, выросший в театре Корша, Петкер, начиная с 1927 года постоянно выступал на эстраде. В паре с С. Межинским он исполнял скетч «Современное», написанный Граменом и Межинским. Как вспоминал позднее Петкер, в этих «по-коршевски» сделанных ролях еще не было глубокого знания природы эстрадною искусства. «Постепенно я начал постигать секреты эстрады и на своем опыте и на опыте таких артистов, как Хенкин, Алексеев и подобных им талантов. Я понял, что эстрада требует точных решений, а точные решения даются только очень большим трудом… Понял я и еще одно… каждая эстрадная сценка, пусть самая маленькая, должна быть законченным произведением, она требует четкой темы, яркой мысли, стройного построения — завязка, кульминация, развязка»[[335]](#footnote-336).

Уже будучи актером МХАТ, где он сыграл Плюшкина в «Мертвых душах», адвоката в «Анне Карениной», генерала Печенегова во «Врагах» и другие роли, Петкер вместе с Анатолием Кторовым подготовил {254} своеобразный монтаж из рассказов Чехова — «Дорогая собака». Впервые показанный в середине 30‑х годов, этот номер жил на эстраде в течение четырех десятилетий. За «Дорогой собакой» последовали «Живая хронология» Чехова, скетч «Достойный кандидат» Р. Рубинштейна. Таким образом, в лице Петкера театр получил руководителя, соединявшего высокую мхатовскую культуру со знанием законов эстрады. Это обнаружилось в первой же его работе — постановке драматического этюда Г. Ромма «Часы с боем».

Действие пьесы происходило в маленьком городке Западной Белоруссии. Сюда только что пришли войска Красной Армии. Автор показал переживания местечкового часовщика, напуганного враждебной пропагандой, с ужасом ожидающего, что с приходом Красной Армии он останется без работы. По отзыву критика, режиссер «принес не хватавшие театру чувство художественного такта и стремление к логической и психологической оправданности всего того, что происходит на сцене»[[336]](#footnote-337). Артист И. Розовский создал «теплый, правдивый и живой образ часовщика» Залмана Абрамовича. В роли военврача Красной Армии выступила Л. Домогацкая.

Вероятно, Петкер сделал немало, чтобы сентиментальная пьеса, довольно средняя по своим художественным достоинствам, ожила, наполнилась плотью и кровью. Спектакль вызывал не смех, а добрую улыбку, порой заставлял смахивать слезу. Волнующей, острой была и тема.

Курс театра на серьезную лирическую или драматическую миниатюру, отделанную в мельчайших деталях и сыгранную по законам психологического театра, требовал особого подбора репертуара, новых актерских сил, настойчивых поисков своего композитора, художника. Однако у Петкера, занятого работой в Художественном театре, на это не было времени.

Линия, начатая постановкой «Часы с боем», менее удачно была продолжена миниатюрой А. Ульянинского «Человек на часах» в постановке Топоркова. «Все верно, оправданно, но однообразно бесстрастно», — писал о результатах этой работы Эрманс[[337]](#footnote-338). Мхатовская манера «в чистом виде», перенесенная на эстраду, выглядела уныло, вызывала скуку.

Рядом с «Часами с боем» в театре существовало другое направление, представленное искусством Мироновой, Зеленой, приглашенного на одну программу, начинающего, но уже громко заявившего о себе Аркадия Райкина и других артистов «эстрадного» плана. Лучшим номером программы, выпущенной в начале 1940 года, по общему признанию, была миниатюра «Одну минуточку» Леонида Ленча, который стал постоянным автором театра. Тонкое чувство эстрадной формы, умение в короткой сценке раскрыть характеры, выстроить конфликт, юмор в соединении с сатирической направленностью привлекали внимание к драматургии Ленча.

«Одна минуточка» была маленькой сценкой, где действие шло в кабинете зубного врача. Пациент — Аркадий Райкин, сидя в {255} зубоврачебном кресле, напряженно ждал, когда же наконец ему вырвут зуб. Но врач — Р. Зеленая, в ботах с меховой оторочкой, в телогрейке под халатом и нелепой шляпке, была занята совсем другим. То и дело звонил телефон. Небрежно бросив пациенту: «Одну минуточку! Не закрывайте рот!» — она говорила по телефону, отвечала на вопросы, давала указания. «Ну и что же? Это бывает. Скажите больному, что ему зубы делали для еды, а не для разговоров!» И снова к пациенту: «Не закрывайте!» Задумавшись, мечтательно стучала щипцами по голове больного. Опять звонок: «Принесите мне, пожалуйста, стакан сулемы и две булочки!» В отчаянии пациент хватал щипцы и сам вырывал себе зуб.

«Миниатюра Ленча “Одна минуточка” смешна и значительна, несмотря на кажущуюся ограниченность темы, — писал известный драматург и киносценарист Евгений Габрилович. — Рина Зеленая наносит удар болтунам, бюрократам, кичащимся своей занятостью, а на самом деле бездельничающим целыми днями». Размышляя о путях театра, о попытке Петкера и Топоркова создать более глубокие и серьезные характеры, Габрилович указывал на недостаток в программе остроты, меткости «короткого концентрированного удара», который был в «Одной минуточке». Лирика слишком часто подменялась сентиментальностью, мелодрамой, сатира приобретала расплывчатость, теряла адрес. «Углубление актерской игры должно идти путями, свойственными эстраде», — утверждал Габрилович, заключая свою статью раздумьями о специфике эстрадного искусства и о том, что эта специфика должна сохраняться в Театре эстрады и миниатюр[[338]](#footnote-339).

{256} К сожалению, Зубной врач — одна из последних сатирических ролей актрисы. В новой программе она появится на пять минут в миниатюре «Четыре времени года», а в следующей будет лишь говорить из-за кулис за мальчика Вовочку. Объяснялось это трудностями на путях сатиры или новыми творческими увлечениями актрисы, но так или иначе, Зеленая почти полностью переходит к «детскому циклу», проявляя и здесь свою наблюдательность, юмор, мастерство точной и выразительной интонации. Сатирическое направление на эстраде потеряло одну из самых интересных и одаренных актрис. В статье о театре миниатюр критик Гурвич справедливо удивлялся такому бесхозяйственному отношению к имеющимся кадрам[[339]](#footnote-340).

Руководство театра продолжало поиски интересного конферанса. Первую поставленную Петкером программу был приглашен вести Михаил Гаркави.

Как пишет Валентин Катаев[[340]](#footnote-341), Гаркави сразу располагал зрителей. Умело подавая отдельные номера и мастерски объединяя их, он задавал хороший темп, «облегчал» программу. Точно ощущая природу и специфику номера, он готовил к нему зрителя. Так, перед лирико-драматической миниатюрой «Часы с боем» весельчак и острослов Гаркави появлялся перед занавесом и очень серьезно, просто, с почти эпическим спокойствием рассказывал: «Мы переходим с широкой советской железнодорожной колеи на узкую… и едем по тем местам, где еще совсем недавно наши танки двигались со скоростью легковой машины. Подъехали к какому-нибудь маленькому местечку, ну пусть это будут Пружаны {257} или Ошмяны. Узенькие улочки, покривившиеся домики, ремесленники сидят в своих узких щелях, мечтают только о куске хлеба для своей семьи. Второй день прихода Красных войск. Идет драматический этюд “Часы с боем”».

Такое неторопливое вступление вводило зрителя в обстановку пьесы, настраивало на восприятие переживаний маленького часовщика, окрашивало действие в лирические тона.

После классического конферанса Гаркави неожиданной казалась манера молодого Райкина, выступившего в следующей программе. Эта «неожиданность» в соединении с талантливостью актера сразу же располагала к нему зрителей. Конферансье, созданный Райкиным, был встречен тем более радостно, что жанр конферанса, как и другие «чисто эстрадные» разговорные жанры, к концу 30‑х годов переживал кризис. В стремлении преодолеть сложившиеся штампы артисты ищут яркую внешнюю характерность — маску, которая подсказала бы и новое содержание. Появился конферансье — пожарный (А. Корзиков), железнодорожный смазчик дядя Ваня (И. Бугров). Удачно найденные маски принесли успех Л. Мирову и Е. Дарскому в их парном конферансе.

Райкин не стал искать какой-либо особо примечательной внешней характерности. Он был молод, весел, обаятелен, талантлив, таким он и предстал перед зрителями. Иногда слегка ироничный и одновременно застенчивый, озадаченный необходимостью говорить со столькими людьми. Это был «умный собеседник, деликатный и чуткий, очень веселый и в то же время лиричный… с которым приятно провести вечер и не хочется расставаться»[[341]](#footnote-342).

{258} На первом этапе круг жизненных впечатлений Райкина еще небогат, поэтому преобладали темы, связанные с искусством. Он показывал, например, как исполнили бы артисты разных жанров известное стихотворение А. Пушкина «Узник». Среди остроумных пародий зрителям особенно нравилось, когда Райкин изображал артистку балета, исполняющую композицию на тему этого стихотворения. Он появлялся в балетной пачке, надетой поверх обычного костюма, серьезный, сосредоточенный. Ноги развернуты в «первой позиции».

— Сижу… — начинал артист и менял первую позицию на третью низко при этом приседая.

… за решеткой… — средний и указательный пальцы обеих рук складывались крест-накрест.

… в темнице… — широкий жест, и руками он закрыл глаза.

… сырой… — выразительный плевок[[342]](#footnote-343).

Надолго удержался в репертуаре артиста номер «Мишка». Райкин подходил к рампе и объявлял: «Рассказ “Мишка”». Мальчику Диме его отец полярник ко дню рождения прислал живого медвежонка. Медвежонок напугал бабушку и Диму. Как отмечал рецензент, Райкин читал «Обычно, не лучше и не хуже других… В задних рядах начали раздаваться многозначительные покашливания»[[343]](#footnote-344). Неожиданно рассказ оборвался. Пауза. И вдруг начиналась серия удивительных и мгновенных трансформаций. С помощью несложных аксессуаров — клочков пакли, заменяющих усы и волосы, носа из папье-маше, а главное, благодаря точности жеста, интонации, метко найденной характеристики, внутреннего ритма, перед зрителями возникали различные, совершенно непохожие друг на друга персонажи: докладчик-звонарь, лжеученый-пушкиновед, обыватель с авоськой, цирковой шпрехшталмейстер. Каждый из них по-своему «докладывал» рассказ «Мишка».

{259} Открывая программу в Московском театре эстрады и миниатюр, Райкин в течение двух минут блестяще пародировал «конферансье — пошляка, развязного, громкоголосого, повторяющего из года в год чьи-то сомнительные остроты, произносящего слово “программа” не иначе как через пять “м”, прикрывающего напускным весельем свою профессиональную беспомощность»[[344]](#footnote-345). Через несколько лет подобный персонаж появится в знаменитом «Обыкновенном концерте», поставленном Сергеем Владимировичем Образцовым.

В другом номере пародировался старый фокус. Райкин с непроницаемо серьезным видом манипулировал шариком. Красный шарик то возникал, то исчезал, наконец артист «проглатывал» его. Тогда изо рта начинали появляться шарики один за другим. Стоило только открыть рот, чтобы произнести слово, как снова… шарик! Райкин виновато улыбался, переводил дыхание и… опять шарик! Зрители уже стонали от смеха, а артист продолжал повторять свой трюк.

С той же невозмутимостью он, начиная беседу со зрителем, доставал из-за фалды или лацкана смокинга неизвестно откуда взявшийся стакан чая. Так же невозмутимо и слегка рассеянно исполнял одним пальцем «Музыкальную картинку» на рояле-лилипуте, пускал игрушечный волчок. Сосредоточенность артиста, поглощенность своей внутренней задачей позволили критикам, и в том числе Габриловичу, сравнивать Райкина со знаменитым киноактером Бастером Китоном. «Так же “меланхолично” преподносит он целую серию сценок, пародий и трюков, блещущих первоклассным юмором и превосходной изобретательностью»[[345]](#footnote-346). Сравнение с «великим неулыбающимся комиком», мировой звездой, само по себе лестное, уже говорило о масштабах дарования молодого артиста, которое сумели оценить наиболее прозорливые критики. Но в отличие от «неулыбающегося комика» Райкин, сбросив маску, улыбался молодо и приветливо.

Захватывающее обаяние райкинской улыбки заметил А. Г. Алексеев: «… он не смешит, не острит, он излучает радостность и ласковую веселость. Вот он закончил пьеску или монолог. Аплодисменты. Поклоны? Нет, он стоит и улыбается. Что в этой улыбке? Скромность и озорство! Озорство и смущение! Вот что я натворил! Озорство: хотите, натворю еще! И публика хочет, очень хочет!»[[346]](#footnote-347).

С Райкиным конкурировать кому-либо было трудно. И когда новую программу в Московском театре эстрады и миниатюр открыл Вельский длинным монологом о реконструкции московских улиц и передвижении домов, это выглядело уныло, скучно.

{260} Совсем отказаться от конферанса в театре эстрады и миниатюр было трудно. Придумали новую форму: артисты, только что исполнившие номер, каждый в своей манере объявляли следующий номер, что придавало всей программе стремительный темп. Особый успех имел конферанс Редель и Хрусталева, объявлявших номер с помощью рекламных щитов, и Менакера, который выходил на «бис», садился за рояль и исполнял специально написанный романс — «анонс», предваряющий миниатюру Ленча «Чудесный напиток».

Музыкальные фельетоны Менакера (с осени 1939 г. — он в Москве) входили в каждую программу театра. Актер красивый, элегантный, аккомпанировал себе на рояле так, словно он импровизировал, подбирая нужный мотив. Исполненные с легкостью и особым изяществом, его фельетоны, в зависимости от содержания, получали лирическую, ироническую или сатирическую окраску. Чуть-чуть педалируя текст, он передавал свое отношение к тому или иному событию. В фельетоне «Не проходите мимо» Гутмана и Полякова Менакер смеялся над недостатками быта, делал это «неназойливо, мягко, музыкально, по-актерски выразительно»[[347]](#footnote-348). «Четвертая страница» М. Вольпина строилась по объявлениям на четвертой полосе «Вечерней Москвы». В одной из программ 1940 года Менакер впервые выступил как комедийный актер в паре с Мироновой. Миниатюра В. и К. Немоляевых и Л. Давидович «Роковая ошибка» положила начало замечательному содружеству двух актеров.

Роли Мироновой, даже самые маленькие, привлекали зрителей сатирической остротой, совершенством исполнения. К этому времени сложилась сатирическая маска Мироновой. С помощью этой маски актриса последовательно и безжалостно обнажала потребительское отношение к жизни, невежество, эгоизм, бессмысленность и пустоту мещанского существования. Будь то «дама приятная во всех отношениях», директор ателье, маникюрша в парикмахерской. В «Дохлых душах» Леонида Ленча (по мотивам Гоголя) Дама приятная во всех отношениях (Миронова) и Дама просто приятная (Домогацкая) бились над решением кроссворда и никак не могли отгадать, кому поставлен памятник на Пушкинской площади. По замыслу автора, гоголевские дамы как бы переносились в современность, вбирали в себя черты мещанок 30‑х годов. Так и выглядела Дама просто приятная в исполнении Л. Домогацкой. Миронова же решительно отбрасывала все исторические вуали, от гоголевского персонажа сохранялся лишь старомодный халат. Образ был нацелен прямо — и только в современность. «Вульгарная сплетница наших дней» — такой видел ее критик. И, несмотря на упреки в преувеличении, «впадении в фарс», Миронова продолжала играть свою «даму» откровенно современной.

Директор ателье в миниатюре Ленча «Святая правда» — женщина грубая и элементарно неграмотная, внешне мало похожа на «даму». Ее перебрасывали с одного места на другое — то директором {261} бани, то хлебопекарни, то ателье. И всюду она «поднимала работу», предлагая «мобилизоваться, сплотиться, опереться на массы». Трескучая демагогия в соединении с махровым невежеством беспощадно и зло высмеивались актрисой. В другой миниатюре Ленча, «Нужна няня», Миронова исполняла три роли, прибегая к трансформации. Она до неузнаваемости изменяла свою внешность. Более того, на эстраду выходили три разных человека — три непохожих друг на друга характера. Актриса не жалела сочных гротесковых красок. Столь же сочно, крупно была показана болтливая маникюрша в миниатюре Я. Рудина «Дамские пальчики». Толстая, самодовольная, надменная, она без умолку говорила, прерывая монотонный поток «последних» сплетен нелепым, деланным смехом.

Здесь же, в театре, начала Миронова исполнять и положительные роли женщин из народа, которые позднее займут заметное место в ее портретной галерее. Маленькая пьеса Л. Ленча «Заместитель», не отличающаяся особой остротой и оригинальностью сюжета, шла под неумолкаемый смех зрителей благодаря комедийному таланту актрисы. В роли деревенской девушки, домработницы известного профессора (Вельский), Миронова сумела показать достоверный жизненный характер. Ее героиня, способная, умная, тянется к городу и в то же время стесняется своего положения домработницы. Рождавшиеся отсюда комедийные ситуации мастерски обыгрывались актрисой. Критики отмечали ее «великолепную мимику, выразительный жест, отличные точные интонации»[[348]](#footnote-349).

В этот период в труппе появилась еще одна блестящая комедийная актриса — Татьяна Пельтцер. Она играла бытовые характерные {262} роли в маленьких пьесках — управдома, молочницу, банщицу и даже выступала с конферансом.

В отличие от сатирических персонажей Мироновой, олицетворяющих воинствующую пошлость в ее разновидностях, сценические образы Пельтцер мягче, лиричнее. Актриса смеялась над своими героинями, но в чем-то и сочувствовала им. При всех своих смешных и отрицательных чертах в них было нечто неотразимо привлекательное. Писатель Радзинский в рецензии на одну из программ театра тонко отметил эту особенность сценических героинь Пельтцер: «… есть в этих бытовых образах какое-то затаенное лукавство, внутренняя усмешка. Бюрократизм неукротимой банщицы или бешеного управдома — это от неопытности. У них крепкие руки и доброе сердце»[[349]](#footnote-350). Пластичная, музыкальная, наделенная каким-то особым народным обаянием, актриса сразу же заняла ведущее положение.

С таким сильным актерским составом, с репертуаром, где сатирические миниатюры и эстрадные номера чередовались с довольно скучными бытовыми пьесами и вяло поставленными опереттами, театр заканчивал второй сезон. Снова назревали перемены. С конца 1940 года художественным руководителем вместо Петкера назначается А. Г. Алексеев.

В течение 1940 года москвичи познакомились с гастролерами — Белостокским театром миниатюр и Львовским театром миниатюр из только что присоединившихся к Советскому Союзу районов Западной Украины и Западной Белоруссии. Довольно скромные по своему репертуару, художественному уровню, эти театры подсказали, однако, новые формы и приемы.

В программе Львовского театра кроме отлично сыгранного скетча и хореографической сценки «Танцкласс XIX века» были шуточные двухминутные микроминиатюры, напоминающие инсценированный анекдот. В то время как спектакль Московского театра состоял из 15 – 19 номеров, у гостей из Львова в программе их было до 50. «Инсценированные шутки, курьезы и анекдоты — доходчивый и эластичный жанр», — писал о спектаклях Львовского театра критик Александр Гурвич. Артисты «делали свое дело весело, свободно, шутя и играя»[[350]](#footnote-351).

Москвичи позаимствовали жанр «микроминиатюры». Они начали разыгрывать короткие диалоги либо на авансцене при закрытом занавесе, либо занавес слегка приоткрывался, и зрители видели один из уголков сцены, оформленный одной-двумя деталями. Были заимствованы и отдельные сюжеты этих миниатюр. К директору большого банка, человеку сугубо деловому, приходил его товарищ по гимназии. Директор стремился как можно скорее от него освободиться и понять, что хочет неожиданный посетитель: получить взаймы? Устроиться на работу? Но старый знакомый, не замечая его нетерпения, невозмутимо предавался воспоминаниям. Отчаявшись понять его, директор вынимал пистолет и стрелял в гостя.

{264} Популярностью пользовались и другие миниатюры, отличавшиеся неожиданностью сюжетного поворота, эксцентричностью характеров и алогизмом поступков персонажей. После увлечения постановочными пьесами, актеры и зрители радовались веселой шутке, инсценированному анекдоту. Новый репертуар требовал свободы, непринужденности, точности интонаций и пластики, умения давать мгновенные зарисовки характеров, оправдывать самые неожиданные повороты сюжета.

Еще более оригинально и самобытно будет использоваться интермедия в Ленинградском театре эстрады и миниатюр, созданном осенью 1939 года по образцу московского. Поначалу казалось, что это один из многочисленных вариантов театра малых форм, которые не раз создавались в течение последних лет в Ленинграде, чтобы через один-два сезона незаметно прекратить свое существование.

В первую программу вошли одноактная пьеса В. Вознесенского и Н. Сурина «Миллион дерзаний», водевиль «Закон дикаря», шутка «Кетчуп» и эстрадные номера: танцы В. Сергеевой и А. Таскина, лирические песни Э. Пургалиной, номер канатоходцев А. и Р. Славских. В труппе известные артисты Гибшман, Матов, Малоземова, Копелянская, Рикоми, Рубинштейн, артист и режиссер А. Шубин, литератор и художник Н. Сурин.

Несмотря на сильный актерский состав, первый сезон (1939/40 г.) проходил трудно. К концу года финансовый дефицит составлял изрядную сумму, репертуарный портфель был пуст, а в труппе осталось всего шесть актеров. Как и на судьбах других театров этого жанра, сказывалось отсутствие ясной творческой программы. Искусственное оживление старых форм не могло принести успеха.

В программе принимал участие молодой артист Ленинградской эстрады Аркадий Райкин, недавно окончивший Театральный институт. Его учителем был В. Н. Соловьев, большой любитель и знаток старинного народного театра, один из руководителей петроградской «Народной комедии», получившей известность в послереволюционные годы. В первой программе Райкин выступал как конферансье. Весело и непринужденно разыгрывал он вместе с молодой Р. Ромой, актером старшего поколения Р. Рубинштейном забавную шутку «Кетчуп», где все говорили языком торговых реклам. Но очень скоро Райкин уехал в Москву на Всесоюзный конкурс артистов эстрады, принесший ему известность, вошел в программу Московского театра эстрады и миниатюр.

Однако уже во втором сезоне Райкин, лауреат Всесоюзного конкурса, любимец московской публики, занял в спектаклях Ленинградского театра ведущее место. В программе, показанной к открытию сезона 1940/41 года, он конферировал, пел, шутил и даже дирижировал. Рассказывая о замысле новой программы, артист писал в статье, опубликованной в газете «Известия» (1940, 2 ноября): «Конферансье в гриме героя фильма “Большой вальс” И. Штрауса появится за дирижерским пультом, взмахнет палочкой, и торжественное {265} музыкальное вступление оповестит об открытии сезона». Мгновенно сняв грим, Райкин появлялся на просцениуме, чтобы начать вступительный монолог «Четыре времени года». По-прежнему с успехом шла шутка «Кетчуп», в которой теперь участвовал Виталий Доронин. «Программа убеждает, что творческая практика важнее схоластических споров, — писал Дунаевский, высоко оценивший новую работу Ленинградского театра эстрады и миниатюр. — Виновником непринужденности и легкости конферанса является А. Райкин»[[351]](#footnote-352).

Кроме конферанса (о нем уже говорилось в связи с выступлением Райкина в Московском театре эстрады и миниатюр) неожиданно, свежо и привлекательно выглядели микроминиатюры, каждая из которых была рассчитана на две‑три минуты сценического времени. Они объединялись под общей рубрикой «МХЭТ»: «Малый Художественный эстрадный театр (филиал драмы и трагедии)» — так расшифровывалось сочетание букв, шутливо напоминающее «МХАТ». Впоследствии Райкин острил на разные лады, обыгрывая счастливую выдумку («молодо, хорошо, энтересно, талантливо»). Уже в самом названии этого нового для театра жанра были и шутка, и ирония, и молодая задиристость, что так привлекательны на эстраде.

«Труппа» МХЭТа состояла всего из двух человек: А. И. Райкина и Г. М. Карповского. На старой фотографии возле небольшого занавеса с изображением фантастической птицы с длинной, непомерно вытянутой шеей и развернутыми крыльями — нечто среднее между чайкой и гусем — стоят два молодых актера. На протяжении короткого времени они должны были показать галерею разнообразных {266} персонажей, дать множество сатирических и комических зарисовок самых различных человеческих характеров.

Почтенный лектор с пафосом призывал беречь социалистическую собственность. Упоенный своим красноречием, он ломал указку, а потом и кафедру. Гражданин переходил улицу в неположенном месте. Услышав свисток милиционера, прикидывался слепым так, что блюститель порядка сам осторожно переводил его через улицу.

А вот странная фигура человека, одетого в летнее пальто, поверх которого накинута шуба, в руках зонтик и шляпа. Оказывается, перед выходом из дома он слушал сводку погоды, она-то и подсказала ему столь необычную одежду.

Отпетый алкоголик счастлив, что ему удалось выпить за счет отсутствующего приятеля. Незадачливый вор скрывался в шкаф на глазах у хозяина. Прижимистый человек взламывал пол в поисках утерянного пятака.

Интермедии МХЭТа позволили Райкину показать блестящее искусство трансформации. При этом он далеко не всегда прибегал к парикам, маскам, гриму и другим техническим приемам. Помогала природная наблюдательность артиста, умение подметить и схватить характерную деталь. В коротких зарисовках МХЭТа эта деталь способствовала мгновенной узнаваемости, предельной выразительности и заостренности образа. Интонация, мимика, жест, походка, манера носить костюм, порой трудно уловимая особенность пластики служили строительным материалом для сценических созданий артиста. Недаром впоследствии польские критики назовут Райкина «Паганини эстрады», его техника поражала уже тогда, в начале пути.

В ярких, достоверных сценических зарисовках МХЭТа виделось «больше смысла и юмора, чем в иных длинных и утомительных скетчах»[[352]](#footnote-353). Благодаря Райкину несколько облегченная, чисто эстрадная форма микроминиатюры, инсценированного анекдота приобретала неисчерпаемое разнообразие, а порой и несвойственную ей значительность социальной сатиры. Но если Райкин обогатил форму микроминиатюры, то на том раннем этапе эта форма помогала артисту совершенствовать технику. Она стала необходимой, как исполнение этюдов музыканту, зарисовки с натуры — художнику. Разумеется, инсценировки МХЭТа были неравноценны. Рядом с сатирой — смешная карикатура, ничего не значащий пустячок. Как на страницах журнала, здесь верстались самые разные сюжеты, сатирические, комические, юмористические.

{267} Кроме интермедий МХЭТа в программу Ленинградского театра входили эстрадник номера: танец «Гавайи» в исполнении балетного ансамбля во главе с танцовщицей из Белостока Сарой Свэн, роликобежцы Самсоновы, музыкальные эксцентрики Поликарпов и Александрович. Одноактную комедию «Женщина, которая хотела знать» Д’Актиля и Б. Волина по мотивам О’Генри исполняли Н. Копелянская и Р. Рубинштейн. Передавая свое впечатление от этой программы, Е. Мин писал: «Первая программа — двойственна и противоречива. Счастливые находки фантазии, творчества, вдохновения, смелые поиски новых форм, рядом серые, скучные, слабые номера, недостойные ни театра, ни его актеров, ни зрителей. Задумав оригинальное представление, театр остановился на полдороге»[[353]](#footnote-354).

Уже тогда, в эти первые сезоны Ленинградского театра эстрады и миниатюр, Райкин становился душой программы, вносил в нее дыхание современности, трепетное и требовательное отношение к искусству эстрады. Именно с ним критика справедливо связывала то новое, что появилось на сцене ленинградского театра.

Знаменательно, что этот театр нередко противопоставлялся московскому как более сильному по составу. И все-таки, ленинградский театр, как показало будущее, в отличие от московского, выдержал испытание временем. Его счастливую судьбу во многом предрешила личность Аркадия Райкина. «Сценическая индивидуальность — это духовная индивидуальность прежде всего, — утверждает К. С. Станиславский. — Это тот угол зрения художника на творчество, это та художественная призма, через которую он смотрит на мир, людей и творчество»[[354]](#footnote-355). «Угол зрения», составляющий, по мысли Станиславского, художественную индивидуальность, был у Райкина уже с первых его шагов на эстраде. Со временем эта индивидуальность приобретала все более отчетливые очертания и очень скоро — артисту не было и тридцати лет — определила его руководящее положение в театре. Он уверенно возглавит Ленинградский театр миниатюр, чтобы провести его через все трудности и противоречия, подстерегающие малые формы.

Знаменательно, что феномен Райкина появился в период коренной перестройки эстрады. Она проходила трудно, со скрипом. Многих {268} серьезно тревожили утеря эстрадной специфики, тенденция «академизировать» живое и веселое искусство. «На эстраду общими усилиями знатоков-эстрадоведов напялили фрак сугубо академического концерта, — писал в 1940 году Смирнов-Сокольский, — внешне крайне респектабельного, но порой до противности скучного. И даже балалаечники надели респектабельный фрак, выходят “под Ойстраха”, торжественно садятся возле рояля, и унылый “ведущий” с лицом факельщика из бюро похоронных процессий предостерегающе возглашает: “Лист! Вторая рапсодия!”»[[355]](#footnote-356) Смирнов-Сокольский в свойственной ему полемической манере несколько сгущал краски. Но его тревога отражала действительное положение вещей. Наступление филармонических жанров, сцен из театральных спектаклей грозило поглотить эстрадную «изюминку», «открытость» общения с публикой, импровизационность, эксцентризм. Актеры драмы, оперы и балета, не учитывая особенностей эстрадного представления, механически переносили в концертную программу сцены из спектаклей. Очевидно, что эстраду надо было перестраивать, но так, чтобы она не утрачивала присущих ей качеств. Этой потребностью диктовалось проведение I Всесоюзного конкурса артистов эстрады в 1939 году. Происходила естественная смена поколений, внимание привлекали новые формы, новые имена. Время уносило старых кумиров, и лишь немногие, тот же Смирнов-Сокольский, Утесов, Муравский и некоторые другие, представлявшие дореволюционное поколение, смогли выдержать натиск перемен и найти общий язык с новым зрителем. Райкин, получивший на конкурсе вторую премию по речевым жанрам (первая не была присуждена никому), как бы олицетворял столь ожидаемое обновление. Несмотря на свое театральное образование, он был насквозь «эстраден». Райкинские остроты, репризы, отдельные словечки (например, знаменитая «авоська» в одной из первых программ) мгновенно подхватываются и распространяются. Растет слава эстрадного артиста, его художественный, а затем и общественный авторитет.

Он оказался тем художником, который вдохнул жизнь в умирающие традиции, реконструировал жанр, проложил новые пути с помощью своего таланта, неуемной энергии, повседневного изнурительного труда. Его индивидуальность притягивала к себе талантливых писателей, режиссеров, любящих и чувствующих искусство малых форм. Они охотно шли навстречу устремлениям молодого артиста, с радостью отдавали ему свой опыт, знания, выдумку. Райкин мгновенно подхватывал и органично усваивал все то, что отвечало его потребностям. Это был процесс взаимного обогащения, когда в выигрыше оказывались обе стороны. Авторы и режиссеры, работая с Райкиным, находили идеальное сценическое воплощение своим замыслам. Артист расширял круг выразительных средств, выходил за пределы узкобытовой проблематики, сатира его приобретала глубину, остроту и философскую осмысленность.

Один из первых авторов Райкина, Владимир Поляков, вспоминает {269} свою встречу с артистом: «Молодой и очень обаятельный человек с большими внимательными глазами поделился своим желанием работать на эстраде. — А что вы хотите делать? — спросил его Поляков. — Что-нибудь ни на что не похожее, — ответил артист, — например, пить чай и разговаривать со зрителем»[[356]](#footnote-357).

Так родилась первая целостная программа Ленинградского театра эстрады и миниатюр «На чашку чая», написанная В. Поляковым (1940).

Райкин выходил из зрительного зала, легко поднимался на сцену, где был накрыт стол с дымящимся самоваром, усаживался, наливал чай, аппетитно прихлебывал его из блюдца, закусывая печеньем. Обстановка непринужденности, домашнего уюта создавала особое настроение в зрительном зале — ничего похожего на традиционный выход конферансье. Лукаво и зорко посматривая на зрителей, посмеиваясь над собственной затеей, он приглашал их принять участие в чаепитии, извинялся, что не может всех усадить за свой стол. Развлекая гостей, радушный хозяин рассказывал одну историю за другой. «Он говорил на темы дня, — вспоминал позднее Поляков, — о жизни, о любви, о политике, о детях, о морали, изредка, прерывая беседу, говорил: “Почему вы не берете печенье?” Он вел беседу так просто и мягко, что и впрямь казалось, что мы все сидим у него в гостях и чаевничаем вместе с ним»[[357]](#footnote-358).

На это блистательное умение Райкина вести беседу со зрителем и рассчитывал Поляков, когда писал свой монолог — своеобразный театрализованный конферанс. Артист превратил его в каскад блестящих экспромтов. Литературный текст выглядел как свободная {270} импровизация, рождающаяся в непосредственном общении со зрительным залом.

Программа «На чашку чая» была поставлена в конце 1940 года, когда к руководству театром пришел М. О. Янковский, известный критик и театровед, человек высокой культуры и тонкого художественного вкуса. В работе театра деятельное участие в это время принимали режиссеры А. Шубин, Н. Сурин, А. Винер. В труппе были актеры О. Малоземова, З. Шиляева, Б. Дмоховский (он же и режиссер), Р. Рубинштейн, Ю. Стессен, К. Сорокин, Т. Майзингер. Партнером Райкина по МХЭТу оставался Г. Карповский.

Кроме маленькой пьесы Н. Сурина и В. Вознесенского «Пропавшее сокровище», сценки В. Полякова «Во имя искусства», его же пародий на цирк («Наш цирк») и на венскую оперетту («Мадам Зет») в программу входили и собственно эстрадные номера: вокальные (Э. Пургалина, Л. Геоли), инструментальные (оркестр под управлением Ульриха), оригинальные (жонглер Ф. Савченко) и другие. Все они объединялись конферансом Райкина.

Увлечение парным конферансом не миновало и Райкина. Его «партнерами» были и патефон, и «собака», которую изображал артист Н. Галацер. «Собака» сидела в будке так, что были видны только ее лапы и голова, и выразительно реагировала на слова хозяина — Райкина. Номер несколько напоминал сценку «Свидание», имевшую успех у москвичей, где собаку изображал Ю. Хржановский.

В следующей программе того же Полякова, «Не проходите мимо», беседа конферансье со зрителями приобрела новые краски. Впервые Райкин выступил с фельетоном.

{271} Критики дружно называли фельетон «Невский проспект» лучшим номером программы. В нем была «и лирика, и публицистика, и пафос гражданственности. При разнообразии тем, подвергающихся сатирическому обстрелу, есть некий каркас, вокруг которого группируются события и образы»[[358]](#footnote-359). Е. Мин отмечал, что Райкин игровые моменты проводил прекрасно, публицистические и лирические ему удавались меньше. Артист еще только шел к высокой публицистике.

С фотографии смотрит серьезное лицо артиста. Он в элегантном, застегнутом доверху пальто, с чемоданчиком в руке. Вполне современный молодой человек, интеллигент, приехавший в город, который он хорошо знает и любит. «Нет ничего лучше Невского проспекта!» — задумчиво произносил он классическую гоголевскую фразу. Рассказ Гоголя о красотах Невского, о встречах, которые там случаются, как бы переносился в настоящее время. Монолог густо «населялся» персонажами, и каждый из них, охарактеризованный одним-двумя словами, в интерпретации Райкина становился живой и достоверной фигурой. Толпа на Невском сгущалась, люди встречались, расходились, обменивались репликами. Рассказчик, с наслаждением окунаясь в эту толпу, наблюдал ее, комментировал и размышлял. Зритель, увлеченный внутренней логикой рассказа, был ошеломлен каскадом ярких портретов и тонких наблюдений. А рассказчик уже снова уходил в историю — он вспоминал о создателе города, Петре, и об указе, который был им подписан, — пороть за замусоривание Невского проспекта: «Сегодня такого указа нет, а жаль!» Он приглашал зрителей совершить вместе с ним путешествие от Адмиралтейства с его золотым шпилем к Московскому вокзалу, {272} завернуть на улицу Желябова (где помещается Театр эстрады и миниатюр). Эта «прогулка» позволяла затронуть различные темы, поговорить о строительстве, о театрах, о магазинах, о памятниках и даже о телефонах-автоматах. Лирические интонации возникали в рассказе об Аничковом дворце, который после революции отдан в распоряжение детворы и стал Дворцом пионеров. Отдаваясь властному обаянию артиста, зрители незаметно настраивались с одной волны на другую — от лирических интонаций к сатирическим, от задушевной беседы — к комическим зарисовкам. Бытовые темы, то, что на эстраде нередко презрительно именовалось «мелкотемьем», подчинялись отчетливо выявленной идейной и гражданской позиции рассказчика, и зритель понимал, во имя чего критикует артист те или иные недостатки. «Невский проспект» надолго вошел в репертуар Райки на.

В программе «Не проходите мимо» Райкин исполнял песенки и даже хореографические номера («Девушка спешит на свидание» с ансамблем герлс), участвовал в пародийном эксцентрическом номере «Четыре канотье» вместе с А. Ругби и музыкальными эксцентриками Александровичем и Поликарповым. В стремительном ритме незатейливой музыки четверо артистов манипулировали соломенными шляпами, которые летели за кулисы, чтобы тут же вернуться с противоположной стороны.

Песенка, танец, оригинальный жанр, пантомима «Рыболов» — кажется, Райкин стремился освоить все эстрадные жанры, чтобы выработать свой собственный, неповторимый. Здесь невольно вспоминается мысль С. В. Образцова, что каждая яркая индивидуальность {273} на эстраде создает свой жанр, расширяя выразительные средства и возможности эстрадного искусства.

Внимательно следивший за развитием Ленинградского театра эстрады и миниатюр Мин отметил «к концу сезона усиление и сплочение коллектива»[[359]](#footnote-360). С двумя программами «На чашку чая» и «Не проходите мимо» театр в мае 1941 года поехал на гастроли в Мурманск.

За прошедшие два‑три года как Ленинградский, так и Московский театры эстрады и миниатюр заметно окрепли и встали на ноги. Сам факт существования этих театров дал толчок к развитию эстрадной драматургии, где также происходил процесс смены поколений. Писатели, еще недавно активно работавшие для эстрады, такие, как Эрдман, Арго, Адуев, Ардов, Типот, Вольпин, устремляют свои интересы в сферу «большой» драматургии, оперетты, кино, цирка Комедия Виктора Ардова «Мелкие козыри», с успехом поставленная Московским театром сатиры и рядом других, долго не сходит с репертуара. Типоту принадлежит либретто одной из лучших советских оперетт «Свадьба в Малиновке», Эрдман сотрудничает с цирком, Масс, Арго, Адуев пишут для оперетты, для драматических театров. На эстраду приходят новые авторы: В. Поляков, Л. Ленч, А. Раскин и М. Слободской, Б. Ласкин, В. Дыховичный, ленинградцы Л. Давидович, Л. Арт, А. Флит, Н. Сурин, А. Д’Актиль и другие.

Недавно созданным эстрадным театрам серьезное внимание уделяет критика. Центральная печать, газеты «Правда», «Известия» и другие, не говоря о специальных журналах, регулярно помещают рецензии на новые программы. В качестве рецензентов выступают писатели В. Катаев, Л. Славин, Е. Габрилович, критики А. Гурвич, Е. Мин, Е. Бермонт и другие. Их доброжелательное отношение, их взыскательность укрепляли авторитет эстрадного искусства, привлекали к нему внимание общественности.

## \* \* \*

Июнь 1941 года обозначил новый этап в развитии всего советского искусства. Вслед за первыми воинскими частями двинулись на фронт бригады артистов, к октябрю уже сорок две бригады обслуживали Действующую армию. К маю 1942 года их число выросло до шестидесяти. Поляны, землянки, госпитали, санитарные поезда заменили концертные залы. «Искусство стало на вооружение нашей армии, многие артисты заняли свое место в боевых порядках сражающихся {274} войск», — писал Е. Гершуни, вместе с большой группой эстрадных артистов не прекращавший работы в Ленинграде[[360]](#footnote-361).

В репертуаре фронтовых бригад — патриотические одноактные пьесы, высмеивающие фашистов сатирические сценки, отрывки из классических пьес, песни, танцы, оригинальные номера. Это своего рода маленькие эстрадные театры, выступающие со сборной программой. К ним можно отнести и обслуживавшую Северный флот бригаду С. Пищика с участием Мирова и Дарского. И одну из первых фронтовых бригад под руководством Бориса Михайловича Филиппова — в нее входили Гаркави, Хенкин, Русланова. И Ленинградский фронтовой джаз-ансамбль с Коралли и Шульженко во главе, самоотверженно работавший в условиях блокадного Ленинграда. Ансамбль выступал в своем довоенном составе, все его участники отказались эвакуироваться. Лишь известное на эстраде акробатическое «Трио Кастелио» (Алла Ким, Анатолий Кастелио, Владимир Плисецкий) превратилось в дуэт: Владимир Плисецкий ушел на фронт, стал разведчиком и погиб. Посмертно ему было присвоено звание Героя Советского Союза.

Репертуар Ленинградского ансамбля быстро пополнился новыми номерами, Коралли вспоминает, как уже в одном из первых военных концертов он читал монолог «Не отдадим» А. Д’Актиля:

«Не отдадим фашистам Ленинграда.  
Ни площадей, ни скверов, ни палат,  
Ни Пушкиным прославленного сада,  
Ни возведенных Росси колоннад.  
Ни Ильича с простертою рукою,  
Зовущего: — “Пойдем и победим”.  
Ни верфей, ни заводов, взятых с бою,  
Ни сфинксов над серебряной Невою —  
Не отдадим!»[[361]](#footnote-362)

Страницы истории эстрады этого времени наполнены драматическими судьбами, они свидетельствуют о патриотизме, мужестве, национальной гордости мастеров малых форм, еще недавно казавшихся легкомысленными шутниками, забавниками. Д’Актиля вывезли из Ленинграда в Пермь, где, истощенный блокадой, он скончался. Похожей была судьба писателя Н. Сурина, артистов К. Гибшмана, А. Матова и многих других ленинградцев.

{275} О своем эстрадном «происхождении» вспомнил Московский театр сатиры, в начале июля 1941 года показавший программу «Очень точно, очень срочно!» (режиссеры Р. Корф, И. Зенин, Я. Рудин, Ф. Липскеров, Н. Рыкунин). Успехом у зрителей пользовались песенка старого портного (текст В. Дыховичного) в исполнении Д. Кара-Дмитриева и сценка «Наоборот» (текст Я. Рудина) в исполнении Корфа и Рудина. В сентябре 1941 года «Литературная газета» сообщила о выезде на фронт четырех бригад театра. В составе одной из бригад кроме артистов Театра сатиры Корфа, Рудина, Токарской, Холодова были артисты Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Н. Политикина и В. Мирсков и артисты цирка А. Бугров, трио Макеевых. Руководил бригадой Л. И. Лебедев, недавно назначенный директором ЦДРИ.

«Вот мы и в Действующей армии, — писал Рудин жене. — Настроение бодрое, хорошее. Бригада окружена вниманием, заботой и уходом. Выступаем много — по 3 – 4 раза в день. Пишу сейчас на крыше грузовика. Идет концерт под аккомпанемент артиллерийской канонады. Принимают наши выступления грандиозно. Это здесь так необходимо, что просто непонятно, как в эти дни мы могли играть в Москве…». Это и другие письма, опубликованные Борисом Филипповым, датированы сентябрем 1941 года[[362]](#footnote-363). Со слов Токарской и Холодова Филиппов записал трагические события последующих дней, когда началось массированное наступление врага. Четвертого октября концерт в прифронтовом лесу на линии Вязьма — Гжатск не состоялся из-за резкого обострения обстановки. Надо было решать, что делать дальше. Корф — он был старшим по возрасту и самым авторитетным по заслугам — высказался за продолжение работы. Бригада перебралась во второй эшелон, где ее приютила на ночь редакция фронтовой газеты. Пятого октября в 4 часа 30 минут люди были подняты по сигналу тревоги. Быстро погрузились в свою машину и в течение суток езды по разным дорогам пытались безрезультатно вырваться из сомкнувшегося кольца. Машину пришлось оставить. Шли вяземскими лесами. Седьмого октября на рассвете вышли из лесу, впереди раскинулось широкое поле. Оно насквозь простреливалось минометным и пулеметным огнем противника. Идти, вернее, ползти, надо было только вперед. Холодов видел, как сразу же по выходе из леса погиб, сраженный осколком мины, руководитель бригады Лебедев. Без вести пропали, погибли Корф, Рудин и Владимир Макеев.

В 1941 году Корфу исполнилось 48 лет, Рудину — 41. Они ушли из жизни в расцвете своего таланта и сил. Их скетчи и сценки украшали многие концерты, звучали по радио, записывались на пластинки. Ведущие артисты Театра сатиры, они стали создателями своего «миниатюрного эстрадного» театра, где был постоянный драматург Рудин, постоянный режиссер Корф. Их усилиями на эстраде утверждался жанр, получивший в дальнейшем широкое развитие в «театре двух актеров».

{276} О фронтовых бригадах, судьбах их участников, их творчестве будет написана еще не одна волнующая книга. На этих страницах нет возможности рассказать о всех известных и безвестных героях, своими силами и средствами участвовавших во всенародной борьбе с врагом. Автору важно отметить, что удельный вес «малых форм» в общем потоке советского искусства резко вырос в эти первые военные годы. Их действенность подтверждалась жизнью.

Короткое стихотворение, патриотическая, лирическая и шуточная песни, сценка, монолог, фельетон, частушка легко подхватывали злобу дня, улавливали настроения и чувства народа, поднявшегося на защиту Отчизны. На передовые рубежи вышло и искусство плаката. Традиции «Окон РОСТА» возродились в «Окнах ТАСС», по-своему участвующих в боях с фашизмом. Плакатность, агитационность отличали и искусство театров миниатюр, родившихся в этот период. По-новому зазвучала политическая сатира. Стали издаваться журнал «Фронтовой юмор», сатирические листки и целые газеты в Действующей армии, получившие названия: «Прямой наводкой», «На мушку», «Короткой очередью» и другие подобные.

Знаменательно, что осенью 1941 года, когда враг оказался у ворот столицы, когда большинство театров в Москве было эвакуировано, работал театр малых форм, или агиттеатр, как он тогда назывался. Знаменательно, что именно Гутман, режиссер, которого обвиняли в безыдейности, бездумной развлекательности, политической и художественной безграмотности, создал театр, который делил с москвичами трудности этих месяцев. В честь истребительных эскадрилий он был назван «Ястребком» и работал при клубе милиции на Неглинной {277} улице. Начальник политотдела Московской милиции предоставил помещение и взял на себя заботы, связанные с содержанием маленького театра.

Основное ядро труппы составили участники самодеятельного коллектива Московской милиции, усиленного несколькими профессиональными актерами. Жили там же, где работали, — «в клубном помещении были установлены для артистов две казармы, мужская и женская. После одиннадцати часов хождения по городу не было, и в случае ночных репетиций там же и оставались до утра. Нам предлагали развозить нас по домам в милицейских автобусах, — но велика ли радость возвращаться по затемненной Москве в одинокую квартиру? То ли дело здесь, в клубе милиции, с горячим чайником, с неистощимым Борисом Фоминым у рояля, с Давидом Гутманом, который умел быть совершенно обаятельным, рассказывая о прошлом и фантазируя о будущем, в окружении молодежи, которая смотрела на нас влюбленными глазами, — ведь для них наша юность, наши воспоминания о гражданской войне были легендой, былью»[[363]](#footnote-364).

Театр существовал всего один сезон 1941/42 года. За это короткое время, несмотря на трудности с репертуаром, было показано семь программ. Авторов в Москве не было. И только энергия Гутмана помогала выходить из положения. Поляков вспоминал, что стоило ему прилететь с фронта в командировку в Москву и, конечно, появиться в «Ястребке», как Гутман требовал, чтобы он написал для него пьесу. «Давид Григорьевич, я ведь в Москве всего на два дня… — Вполне достаточно… Сейчас военное время. Работайте по-военному. Я вас мобилизую»[[364]](#footnote-365).

{278} Первая сборная программа появилась уже в конце лета. Вторая (сентябрь) носила название «Нет мирных», третья (ноябрь) — «Письма с фронта», четвертая (январь) — «Загнали за Можай», пятая (февраль) — «Любимая, родная», шестая (март) — «Московские снежки» и седьмая (май) — «Ветер мая». Они были составлены из самых разных номеров, исходя из реальных возможностей — репертуарных, творческих. Известный эксцентрик Н. Павловский, выступавший в мюзик-холле в паре с С. Каштеляном, создавал острые политические карикатуры. А. Аникина и Э. Мэй участвовали в хореографических номерах. Во всех программах звучали мелодии композитора Б. Фомина, он написал для «Ястребка» около сорока песен, героических, лирических, юмористических, пародийных, и музыку для хореографических номеров. Дирижером был Н. Громов, художником Вл. Сахновский.

Все эти разнообразные номера Гутман старался объединить тематически, о чем говорят названия программ. Связки между номерами осуществлялись с помощью конферанса. Возвращаясь к старым, проверенным собственной практикой приемам агиттеатра времен гражданской войны, Гутман использовал и героическую ораторию, и политическую карикатуру, и бытовой гротеск. Артист театра Т. Шибаев в первых программах конферировал в образе раешного Деда Нефеда. Позднее, учитывая ведомственную принадлежность театра, он выходил в образе милиционера. Делались попытки освоить и парный конферанс. В программе «Ветер мая» Шибаев в образе регулировщика конферировал вдвоем с Т. Коломейцевой, изображавшей почтальона.

Спектакли носили следы «поспешности и недоработанности»[[365]](#footnote-366). Но о какой продуманности и тщательной проработке деталей могла идти речь, когда они выходили по горячим следам событий, порой опережая документальные кинокадры. Программа «Загнали за Можай», посвященная разгрому немцев под Москвой, была выпущена в самом начале января. Ансамбль «Дрожи и тряски» остро и зло высмеивал фашистское воинство, потерпевшее первое сокрушительное поражение. В манере сценической карикатуры был поставлен номер «Серенада трех завоевателей», в котором современные «рыцари», отправляясь в поход, обещали дамам богатые подарки, а в результате расплачивались собственными шкурами.

Программа — «Любимая, родная», посвященная Красной Армии, {279} была впервые показана в феврале 1942 года. Текст большинства песен и миниатюр написала Л. Давидович. Сценка «В Ясной Поляне» делалась по сообщениям Информбюро и материалам прессы о зверствах и разрушениях, учиненных фашистами в Ясной Поляне, только что отбитой частями Красной Армии. Сценка «Горячая пища» показывала красноармейцев на отдыхе и завершалась веселой пляской. В программе было много музыки и песен: «Ах вы, нивы, мои нивы» (текст Л. Давидович), «Песня о двух генералах» (текст И. Финка), «Прощальная» (текст Давидович). Взрывы дружного смеха вызывал конферанс Деда Нефеда в исполнении Т. Шибаева.

В конце марта «Ястребок» с двумя программами «Московские снежки» и «Любимая, родная» успешно гастролировал в Горьком, где было сыграно 25 спектаклей. По его примеру создавались театры в других городах. Так, газета «Литература и искусство» сообщала, что подобный театр создан при Доме Красной Армии в Тбилиси. Авторами первой программы, «Короткой очередью», стали Я. Зискинд и Н. Лабковский[[366]](#footnote-367). В газете «Вечерняя Москва» упоминалось, что «Ястребок» успешно снабжает репертуаром коллективы фронтовых «Ястребков»[[367]](#footnote-368), стихийно став своеобразным «методическим центром».

В последней программе «Ястребка» — «Ветер мая» участвовал уже более широкий круг авторов. В нее входили пьеса Ленча «Нервная Германия», интермедия Дыховичного «Исправленному верить», шутка Суходольского «Заговорил», одноактные пьесы «Родной ребенок» Яновского и «Мама» Шептаева. Но наибольший успех имела «политическая эксцентриада» Н. Павловского — номер, получивший название «Арена Европы». Умело используя трансформацию, артист создавал пародийные портреты: Лаваля, балансирующего на проволоке «между Берлином и Виши», Антонеску в виде кокетливой шансонетки в короткой юбочке, Муссолини в костюме древнеримского гладиатора и Гитлера в образе напрягающего последние силы боксера, которому не помогают впрыскивания из сосуда с надписью «резервы». В маленькой пьесе Ленча «Нервная Германия», написанной в виде шаржа на призыв Геббельса «экономить нервы», участвовали почти все актеры театра: Степанова, Ворхолевский, Струкова, Павловский, Соколова, Коломейцева, Шибаев, Гальковский, Мэй.

{280} Программа «Ветер мая» шла в помещении театра «Ромэн» в Большом Гнездниковском переулке, куда весной 1942 года перебрался «Ястребок». Это помещение было хорошо знакомо Гутману по первым сезонам Театра сатиры. Судьба сложилась так, что «Ястребок» в Гнездниковском переулке стал последним театром, где довелось работать Гутману.

В июне и июле «Ястребок» гастролировал в Свердловске. Осенью 1942 года в столицу из эвакуации вернулся Московский театр миниатюр, и необходимость в «Ястребке» отпала. Гутман остался без театра. Он «стал писать скетчи, репризы и конферансы… Странно и дико для людей театральной Москвы было видеть его в Мосэстраде или Филармонии перед дверьми кабинетов, в которых он сам когда-то сиживал ведомственно, творчески, официально — всячески… Ему досталась напоследки роль человека все испытавшего, все знавшего, ничего не забывшего и ничем не дорожащего»[[368]](#footnote-369).

По всей вероятности, «Ястребок» — последний созданный Гутманом театр — не отличался высокими художественными достоинствами. Режиссер, привыкший работать с первоклассными актерами, вынужден был в силу чрезвычайных обстоятельств довольствоваться случайной труппой и применяться к ее возможностям. На написание текста и подготовку спектакля затрачивалось не более месяца — о глубоких творческих поисках в этих условиях не могло быть и речи. И все же «Ястребок» был характерным явлением времени. В самый тяжелый для москвичей период, осенью 1941 года, он оказался как бы средоточием театральной жизни столицы, поддерживал ее огонек, готовый угаснуть. И зрители, среди которых было немало военных, всегда находили здесь отклик на злобу дня, могли послушать лирическую или шуточную песенку, посмеяться.

Среди театров миниатюр военного времени надо особо остановиться на «Веселом десанте». Он начал работать в июне 1942 года {281} при Политуправлении Южного фронта. Деятельное участие в его организации приняли журналисты и писатели фронтовой газеты «Во славу Родины». Их инициатива была поддержана Комитетом по делам искусств и Главным политуправлением Красной Армии. Формирование труппы было поручено Всероссийскому театральному обществу, начальник театра и художественный руководитель В. Поляков работал во фронтовой газете, сотрудники которой стали первыми авторами и верными друзьями «Веселого десанта». Среди них Б. Горбатов, С. Михалков, А. Левада, Б. Галанов, А. Мацкин, Л. Шапиро, поэты И. Френкель и А. Хазин.

С первых же дней у театра оказался и свой талантливый композитор, который по совместительству сделался концертмейстером и заведующим музыкальной частью «Веселого десанта», — М. Табачников. Он написал немало песен, которые тут же подхватывались, передавались на слух и быстро распространялись далеко за пределы Южного фронта. Это известные «Одессит Мишка», «Давай закурим», «Песня о Москве», «Песня о Севастополе», «Казачья Кириченковская», «Песня о разведчике Балиеве», «Я верю, я жду, я тоскую» и другие. Пока это было возможно, на машине-полуторке, которая имелась в распоряжении «Веселого десанта», возили пианино, и Табачников сам аккомпанировал артистам. Когда в одной из очередных переправ с громоздким инструментом пришлось расстаться, Табачников вооружился гитарой и трофейным аккордеоном. Позднее музыкальная часть была усилена профессиональным баянистом и двумя бойцами, игравшими на балалайках и гитарах.

Коллектив «Веселого десанта» состоял из девяти актеров. Отличный характерный актер П. Гуров-Лихошерстов был к тому же способным литератором. За год он написал 15 миниатюр, вошедших в репертуар «Веселого десанта». Смелый человек и прекрасный организатор, он «по совместительству» стал директором театра.

{282} Л. Гарфельд умел свободно разговаривать с аудиторией, то есть обладал талантом конферансье и был постоянным исполнителем маленьких интермедий «Небольшого Большого театра». Он же стал режиссером и администратором «Веселого десанта».

В. Щелоков был органичен и убедителен в ролях рядовых советских бойцов. Подвижному, эксцентричному А. Строеву, владеющему пантомимой, напротив, поручались роли «фрицев». Д. Дмитриади с равным успехом исполнял и фронтовые «куплеты кинто», и комедийные гротесковые роли, и пел в «Трио поваров», насаживая «фрицев» на шампур. Н. Карпов — актер на героические роли и одновременно помощник режиссера. Е. Свистунов хорошо читал стихи, пел, исполнял музыкальные фельетоны. Исполнявшуюся им «Историю одного баяна» бойцы переписывали друг у друга.

Ведущее положение заняла А. Агеева. Темпераментная, с великолепным голосом, она хорошо играла и драматические и острохарактерные роли. Отличной комедийной актрисой была выпускница Театрального училища имени Б. В. Щукина Н. Зорина. Фронтовые песни Табачникова исполняла С. Белова. Позднее к этим актерам присоединятся характерная актриса М. Гаврилко и «простак» Ю. Ульянов. Душой коллектива стал его создатель, влюбленный в свое детище, Поляков. Главным образом благодаря его энтузиазму и оптимизму «Веселый десант» не только благополучно пережил испытания одного из тяжелейших периодов войны, но и продолжал работу на Южном фронте в обстановке летнего отступления 1942 года. «Антигрустин» — так назвал искусство «десантников» командир Донской казачьей гвардейской дивизии генерал-майор Я. Шаробурко. «Поляков носит бурку, шашку и сгоряча лезет вместе с нами в самые опасные места», — записывал в своем фронтовом дневнике Л. Гарфельд. В этой обстановке лихой «кавалерист», он же вполне мирный автор Владимир Поляков, неустанно пополнял репертуар «Веселого десанта», который благодаря ему был всегда оперативен. Менее чем за год Поляков написал около шестидесяти миниатюр, пьес, стихов. Как-то за одну ночь он сочинил «Куплеты тонущих фрицев», «Комический хор итальянских берсальеров, разбитых Красной Армией на Дону», сценку «Ко всем чертям» (в аду черти поджаривали фашистского обер-лейтенанта) и «Будьте любезны» (сатира на фашистскую мораль). «Писать приходилось в землянках, на артиллерийских батареях, на коротких привалах, на коновязях, {283} на борту боевого корабля, на аэродромах и в походных госпиталях, писали часто без элементарных удобств, прислонив бумагу к стене, а то и на спине товарища, — вспоминал Поляков. — Ах, если бы сейчас я умел так быстро писать, как тогда, на фронте, писать где попало, приноравливаясь к свету коптилки, “летучих мышей”»[[369]](#footnote-370).

Кроме Полякова для театра работали и другие сотрудники газеты «Во славу Родины». Монолог Деда в первой программе принадлежал Б. Горбатову, вступительную и прощальную песенки сочинил А. Хазин, а И. Френкель — песенку «Откуда вы? Я из Москвы».

Спектакли «Веселого десанта» игрались везде, в любое время. Ночью при свете фар, походного костра, а когда диктовалось условиями, то и просто в темноте. Играли в двухстах метрах от передовой, на огневых позициях, под проливным дождем, в горном ущелье. Для установки сцены и подготовки требовалось не более двадцати минут. В землю вколачивались четыре кола, сверху они связывались веревками. На них натягивались синие полотнища — кулисы и легкий голубой раздвижной занавес, созданный художником редакции «Во славу Родины» В. Васильевым. С лицевой стороны на занавесе в виде аппликации были два раскрытых парашюта — эмблема театра и надпись «Веселый десант». С помощью разведчиков добыли необходимые для театрального гардероба немецкие, а позднее румынские и итальянские мундиры, каски, оружие, ордена.

Для спектакля у разведчиков-черноморцев Поляков и Табачников написали песню о недавно погибшем герое-разведчике Балиеве, которую проникновенно исполняла С. Белова.

«Он погиб за нас, он погиб за меня, Пораженный фашистским огнем. Плачь, ферганская девушка, так же, как я, Мы с тобой не забудем о нем».

В дневнике Гарфельда описано одно из выступлений перед тысячной аудиторией бойцов в августе 1942 года, когда наши войска в тяжелых оборонительных боях подошли к Кавказскому побережью Черного моря. «Особенно доходит до сердца зрителя написанная на днях Гуровым сценка о дезертире… Я читаю: “Убей его!” К. Симонова. Нет, я не читаю… я обращаюсь к бойцам с гневной, горькой речью замечательного стихотворения»[[370]](#footnote-371).

Получив приказ о выезде к гвардейцам-кавалеристам генерала {284} Кириченко, за одну ночь поэт А. Штейнберг и М. Табачников написали песню «Казачья Кириченковская», а Поляков — «Монолог казачки». Утром, после короткой репетиции, выехали в части, где в течение дня на передовой было дано три спектакля. Гарфельд записал в дневнике: «Политработники говорят, что “Убей его!” и “Монолог казачки” — это самое сильное, заменяющее любую политработу». Красивым низким голосом, темпераментно исполняла А. Агеева монолог казачки, призывая мстить за поруганную землю отцов… «Последние слова ее монолога перекрывал сигнал трубы — конники Кириченко мчались в бой»[[371]](#footnote-372).

А когда у моряков-пехотинцев Табачников, прекрасно исполнявший свои песни, пел «Одессита Мишку», суровые, видавшие виды зрители не могли сдержать слез.

Но не только героика и патетика нужны были зрителям. И театр полностью оправдывал свое название. Несмотря на тяжесть испытаний, артисты умели заразительно смеяться и шутить. Радостно встречали зрители эксцентричное трио фронтовых поваров. Взрывы хохота сопровождали пьеску Полякова «Либе фрау», в которой были показаны приключения разведчика во вражеском тылу.

Прямо на спектакле, который давался в гвардейских минометных частях, Поляков придумал текст комедийной переписки минометчика с девушкой. В письме боец рассказывал, как он ухаживает за «катюшей», и получал гневный ответ своей любимой. Ему приходилось успокаивать девушку, разъясняя, что его «катюша» «ревет басом». В дневнике Гарфельда по поводу исполнения этой сценки записано: «Идет с успехом. Чуть грубоватый юмор. Нередко именно он нужен на войне».

Позднее доля юмора в программе «Веселого десанта» значительно возросла. К этому располагала военная обстановка — театр вместе с фронтом развил стремительное наступление. В репертуаре «десантников» появились веселые интермедии «Небольшого Большого театра», клоунада «Тепин и Недотепин» и другие номера.

В конце сентября 1942 года «Веселый десант» получил распоряжение вернуться в Москву из своей первой поездки на фронт. Политуправление Черноморской группы войск Закавказского фронта в специальном приказе благодарило коллектив за самоотверженную работу, особо отметив «исключительную оперативность в репертуаре… Театр сумел найти средства затронуть чувства бойцов, разжигая ненависть к врагу и жажду мщения, презрение к трусу и паникеру, призывая к новым подвигам за освобождение Родины от гитлеровских мерзавцев»[[372]](#footnote-373).

В один из вечеров театр показывал фронтовую программу в Москве, в Доме актера. «Я играл свои солдатские песенки и пел, — вспоминает Табачников. — Мы принесли в зал и пыль и горечь отступления, и веру в наши победы, и безграничную любовь к своему народу, ради которого мы прошли весь этот путь»[[373]](#footnote-374).

Скоро театр вернулся на Юго-Западный фронт, чтобы снова {285} двинуться по дорогам войны. На этот раз его ждали дороги наступления, дороги побед.

«“Веселый десант” выделяется тем, что он крепко связался с красноармейской жизнью, — писал на страницах “Правды” Заславский в мае 1943 года после возвращения коллектива из новой поездки. — Он дышит жизнью фронта. Отсюда свежесть и непосредственность его смеха, его меткость, изобретательность»[[374]](#footnote-375).

В октябре 1943 года Поляков, будучи военнослужащим, получил другое назначение, и «Веселый десант» прекратил существование.

О роли «малых форм» в ту военную пору говорит любопытный эпизод, рассказанный С. А. Каштеляном. На восьмой день после освобождения Киева он был вызван туда А. Е. Корнейчуком и Вандой Василевской. Они поручили ему организовать Первый Украинский республиканский театр миниатюр. Театр под руководством Каштеляна открылся в 1944 году в помещении, где теперь находится Дом работников искусств, программой «На шляху до Берлина». Она состояла из одноактных пьес, инсценированных рассказов, песен, стихов и шла дважды в течение вечера. Конферировал сам Каштелян.

Постепенно, с возвращением в Киев артистов, труппа сильно разрослась. Показав пять программ за два сезона, театр закрылся. Свое назначение он выполнил.

Трудно складывалась жизнь Московского театра миниатюр. Первая военная программа «Смелого пуля боится, смелого штык не берет», поставленная Краснянским, вышла 15 июля (политический шарж Ленча «Сон в руку», пьеса Б. Ромашова «Патриоты», песни и {286} стихи). С этой программой театр уехал на гастроли в Горький. Оттуда, без заезда в Москву, он отправился в двухмесячный рейс по Волге на маленьком пароходике «Пропагандист». Зимой 1941/42 года обслуживал среднеазиатский военный округ.

Декорации остались в Москве. Ни один из спектаклей не мог быть показан полностью. Поэтому было создано несколько сборных программ, состоявших из фрагментов текущего репертуара. Спектакли обрели концертную форму, а имена популярных артистов по-прежнему привлекали зрителей. Осенью 1942 года театр вернулся в Москву и сразу выехал на Калининский фронт с программой «Вот и хорошо». Она шла в частях Красной Армии и в только что освобожденном от немцев разрушенном, сожженном Калинине. Лучшей актрисе театра М. Мироновой было поручено вести программу. От души смеялись зрители, слушая монолог дяди Вани, «директора» русской деревенской бани в исполнении Р. Юрьева. Его герой «предложив фашистам попариться в баньке, запер их снаружи, а пока голые, намыленные и распаренные гитлеровцы наслаждались в жарко натопленной избушке, тихий дядя Ваня устроил им… баню»[[375]](#footnote-376).

Лирическая певица Н. Ушкова, лауреат Первого Всесоюзного конкурса артистов эстрады, исполняла песни и романсы, которые пользовались у фронтовиков особым спросом. Программу завершали Миронова со сценкой «В столовой», Менакер и Юрьев с куплетами «Гайка».

Сезон в Москве начался 17 ноября 1942 года спектаклем «Москвичи-земляки» в постановке А. Лобанова, назначенного главным режиссером театра. Автором музыки был композитор «Ястребка» Б. Фомин, режиссерами А. Менакер и Н. Тоддес.

«Мы на фронте, на привале  
Земляков своих видали.  
Там на фронте, где сраженья горячи,  
Словно сталь в бою тверды,  
Русской удалью полны  
Дорогие земляки-москвичи!»

Миронова, Домогацкая, Пельтцер, Аникина, Менакер, Тоддес, Барташевич запевали эту песню, находясь в зрительном зале.

«Здравствуйте, здравствуйте!  
Вас забыть нельзя.  
Добрые знакомые, старые друзья!»

приветствовали они москвичей, проходя через зал на авансцену.

Лирическая песенка сменялась скетчем, танец — гротесковой сценкой:

{287} «Я хочу работать на фашистов двадцать четыре часа в сутки, — говорил странный серый субъект.

— А кто вы такой?

— Я — могильщик».

В новой для театра форме лубка был поставлен «Хор шакалов». На специально сделанном занавесе изображались фигуры Гитлера, Антонеску, Лаваля, Муссолини, Маннергейма. Вместо рисованных лиц в прорезях занавеса были видны лица актеров. В забавных куплетах «герои» сетовали на то, что «блиц-победы не видать».

Менакер, как обычно, за роялем, исполнял музыкальный фельетон И. Финка и М. Червинского «Вова приспособился!». Миронова и Барташевич играли в скетче Константина Липскерова «В столовой № 3». Конферировал комедийный актер Р. Юрьев в образе капельдинера. Смешным был и его номер «Нормандия — Неман». Маленький, приземистый, в неизменной тюбетейке он выходил на сцену, которая изображала междугородную телефонную станцию, и просил соединить его с Клязьмой. Добиться разговора, несмотря на самые настойчивые просьбы, оказывалось невозможным. Но вот приходил англичанин — Менакер, просил соединить его с океанским пароходом «Нормандия», и тут же получал желаемый разговор. Тогда Юрьев, осмелев, тоже просил «Нормандию». — «“Нормандия”, это ты? Дайте пожалуйста, Клязьму». Получив наконец таким невероятным путем долгожданную Клязьму, он разговаривал с Машей и просил выслать ему калоши.

Большой популярностью пользовались также куплеты Юрьева «Универсальное кресало — незаменимый огнемет», сопровождавшиеся подтанцовкой. Они исполнялись от лица обывателя — мешковатого, простодушного, но не лишенного наблюдательности. В них возникали приметы военного быта, хорошо знакомые зрителям. Не менее популярна была и «Лекция о западном танце» в исполнении Д. Данильского, где зло высмеивалось невежество преподавателей модных танцев, имевших частные школы. Высокий, сутуловатый, с брюшком, с морщинистым лицом, с «баклажанным» носом, с тупым и наглым выражением лица, преподаватель авторитетно сообщал своим слушателям сведения вроде: «Танцы — это конгломерат разных движений. Выполняют два человека, или партнер и партнерша».

В первых программах — «Коротко и ясно», «Без намеков» (1943), «С подлинным верно» (1944) — принимал участие известный пианист И. Аптекарев; Н. Ушкова исполняла романсы «Глядя на луч пурпурного заката» и «Дышала ночь восторгом сладострастья». С эксцентрическими музыкальными номерами выступал С. Каштелян.

{288} Рецензенты, независимо от общей оценки спектакля, высказывали сожаления, что программам театра недоставало живой злобы дня, политической заостренности. С. Радзинский писал о спектакле «Коротко и ясно»: «Хотелось бы видеть отблески того фронтового юмора, который так блистательно утвердил себя во фронтовых газетах и который мог бы и обрадовать, и рассмешить, и позабавить, и заставить задуматься»[[376]](#footnote-377). Такого юмора в спектаклях действительно было мало. Наиболее репертуарные авторы этого периода — юмористы Ленч, Масс, Червинский, Дыховичный. Они хорошо знали театр, его актеров и писали свои скетчи, куплеты, интермедии прежде всего в расчете на определенную актерскую индивидуальность. Ленч написал для Мироновой сатирические сценки «Святая правда», «Опасное знакомство», Червинский и Масс, для нее же, «Тем более». Характеры, которые создавала Миронова — будь то «дама от распределителя», откровенная приобретательница, или малограмотная заведующая ателье, которую перебрасывали с одной руководящей работы на другую, или бездарная актриса, требующая себе места в театре, потому что «не желает гореть на дровах», — все они были современны, подсмотрены в окружающей действительности, обличали негативные явления тылового быта.

Талант Мироновой делал их яркими, запоминающимися. Текст автора был поводом «для создания своеобразной, смело обобщенной зарисовки с натуры», — писал К. Рудницкий[[377]](#footnote-378).

В этот период меняется название театра, он становится Московским государственным театром миниатюр. Меняется и характер программ — исчезают эстрадные номера.

{289} Театр все более настойчиво ощущает необходимость показать своими средствами образ положительного героя, усилить лирическую интонацию. «Нужно, чтобы он разнообразил темы, чтобы чистой и ясной была его лирика», — писал в рецензии на спектакль «Коротко и ясно» Радзинский. Ощущая это требование, Масс предложил руководству театра тему трехактной комедии-обозрения, где юмор рождался бы на лирической основе. Он вспоминал позднее, что его предложение было принято довольно скептически[[378]](#footnote-379). И все же пьеса «Где-то в Москве» была им вместе с Червинским написана.

Потребность в юморе, лирике оказалась столь велика, что эта незатейливая комедия стала сразу одной из самых репертуарных. Она была поставлена многими театрами и, по словам Масса, — с особым успехом в Ленинграде, где режиссеру Альтусу удалось придать спектаклю интонацию легкой, увлекательной ироничности. Но и спектакль Московского театра миниатюр, поставленный А. Лобановым (художник В. Рындин, композитор Н. Богословский), долго привлекал зрителей.

Лобанов, уже известный режиссер, постановщик «Тани» в Театре Революции и ряда других спектаклей, привнес в театр высокий профессионализм режиссуры, чувство формы, умение работать с актером. С эстрадными жанрами Лобанова сближали склонность к гротеску, сатире, свойственная ему ирония, легкий и одновременно мудрый юмор, тонкая наблюдательность, поэтичность. Еще в начале 1942 года он пытался организовать в Москве Театр обозрений. К сожалению, работа в Московском театре миниатюр осталась лишь эпизодом в творческой биографии режиссера.

{290} В. Масс и М. Червинский написали комедию-обозрение, сюжет которой строился на том, что некий лейтенант Мелихов приезжает после ранения в столицу в надежде отыскать девушку, вынесшую его с поля боя и проживающую «где-то в Москве». Кроме имени и фамилии он ничего о ней не знает. Ситуация давала простор не только для целого ряда комедийных положений, но и позволяла показать положительные образы советских людей.

«Порадуемся, что наше искусство возродило одну, хоть и не новую, но забытую форму театрального представления — обозрение», — писал рецензент «Комсомольской правды»[[379]](#footnote-380). Заслуга во многом принадлежала Массу, любившему и хорошо знавшему эту форму. Успех спектакля «Где-то в Москве» реабилитировал обозрение и вновь узаконил его место на советской сцене.

Развернутую рецензию посвятил спектаклю Лев Кассиль. Он отмечал динамичность, музыкальность постановки: «С первых тактов вступления до финальной песенки — все живет, движется, поет, звучит весело, в отличном темпе»[[380]](#footnote-381). Немало способствовали этому и мелодичная музыка одного из лучших композиторов легкого жанра, Богословского, и красочное, изящное оформление Рындина, и крепкий актерский ансамбль. Несколько «голубая» фигура молодого лейтенанта (Б. Мельников) приобретала достоверность и заземленность рядом с верным Санчо Пансо — сочным комедийным образом носильщика в исполнении Юрьева. В белом фартуке, с бляхой на груди и железнодорожными знаками отличия, он встретил лейтенанта Мелихова среди других пассажиров на вокзале. Ленивый, полусонный, нагловатый, он отказывал всем пассажирам в помощи. Его смена кончалась — пора домой. Но за грубой внешностью скрывались отзывчивость, природный юмор. Узнав историю лейтенанта, он становился его верным спутником, помощником и проводником по Москве.

Готова помочь Мелихову и сварливая сотрудница адресного стола (Миронова) в смешной шляпке, с перекосившимся от флюса лицом. Благодаря актрисе проходной эпизод стал одним из самых ярких в спектакле. Она немилосердно путала фамилии и была занята тем, что «сводила счеты с кем-то невидимым, не желающим прикрыть дверь, из которой сквозит»[[381]](#footnote-382).

Миронова играла и еще одну роль — опереточную примадонну. В пародийном эпизоде репетиции «Сильвы» она зло высмеивала начетничество, бесталанность театральных деятелей, жонглирующих терминологией системы Станиславского.

Лобанов сумел добиться подлинной ансамблевости исполнения. Молодые актеры — Б. Мельников, А. Аникина (оба из «Ястребка»), Н. Зорина (из «Веселого десанта») — участвовали в спектакле на равных с опытными мастерами. Как вспоминал К. Барташевич, «от внимания режиссера не ускользал даже самый незначительный эпизод пьесы. Так, чисто проходная сценка у телефона-автомата, связывавшая очередные картины, была подана Лобановым так, что {291} девица у автомата в исполнении молодой Н. Зориной засверкала, как бриллиант»[[382]](#footnote-383).

В течение трех месяцев спектакль выдержал более ста представлений. В нем были и легкость, и развлекательность, и бытовая сатира. Но все это не помешало показать высокую духовность советских людей, готовность прийти друг другу на помощь.

Успех обозрения подсказал авторам сюжет музыкальной комедии «Чужое дело» (музыка Богословского), которая в чем-то повторяла отдельные удачные находки «Где-то в Москве». В это время Лобанов, занятый работой в драматическом театре (он становится главным режиссером Театра имени М. Н. Ермоловой), отошел от Театра миниатюр, и на постановку был приглашен режиссер В. Гольдфельд. Несмотря на музыку Богословского, оформление В. Шестакова, участие Мироновой, Юрьева, Козубского, Зориной, спектакль не имел прежнего успеха. Очевидно, сказалась «вторичность» сюжета, бледная, невыразительная режиссура.

Осенью 1945 года художественным руководителем театра был назначен Алексеев, который намечает к постановке ряд музыкальных комедий, по форме приближающихся к оперетте. Однако уже первый спектакль, «Бронзовый бюст» (текст Н. Адуева, музыка И. Ковнера), содержащий пародию на поверхностные лакировочные фильмы о колхозной деревне, вызвал критику и был снят с репертуара.

Эти неудачи плюс непреходящие трудности с руководством стали поводом для закрытия театра. В конце 1946 года в «Советском искусстве» появляется краткое сообщение о реорганизации Московского театра миниатюр в Московский государственный театр эстрады, который становится прокатной площадкой для показа номеров. Так после нескольких лет настойчивых поисков, творческих находок, неудач театр прекратил свое существование.

Судьба театра в какой-то мере повторила судьбу мюзик-холла. Хотя здесь и не было того постановочного размаха, того блестящего актерского состава, тех первоклассных и разнообразных номеров, которые украшали представления мюзик-холла. Требования времени заставляли Театр миниатюр обращать преимущественное внимание на сюжетную сценку, водевиль, поставленные в манере психологического театра, перемежая их с эстрадными номерами, решенными в плане эксцентрики, буффонады, гротеска. Однако эти два направления, как правило, плохо поддавались соединению, существовали в спектаклях параллельно. Лицо театра как бы раздваивалось, теряло художественную определенность.

После его закрытия хранителем жанра сценической миниатюры остался Аркадий Райкин и его театр, все эти годы работавший много и напряженно.

Осенью 1941 года Ленинградский театр эстрады и миниатюр выступал в Среднеазиатских республиках, в начале 1942 года — в Сибири и на Дальнем Востоке, перед моряками Тихоокеанской и Дальневосточной {292} флотилий, в конце 1942‑го и в 1943 году — на Центральном и Северокавказском фронтах: «… выступал перед солдатами, матросами, командирами. И нацеливал свои, как принято выражаться, сатирические стрелы туда же, куда целились бойцы, — в фашистов. За четыре года мы, — вспоминал позднее Райкин, — проехали много тысяч километров по всем фронтам от Балтики до Кушки, от Новороссийска до Тихого океана. Как ни старались нас беречь, все же мы иногда и рисковали. Выступали под артобстрелом, ездили по дорогам, которые бомбил враг»[[383]](#footnote-384).

В труппе в этот период работали Р. Рубинштейн, Г. Карповский, Р. Рома, О. Малоземова, И. Галацер, Б. Дмоховский, Г. Троицкий, Т. Этингер. Руководил театром Аркадий Райкин, выступавший и как режиссер и даже как автор.

Каждый год — это стало традицией — театр показывал свои программы в Москве. Первые гастроли в московском «Эрмитаже» начались летом 1942 года спектаклем «В гостях у москвичей». По отзыву рецензентов, одним из лучших, самых сильных номеров стал довоенный фельетон В. Полякова «Невский проспект» в исполнении Райкина. Артист сам дополнил текст, усилил его патриотическое звучание, и фельетон зазвучал по-новому. «Невский проспект» Райкина призывал к защите города Пушкина, Гоголя, Блока — города, который был колыбелью революции.

Как вспоминает Райкин, уже на третий день после начала войны появился новый большой фельетон — «Монолог черта», в главном персонаже которого легко угадывался «бесноватый фюрер». Время вносило в него свои поправки и дополнения, фельетон постепенно обрастал все новыми ассоциациями и злободневными деталями. Он начинался шутливым рассказом о том, как черт обижается на людей за все те неприятности, которые они ему доставляют. Совсем неожиданно возникала тема Ленинграда. «Крепнет, наливается гневом голос артиста, и трепет проходит по рядам зрителей, когда Райкин, изображая бюрократа-снабженца, предлагает кому-то поделиться бензином, предназначенным для фронта»[[384]](#footnote-385). И совсем другой взволнованный голос рассказывал о том, что значит честное «поделимся» — жители Ленинграда часть своего голодного пайка отдавали фронту. Фельетон становился идейным стержнем программы, придавал ей гражданский пафос и боевой задор.

Как и прежде, Райкин вел конферанс, покоряя своей органичностью и обаянием. Из старого репертуара использовались «рассказ о Мишке», сатирические зарисовки докладчика-звонаря, жеманного молодого человека и некоторые другие. Эти маленькие шедевры не переставали удивлять и радовать. Появились и новые сатирические персонажи, подсказанные временем. В программе 1942 года зрители увидели фигуру, знакомую по карикатурам и плакатам: фашистского вояку в накинутом на плечи дамском меховом пальто, чернобурке, фетровых ботиках. Политический шарж, острая реприза отражали злобу дня, без чего не существует эстрада. «Во время войны, — {293} вспоминает Райкин, — по дипломатическим соображениям избегали говорить, а тем более писать о том, что союзники медлят с открытием второго фронта. В спектакле “Кроме шуток”, который мы поставили тогда, говорилось о том, что было бы очень хорошо, если бы весь мир жил по одним часам. А то по нашим получается в самый раз, а в Нью-Йорке считают, что еще рано»[[385]](#footnote-386). Такую «шутку» можно считать классическим примером точной, умной политической репризы, понятной самым широким зрительским массам.

Злободневностью содержания отличались антифашистские миниатюры «Буква В» (Л. Таганская и Б. Дмоховский), «Передача окончена» (Т. Эттингер и Р. Рубинштейн), памфлет Е. Шварца о «немецком театре» (Б. Дмоховский, Л. Таганская, Г. Карповский). По отзывам рецензентов, артисты Р. Рубинштейн, Г. Карповский и Л. Таганская отлично исполняли миниатюру «Ать‑два» — сатиру на тупого немецкого фельдфебеля.

В спектаклях Ленинградского театра эстрады и миниатюр по-прежнему большое место занимала бытовая сатира. В галерее райкинских фигур появился рыночный фотограф, завлекавший клиентов декорацией — ярко-синим грубо намалеванным морем и белой лодкой, на борту которой выведено «Катя». Фотограф залихватски зазывал всех желающих сняться на фоне роскошного пейзажа. Заполучив жертву, он не унимался: «А ну сделайте вид бодро-весело. А ну гребите. А ну по морям, по волнам!»

Художник Карусель-Базарский устраивал «военную» выставку картин. Одну из них с изображением снеговых гор, испещренных чьими-то следами, он подписывал «Наши автоматчики, ушедшие в энском направлении». Картина, которая раньше называлась «Морская гладь», теперь переименована в «Финский транспорт в 15 тысяч тонн, ушедший на дно», а «Зеленый лес» превратился в «Замаскировавшиеся танки». Меткая сатира была нацелена на приспособленчество, бездарность.

«Я очень любил Мольера, Гольдони, Гоцци — вот откуда появились мои эстрадные интермедии», — рассказывал А. И. Райкин[[386]](#footnote-387). Не расставаясь с фельетоном и миниминиатюрой, артист начал исполнять комические, сатирические, а позднее и драматические роли в маленьких пьесках. Рыночный фотограф и художник Карусель-Базарский повлек за собой множество самых различных персонажей. Традиции классической комедии, театра Мольера, Гольдони, Гоцци в неожиданном «эстрадном» преломлении ожили в персонажах театра Райкина, в которых артист высмеивал извечные человеческие пороки — глупость, зависть, приспособленчество, зазнайство, жадность…

В первые военные годы в программах театра было много вставных эстрадных номеров. В спектаклях участвовала Р. Зеленая, с хореографическими номерами выступали лауреаты первого Всесоюзного конкурса артистов эстрады Н. Мирзоянц и В. Резцов, а также отличные эстрадные танцоры М. Понна и А. Каверзин. Летом 1942 года {294} в Московском «Эрмитаже» в программе Ленинградского театра эстрады и миниатюр исполняла свои песни К. Шульженко с джаз-ансамблем В. Коралли.

В 1944 году меняется название театра. По образцу московского он переименован в Ленинградский театр миниатюр, что предусматривало отказ от вставных концертных номеров. Однако это произошло не сразу. В программе, показанной в «Эрмитаже» летом 1944 года, еще выступали исполнительницы лирических песенок ленинградские артистки З. Рикоми и Н. Копелянская, а также цирковое трио.

И хотя в послевоенных программах такого рода номера исчезнут полностью, хотя постановку спектаклей будут осуществлять театральные режиссеры А. Тутышкин, Н. Акимов, В. Канцель, Б. Равенских, Е. Симонов и другие, Ленинградский театр миниатюр останется эстрадным по своей природе театром. Его программы будут строиться по законам эстрадного искусства, а репертуар составляться из произведений, представляющих различные эстрадные жанры (фельетон, сценка, скетч, интермедия, песенка, куплет).

«К смеху и шутке на эстраде я относился и отношусь чрезвычайно серьезно, требовательно, любя и глубоко уважая это истинно массовое и трудное искусство»[[387]](#footnote-388), — писал Райкин в статье «Шутки в сторону» летом 1945 года, когда в эстрадном театре «Эрмитаж» каждый вечер шел спектакль Ленинградского театра миниатюр «Своими словами». Ежегодные гастроли театра становились событием в художественной жизни Москвы, проходили при переполненном зале.

Текст спектакля «Своими словами» принадлежал В. Массу и М. Червинскому. Как вспоминал впоследствии Масс, Райкин уже тогда обладал точным ощущением формы номера, умением находить такие детали и приспособления, которые придавали особую сценическую выразительность и вместе с тем жизненную достоверность, мгновенную узнаваемость образу. Поразительная наблюдательность артиста, слух, фиксирующий особенности речи, ее стилистику, интонационную структуру, обогащали авторский текст. Так рождались блистательные райкинские импровизации. «Будет сделано!» в устах ревностного служаки превращалось в отрывистое и подобострастное «Будь сделано!» А неторопливый, погруженный в бумаги бюрократ вместо «чувствовать» произносил «чуйствовать». «Никто не имеет права чуйствовать на работе! Пришел домой — пожалуйста, чуйствуй сколько хочешь!»[[388]](#footnote-389)

«Подслушать, подсмотреть, подметить ту или иную черточку характера — это умение и есть профессиональное качество художника, — скажет впоследствии Райкин. — А предмет наблюдений — вся жизнь»[[389]](#footnote-390). Природная наблюдательность, во сто крат усиленная работоспособностью, неустанным тренажем, позволяла не только слышать особенности речи, интонации, но и мгновенно схватывать увиденные в жизни позы, походку, жесты, мимику. Интонационные находки дополнялись пластикой. Первостепенное значение пластическая {295} характеристика приобретала в микроминиатюрах МХЭТа. По свидетельству рецензентов, в спектакле «Своими словами» они уже доведены до виртуозности. Перед зрителями в стремительном темпе проходили милиционер, дворник, старый интеллигент, подвыпивший рабочий паренек, подхалим из канцелярии.

Зарисовки с натуры основывались на мастерстве трансформации, на умении находить в кладовой своих наблюдений единственную, самую яркую жизненно-правдивую деталь, сразу придававшую узнаваемость сценическому эскизу. Но не просто узнаваемости добивался артист. Его трансформации все чаще подчинялись серьезному содержанию. Так, в номере «У театрального подъезда» он показывал зрителей, обсуждающих спектакль Ленинградского театра миниатюр. С помощью такого приема (он будет к нему обращаться и в будущем) артист утверждал свои взгляды на искусство, высмеивал унылых, лишенных чувства юмора критиков, противников сатиры.

А их было немало в искусстве тех лет. Вместе с разгромом фашизма, казалось, уходила надобность в сатире. Сатира возможна лишь на зарубежном материале — утверждал Алексей Толстой, а вместе с ним и другие теоретики и практики. Юмористические рассказы и фельетоны, высмеивавшие пьяниц, мелких жуликов, отцов, уклоняющихся от алиментов, создавались по одному образцу и нередко имели благополучный финал — сатирический персонаж перерождался и начинал новую жизнь. Особое значение приобретали понятия «положительный юмор», «положительная комедия», «положительный фельетон» и т. д. С конца 30‑х годов они прочно вошли в словарь сатириков и юмористов.

В этой области были и свои удачи. Такой удачей стала лирическая комедия-обозрение «Где-то в Москве» В. Масса и М. Червинского. Эти же авторы написали «положительный фельетон» для Райкина «Дорогие мои земляки», ставший идейным стержнем спектакля «Своими словами».

Фельетон «Дорогие мои земляки» отражал чувство огромной радости и гордости за страну и ее замечательных людей, добывших победу. Коротких, состоящих из одного слова реплик Райкину было достаточно, чтобы создать образы всех этих смоленских, калининских, саратовских, вологодских, ехавших с фронта и встречавшихся на маленькой пересадочной станции. Все вместе они несли тему нерушимого единства советских людей.

Для сатирика и юмориста Райкина это было одно из первых обращений к «положительной» теме, к образам положительных героев. Через некоторое время они уже займут заметное место в его творчестве. В жанре «положительного» фельетона он не был первооткрывателем. В 30‑е годы такие фельетоны и монологи широко распространились на эстраде благодаря Н. Смирнову-Сокольскому. П. Муравскому, Г. Афонину, В. Коралли, П. Курзнеру и другим артистам. Индивидуальность Райкина придала этой форме особые качества. Фельетон Райкина то и дело прерывался игровыми сценками, {296} комедийными эпизодами. Они не только сообщали особый стремительный ритм разговору, но и создавали как бы два плана, постоянно пересекавшихся. Беседуя со зрителями, артист дополнял свою мысль игровыми эпизодами, а они в свою очередь подводили к нужному выводу. «Диапазон растет не только за счет расширения форм, приемов, жанров, но и круга жизненных явлений», — заключал критик М. Янковский, высоко оценивая следующую программу, «Приходите, побеседуем!» (1946), особенно моноскетч «Человек остался один» (авторы Масс и Червинский)[[390]](#footnote-391). Наряду с сатирой здесь зазвучали трагикомические интонации. Моноспектакль «Человек остался один» начал новую линию в творчестве артиста. Вслед за ним появятся знаменитые классические миниатюры Райкина: «Непостижимо», «Лестница славы», «Зависть», «Жизнь человека», «История одной любви» и другие. Артист смело проникает в суть социальных явлений, создает человеческие характеры — типы, обобщенные и одновременно живые, словно выхваченные из действительности.

«Легкокрылая» муза эстрады, не утрачивая своих качеств, приобретает серьезность и значительность, отличающие лучшие произведения всех видов искусства. Уже к концу войны имя Райкина получило всенародную известность. Пройдет еще некоторое время, и эта известность перешагнет рубежи нашей страны.

# **{****297}** Заключение

История эстрадного театра богата и разнообразна. Маленькие передвижные коллективы «Синей блузы» выступали на любой площадке, без оформления, без световых эффектов, с программой, быстро менявшейся, насыщенной злободневностью, политикой, местными фактами. Мюзик-холлы показывали многоактные спектакли-обозрения, пышно оформленные, изобилующие постановочными эффектами. Они требовали немалых затрат и шли в течение нескольких сезонов в больших театральных помещениях. Театры миниатюр ориентировались прежде всего на актеров, на их мастерство, умение в короткой сцене создать яркий, впечатляющий характер.

Лучшие театры были явлениями вполне самобытными, оригинальными. В них выросли многие ведущие мастера советской эстрады, составившие ее гордость и славу. Еще в дореволюционных театрах складывались дарования Владимира Хенкина, Бориса Борисова, Леонида Утесова. В «Синей блузе» работали Михаил Гаркави, Лев Миров, Евсей Дарский. С эстрадными театрами связан творческий путь Марии Мироновой, Александра Менакера, Рины Зеленой, Сергея Каштеляна. К театру всегда стремился Николай Смирнов-Сокольский, специально готовивший номера для спектаклей Ленинградского театра сатиры, Московского и Ленинградского мюзик-холлов. С театром связано все творчество Аркадия Райкина.

В эстрадных коллективах начинали и выдающиеся драматические артисты, такие, как Борис Тенин, Сергей Мартинсон, Борис Бабочкин, Михаил Жаров и многие другие. Здесь прививались навыки синтетического мастерства, внимание к сценической форме, помогавшей раскрыть содержание с присущими эстраде лаконизмом и выразительностью.

{298} Жизнь большинства эстрадных театров была недолгой. В этом есть своя закономерность. Ее прозорливо отметил в свое время еще Н. Е. Эфрос в книге, посвященной десятилетию «Летучей мыши»: «… десять лет — не исторический период времени, даже и не настоящий юбилейный срок. Но у “маленьких искусств” и маленькая история, укороченные сроки. Тут ведь все миниатюрно, и минуты — вместо часов»[[391]](#footnote-392).

Злободневное, «сиюминутное» искусство эстрадного театра самым непосредственным образом связано со своим временем, отвечает на его социальный заказ, на интересы и потребности зрителей. Стремительное движение времени постоянно выдвигало новые общественные и эстетические идеалы. За этой сменой не всегда поспевали эстрадные театры, слишком быстро приходилось им отказываться от найденной тематики, от проверенной на публике формы, только что приносившей успех. Одни распадались, на их месте рождались новые. Другие переходили к многоактным комедиям, как это случилось с Московским театром сатиры. Сказывалась исчерпанность форм, амортизация масок, желание актеров попробовать себя в развернутых, психологически углубленных ролях. Соблазняла и престижность драматического театра с его великим классическим наследием, масштабными характерами.

Существовали и другие трудности, особенно отчетливо проявившиеся на рубеже 20 – 30‑х годов. Это был период активной деятельности РАППа и РАПМа, которые в сфере литературы и искусства претендовали на право говорить от имени партии, пользуясь при этом методами беспринципной демагогии и вульгарной социологии. Эстрада в целом, и в том числе эстрадные театры, оказались под ураганным обстрелом рапповской критики, которая вела последовательную борьбу с «легким» жанром. Особенно грубые и несправедливые выпады доставались на долю сатиры и юмора, эстрадной музыки и песни, то есть всего, чем живет эстрадный театр. Рецидивы несправедливой критики, теоретическая неразработанность таких серьезных для «легкого» жанра вопросов, как соединение развлекательности и содержательности, назначение и место сатиры, юмора и другие, давали себя знать и позднее.

Политика партии в области литературы и искусства, забота о богатстве и многообразии художественного творчества помогали преодолеть трудности, нацеливали эстраду на все более полное сближение с социалистической действительностью. Огромную роль сыграло постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», ликвидировавшее РАПП и РАПМ. О роли эстрадного творчества, о высоком общественном назначении сатиры говорят А. Луначарский, М. Горький, Вс. Вишневский, М. Кольцов. Это способствовало укреплению авторитета эстрады.

Многочисленные коллективы в 20‑е годы, лучшие среди них, вместе с освоением новой тематики настойчиво осваивают и новые {299} формы. Постановки Всеволода Мейерхольда, кинопублицистика Дзиги Вертова, эксцентрика «факсов», пластические композиции Касьяна Голейзовского и Николая Фореггера оказывают влияние на развитие эстрадных жанров. В свою очередь приемы эстрады, мюзик-холла, кабаре широко используются театром и кино. Звучат призывы к «циркизации театра» и «театрализации цирка». В театрах утверждается жанр обозрения, эстрадный по своей природе. Различные зрелищные искусства как бы взламывают перегородки, их разделявшие, и решительно устремляются навстречу друг другу.

Живой интерес и внимание сменились периодом равнодушия, более того, недоверия к «малой форме». Существование эстрадного театра стало заботой лишь небольшого круга энтузиастов. К середине 30‑х годов даже мюзик-холлы перестраивались на «большую» драматургию, начинали походить на обычные драматические театры. Но очень скоро, на рубеже 30 – 40‑х годов, обнаруживается новый прилив интереса к «малой форме».

В период Великой Отечественной войны роль и значение «малой формы» еще возрастают. О фронтовых театрах написано немало. Вероятно, им будет посвящено еще не одно самостоятельное исследование, где авторы смогут проследить судьбы актеров этих театров, фронтовые дороги, по которым они прошли. Примечательно, что к формам эстрадного театра, оперативного и публицистического, обращались в тот период и известные артисты драмы. Так, в постоянных масках героев-фронтовиков Кузьмы Ветеркова и Ильи Шмелькова выступали А. Борисов и К. Адашевский, артисты Ленинградского театра драмы им. А. С. Пушкина. Свою программу «Огонь по врагу» они показывали на Ленинградском фронте.

Фронтовые театры, подобно теревсатам, смело соединяли в своих представлениях открытую патетику с едкой, злой сатирой. Публицистика, злоба дня щедро дополнялись задушевной лирикой, жизнерадостным юмором, которые были очень нужны солдату. Богатство и разнообразие эмоциональной палитры и выразительных средств отличали искусство лучших фронтовых театров.

Советская действительность выдвинула перед всеми видами искусства, и в частности перед эстрадным театром, новую задачу — создание положительного героя современности. Овладение «положительной» темой далось, однако, эстраде не сразу. В программах синеблузников положительный герой еще не персонифицирован. Это герой коллективный. Он запечатлен в знаменитом марше-прологе «Мы синеблузники, мы профсоюзники…», в патетике ораторий, стремительности и оптимизме «танцев машин».

Как в условиях «короткометражного» номера, требующего концентрированности выразительных средств, показать положительного героя во всей его сложности? Эстрадные театры, каждый по-своему, пытались подойти к решению этой задачи. Принципиальной удачей стали спектакли «Под куполом цирка» в Московском мюзик-холле, «Где-то в Москве» в Московском театре миниатюр. Положительные {300} персонажи появляются в театре Мироновой, начиная с домработницы Шуры в маленькой пьесе «Заместитель» в Московском театре миниатюр. Положительная тема постепенно кристаллизовалась и в Ленинградском театре миниатюр. Фельетон Райкина вырастет в большой вступительный монолог. Он несет позитивное начало и становится идейным стержнем, на который свободно нанизываются прихотливые узоры сатирических и юмористических миниатюр. С другой стороны, мимолетные зарисовки «положительных» персонажей в фельетоне «Дорогие мои земляки» (1945) приведут к созданию углубленного психологического образа современника.

При всем жанровом разнообразии эстрадные театры всегда тяготели к сатире и юмору. Смех, звучащий на спектаклях, — отличный помощник в борьбе с недостатками. С помощью сатиры боролись с внешними и внутренними врагами теревсаты, «Синяя блуза». Нэпманов, толстосумов, духовное мещанство во всех его проявлениях высмеивали театры сатиры. Портреты обывателей и мещан запечатлены в сатирической галерее Московского театра миниатюр. Политическая сатира была принята на вооружение фронтовыми театрами. Ленинградский театр миниатюр очень скоро заявил себя как преимущественно сатирический театр.

Обличая своих «антигероев», эстрадный театр обращается к гротеску, причудливым сочетаниям реального и фантастического, правдоподобия и карикатуры. Отрицательные черты преувеличиваются и заостряются не только с помощью грима, образной метафорической детали, как это делали в свое время синеблузники, но и предельной концентрацией внутреннего состояния. Одна черта, одна страсть приобретает доминирующее значение, хотя характер в целом остается узнаваемым и безукоризненно правдивым.

Умению создать такой характер эстрада во многом обязана драматическому театру. Актеры, прошедшие театральную школу, овладевают искусством перевоплощения, требующим в условиях «малой формы» особой, филигранной техники. Ведь в течение одного спектакля актер играет не одну, а несколько ролей. Осваивая опыт драматического театра, эстрада не могла пройти мимо системы К. С. Станиславского, получившей широкую известность в 30‑е годы. Мастера МХАТ приходят в Московский театр сатиры, Московский театр миниатюр. Ученик Станиславского Николай Горчаков ставит спектакли в Московском мюзик-холле. И все же в тот период освоение системы носило еще несколько внешний характер. Позднее, после войны, оно станет более глубоким, творческим и обогатит искусство ведущих мастеров.

Наряду с интересом к психологии, к разработке характера в эстрадном театре, как и на концертной эстраде, большую роль играет эксцентрика. В 20‑е годы ее влиянию подвержены все зрелищные искусства, театр и особенно кино. Многих увлекала биомеханика Вс. Мейерхольда, ее пытались постичь артисты, даже никогда не работавшие с самим Мастером.

{301} Эксцентрика многолика. Она может определить художественное решение спектакля в целом — например, знаменитый утесовский «Музыкальный магазин» или спектакли Мастфора. Может подсказать решение роли, сделать образ причудливым, нелепым, алогичным — таких было немало в эстрадных спектаклях. Может служить и раскрытию серьезного содержания и созданию красочного, увлекательного зрелища.

Веселость, зрелищность эстрадного спектакля всегда привлекала и продолжает привлекать публику. В последнее время отечественная социология много делает для изучения массового зрителя, его спроса. Определилась большая категория «развлекающегося» зрителя. Типология такого зрителя различна, но в целом он ждет от встречи с искусством прежде всего отдыха и развлечения. Этот зритель предпочитает фильмам, требующим углубленного восприятия, приключенческие «боевики», веселые комедии. Тем более ищет он отдыха и развлечения на эстрадном представлении. Эстрадный театр стремится удовлетворить естественную потребность публики в развлечении, в лучших образцах соединяя «развлекательность» с задачами воспитания.

Более того, в эстрадном искусстве, вероятно, как ни в каком другом, дистанция от «низкого» к «высокому» коротка и трудноуловима. Распространенные, любимые широкой публикой стереотипы, «блоки» неожиданно обогащаются, наполняются новым содержанием, приобретают высокую духовность благодаря личности исполнителя.

Сильная индивидуальность перерабатывает материал, подчиняет его своей собственной теме, одухотворяет и облагораживает собственной радостью и болью. Так одна и та же песня, один и тот же монолог в разном исполнении могут приобретать диаметрально противоположные качества — в одном случае дарить открытиями, в другом — снижаться до стереотипности, банальности.

В этой связи особо стоит вопрос авторства на эстраде. История эстрадного театра неразрывно связана с драматургией малых форм. Не раз благодаря инициативе и усилиям литераторов создавался театр. На страницах этой книги говорилось о роли Пустынина в создании витебского Теревсата, Масса в судьбе Мастфора, Типота в первых успехах Московского театра сатиры. «Синяя блуза» многим обязана целой группе молодых сатириков.

И все-таки взаимоотношения автора и артиста в эстрадном театре иные, чем в драматическом, где режиссер и актеры стремятся прежде всего постичь мир своих авторов. На эстраде существует только один мир — мир самого артиста. Он присваивает себе авторство, которое можно уподобить авторству режиссера в кинематографе. В дискуссиях, то и дело возникающих, о взаимоотношениях сценариста и режиссера затрагиваются те же проблемы, что существуют и на эстраде. Подобно тому, как сценарий становится материалом для режиссера, снимающего и монтирующего фильм, сатирическая (или юмористическая) миниатюра, попадая в руки артиста, превращается {302} в репертуар, иными словами, полуфабрикат. Ее успех зависит от артиста, чьи отношения с автором далеко не всегда складываются безоблачно. Возникают споры, конфликты, обиды. И все-таки рассказ о встречах с Райкиным Владимир Поляков заканчивает словами: «Я счастлив, что работал с этим замечательным артистом»[[392]](#footnote-393).

Не менее сложно, в отличие от других зрелищных искусств, складываются на эстраде взаимоотношения с режиссурой. В драматическом театре режиссер уже в конце прошлого века стал фигурой главенствующей. Даже когда В. И. Немирович-Данченко говорил, что режиссер должен умереть и раствориться в актере, поставленные им спектакли все же несли его, Немировича-Данченко, индивидуальность, его собственную мысль. Множество хрестоматийных примеров подтверждает, что крупные актерские дарования в театре формируются под влиянием режиссуры, что именно режиссерские достижения и открытия определяют особый актерский тонус. Если говорить о кино, то там фигура режиссера и подавно является решающей.

На эстраде безраздельно царит актер. И не случайно продолжаются споры о том, какой режиссер нужен эстраде и нужен ли он вообще. Если не считать больших постановочных программ мюзик-холла, где роль режиссера неоспорима, эстрадный театр прежде всего актерский театр. Задача режиссера — раскрепостить актера, выявить его индивидуальность, создать атмосферу импровизационности. Так работал, по воспоминаниям современников, Давид Гутман в Московском и Ленинградском театрах сатиры. Тогда, в период блистательных побед режиссерского театра (Станиславского, Мейерхольда, Таирова и других), его скромные по использованию постановочных приемов спектакли выглядели неким анахронизмом и вызывали нарекания критики. Режиссер, однако, тонко чувствовал специфику эстрады, доверял актерам, и прежде всего через них решал постановочные задачи.

Говоря об успехах эстрадной режиссуры сегодня, обычно ссылаются на творчество Сергея Каштеляна. Это справедливо. Благодаря Каштеляну такие «вневременные» формы, как жонглирование, пластический этюд и им подобные, где главное, казалось бы, демонстрация мастерства, покоряют современным мироощущением, глубокой содержательностью, а нередко и художественными обобщениями. Можно говорить об особом «мире Каштеляна», мире добром, светлом и радостном.

Эстрадность режиссуры Каштеляна в том, что он не заслоняет актера, а, напротив, предельно открывает его, выявляет его индивидуальность, используя выразительность музыки, пластики, всякий раз находя оригинальный постановочный прием, некую образную метафору, раскрывающую содержание номера. Но нельзя забывать о том, что «оригинальный» номер, как и хореографический, зрелищный по своей природе. Как всякое зрелище, он должен быть организован, {303} поставлен рукой мастера. Иной, гораздо более «скрытый» характер носит режиссура в речевом или вокальном жанрах.

И все-таки, если мы обратимся к истории, то увидим, что успех эстрадного театра во многом зависит от возглавившего его режиссера. С именами Д. Гутмана, Н. Фореггера, Н. Акимова, Ф. Каверина, А. Арнольда, Н. Волконского связаны достижения театральных коллективов прошлого. Расцвет «Синей блузы» — с работами С. Юткевича, А. Мачерета, Б. Шахета.

Велика и роль художника. Художники М. Беспалов, В. Комарденков, В. Рындин, Н. Акимов, С. Мандель много и плодотворно работали для эстрады. Особого мастерства требует лаконизм и портативность оформления театров миниатюр, порой не имеющих даже постоянного помещения. В этих условиях большую, если не решающую роль приобретает костюм, его рисунок, общая цветовая гамма, метафоричность детали. Можно вспомнить выразительность и остроту костюмов С. Эйзенштейна для спектаклей Мастфора, Б. Эрдмана, В. Ходасевич, Н. Айзенберга, П. Галаджева. К сожалению, сегодня культура эстрадного костюма, его выразительность, что совсем не равнозначно пышности, частично утеряны.

Эстрадный театр послевоенных десятилетий — тема самостоятельного исследования, где автору необходимо соединить позицию историка с позицией критика, анализирующего современную художественную практику. Коснемся ее лишь бегло, поскольку эта практика, богатая и разнообразная, позволяет лучше оценить предшествующий опыт, понять то, что было в нем наиболее плодотворного. На нее влияло многое: изменения самой жизни, поиски смежных искусств, количественный и качественный рост аудитории, ее требования. Наконец, мода — эстрада, как никакое другое искусство связанная с бытом, особенно подвержена ее влиянию.

В этот период собственно эстрадных театров немного. В первое послевоенное десятилетие «театр Райкина», как его называют, оставался почти единственным хранителем и продолжателем жанра. Распространены формы «дивертисмента», большого сборного концерта. Их популярности во многом способствует успех парного конферанса, приход на эстраду целого ряда талантливых молодых конферансье. После спада интереса к формам эстрадного театра, к середине 50‑х годов снова намечается заметное оживление. Большие сюжетные представления ставятся во вновь открывшемся стараниями Смирнова-Сокольского Московском государственном театре эстрады. Благодаря усилиям и инициативе Полякова создается Московский театр миниатюр. В Саратове появляется театр «Микро» (руководитель Л. Горелик). Делается попытка возродить мюзик-холлы. Один из них, Ленинградский, под руководством И. Рахлина действует и сегодня. В Московском мюзик-холле несколько удачных спектаклей поставил режиссер А. П. Конников, они были показаны в парижском мюзик-холле «Олимпия».

Общий процесс театрализации, широким фронтом захлестнувший {304} в эти годы эстраду, породил ряд интересных новообразований. Еще в начале 50‑х годов сложился и получил известность Театр двух актеров М. Мироновой и А. Менакера. Автор книги о них Б. Поюровский пишет: «Подобно тому, как Вл. Яхонтов положил начало Театру одного актера, Миронова и Менакер явились родоначальниками Театра двух актеров. У них уже появились последователи, но в истории театра за ними сохранится репутация первопроходцев»[[393]](#footnote-394). Стоит лишь добавить, что если Яхонтов, строивший свой театр на классической литературе, стал основоположником особого театрализованного вида художественного чтения, и критики спорили, является ли он эстрадным театром, то театр Мироновой — Менакера целиком эстраден. Эстрадна его природа, происхождение, репертуар, отбор выразительных средств. А в то же время «Говорящие письма», «Дела семейные», «Кляксы», «Волки в городе», «Мужчина и женщины», «Номер в отеле» — спектакли со своей драматургией и режиссурой, со множеством разнохарактерных персонажей.

С театрализованными эстрадными программами выступают Ю. Тимошенко и Е. Березин, как «маленький эстрадный театр» работает в последнее время дуэт А. Шурова и Н. Рыкунина.

Большой и заслуженный успех выпал на долю молодого артиста Геннадия Хазанова, дерзко рискнувшего выступить с моноспектаклем «Мелочи жизни». Впервые показанный в 1977 году на сцене Московского театра эстрады он в течение четырех сезонов собирал публику. Красочное оформление, женский балетный ансамбль придали ему яркую зрелищность, мюзик-холльность. Пьеса Аркадия Хаита позволила раскрыться разным граням индивидуальности артиста, а форма моноспектакля диктовала особый характер взаимоотношений с публикой. Осенью 1981 года появился новый спектакль Хазанова и Хаита «Очевидное и невероятное».

Перспективность начинания Хазанова обнаружилась очень скоро. Вслед за ним с моноспектаклями выступили еще два молодых артиста: «Доброе слово и кошке приятно» (автор А. Хаит) показал Евгений Петросян, «Выхожу один я…» (автор А. Арканов) — Владимир Винокур.

Новое направление эстрадного творчества предлагает обильный материал для размышлений, ставит ряд вопросов: традиционный театр миниатюр и моноспектакль — преемственность и взаимозаменяемость этих форм? Что дает моноспектакль самому актеру, требуя от него огромного труда, физического и нервного напряжения? Почему именно моноспектакль, а не сборная, пусть даже театрализованная программа, пользуется у зрителей таким успехом?

Театрализация захватила не только речевые жанры. Получило распространение новое понятие — «Театр песни». Оно применяется к творчеству таких вокалистов, как Людмила Зыкина, Алла Пугачева. Маленькие спектакли создают вокально-инструментальные ансамбли — опера А. Журбина «Орфей и Эвридика» в репертуаре «Голубых гитар». Не отстают и хореографические жанры. Один за другим {305} возникают ансамбли — «Хореографические миниатюры», «Московский балет», «Новый балет» и другие — с оригинальными постановками. Эстрадным спектаклем со своей внутренней темой можно считать программу номеров оригинального жанра С. Каштеляна.

С другой стороны, эстрадные приемы и формы, как это уже было в 20‑е годы, активно проникают на сцены драматических театров. Их легко обнаружить в спектаклях Театра на Таганке («Десять дней, которые потрясли мир»), Московского театра имени Ленинского комсомола («Тиль», «Юнона и Авось»), даже в одном из лучших спектаклей ленинградского Большого драматического театра «История лошади». Вместе с мюзиклом, занявшим заметное место на афишах драматических театров, на сцену пришли всевозможные музыкальные ансамбли. Поющим драматическим артистам понадобились микрофоны не только в качестве усилителей звука, но и как особое средство выразительности, необходимое для более тесного и доверительного («эстрадного») контакта со зрителем. Артисты драматического театра приходят на эстраду не со сценами из спектаклей, как это бывало раньше, а со своим оригинальным репертуаром — песнями, чтением стихов, пародиями.

В многочисленных дискуссиях и критических статьях ведутся споры о том, что приобретает и что утрачивает от подобной «эстрадизации» театр. Эстрадность подвергается критике, нередко сопровождается уничижительным эпитетом «пресловутая». В подобных спорах и оценках нет‑нет да слышится еще не изжитое пренебрежительное отношение к эстраде как искусству «второсортному». Не рассматривая суть этой проблемы, выходящей за пределы нашей темы, попробуем подытожить приобретения и потери самого эстрадного искусства.

Приобретения видны, что называется, невооруженным глазом: расширяя сферы влияния, эстрада обогащается культурой драматического театра. Словно устыдясь своего первородства, своей «пресловутости», она ищет более «высокие», точнее, «возвышенные» формы. Возникающие неожиданные сплавы эстрадности и театральности дарят радостными открытиями.

С другой стороны, исторически сложившаяся форма «дивертисмента» переживает трудности. Стремления ведущих мастеров к сольной программе, к своему «театру» отвлекают силы. Программы, в которых собираются многие ведущие мастера, «звезды», стали редкостью на эстраде. Их можно увидеть разве что в праздничных телепередачах. Отчетливо ощущается недостаток интересных номеров, а они остаются основой этого вида искусства. Без них не могут обойтись постановщики больших театрализованных программ, которые становятся в последние годы основой эстрадной практики.

В работе над такими программами формируется молодое поколение эстрадной режиссуры, оно воспитывается в ГИТИСе имени А. В. Луначарского, где создана специальная кафедра под руководством И. Г. Шароева. Авторитет эстрадной режиссуры укрепили большие {306} праздничные концерты, поставленные И. А. Моисеевым, И. М. Тумановым, Г. П. Ансимовым, И. Г. Шароевым.

Несомненное влияние на эстраду оказывает телевидение. Отсутствие зрителя как непосредственного партнера, пение под фонограмму разрушают специфику эстрадного искусства — при переносе на экран многие эстрадные номера и исполнители утрачивают свое обаяние, выглядят бледными копиями с оригинала. Не случайно прямая трансляция эстрадной программы непосредственно из зрительного зала оставляет порой более цельное впечатление, чем специально заснятые в студии эстрадные номера. С другой стороны, место, которое занял эстрадный театр в телевизионных программах, передачи «Голубой огонек», «Вокруг смеха», «Бенефис» и им подобные, а телевидение непрерывно изобретает новые, говорит о жизненности, массовости таких форм, как театр миниатюр, кабаре, мюзик-холл. Производными от них и стали эти популярные у зрителей передачи.

И все-таки главное внимание исследователя послевоенного периода, по-видимому, привлечет Ленинградский театр миниатюр. За сорок с лишним лет театр поставил более тридцати спектаклей. Тысячи ролей сыграны Райкиным и другими актерами. Гастроли в Венгрии, Польше, Чехословакии, Болгарии, Румынии, ГДР, Англии, Западном Берлине… Райкина знают, о нем пишут в Италии, Японии. Его опыт дает богатейший материал, к нему нельзя не обращаться, размышляя о путях развития эстрадного театра в целом.

По широте охвата тем, активному участию в жизни, наступательности Ленинградский театр миниатюр продолжает традиции «Синей блузы». Но обобщенные образы-маски синеблузников в его спектаклях конкретизируются, становятся живыми, волнующими. Рожденный как театр миниатюр в его классическом, сложившемся в России варианте, он сохраняет эту форму и развивает ее. В творчестве Аркадия Исааковича Райкина традиционная миниатюра приобретает психологическую глубину, масштабность, не утрачивая эстрадной броскости, увлекательной эксцентричности.

Райкин разговаривает со зрителями, щедро используя и шутку и смех. Но разговор идет о самых сложных проблемах нашей жизни. Зрители приходят посмеяться, и театр не обманывает их ожидания. Закрывается занавес, а мысли, сравнения, сатирические характеры продолжают жить в памяти. «Райкин сказал», «как у Райкина» — мысли, образы, остроты Ленинградского театра миниатюр становятся достоянием широких масс. Почерпнутые из жизни благодаря наблюдательности артиста, обогащенные его искусством, они возвращаются в жизнь.

Своеобразие творчества Райкина заключается в соединении драматического и комического, трагического и эксцентрического, что дало повод неоднократно сравнивать его с великим артистом XX века Чарли Чаплином.

Жизнь, полная труда, созидания, радостей, проходит мимо его {307} «героев». Они отнюдь не безвредны, хотя нередко надевают на себя личину принципиальности, гуманности, деловитости. И Райкин ярко высвечивает недостатки, укрупняет их с помощью гиперболы, прибегая к «увеличительному стеклу», с которым в свое время сравнивал сатиру Маяковский.

Высмеивая недостатки, Райкин печалится за человека, за своих незадачливых героев, чьи силы растрачиваются впустую. И привкус горечи и скорби будет все сильнее ощущаться в его сатире. Личная тема артиста — тема любви к человеку, ответственности за нашу общую жизнь — зазвучит в его знаменитых вступительных монологах, объединит разрозненные миниатюры. О необходимости доброты, чуткости говорит он снова и снова. «Человеческая индивидуальность, гражданская позиция и доброта» — ответит он на вопрос корреспондента о главных качествах сатирика. «Сатира — добро с кулаками», «Мой главный союзник — добро», «Гнев и доброта сатирика» — так озаглавлены его статьи и корреспонденции. Вспоминается в этой связи завет Гоголя: «На колени перед богом — и проси у него Гнева и Любви. Гнева противу того, что губит человека, Любви к бедной душе человеческой, которую губят»[[394]](#footnote-395).

Сочетание гнева и сострадания, насмешки и грусти, характерное для зрелых созданий Райкина, всегда отличало классическую сатиру, будь то Аристофан или Свифт, Гоголь или Салтыков-Щедрин.

Невежды, бюрократы, подхалимы, бездельники, взяточники и прочие объекты сатиры прошли за сорок лет перед зрителями в спектаклях Ленинградского театра миниатюр. Они взяты из жизни. Их немало и сейчас в нашей действительности, о чем откровенно говорится в партийных документах, в материалах партийных съездов. Указывая на недостатки, партия призывает решительно бороться с ними. Эстрадный театр делает это своими средствами, расценивая поставленную задачу как социальный заказ, как программу своей деятельности.

Рецензент «Правды», оценивая последний спектакль Ленинградского театра миниатюр «Его величество театр», пишет: «Было бы наивным, очевидно, думать, что всякого рода “антигероев” можно изжить одной лишь сатирой. Но можно расширить наше представление о них, показать их аморальность, ничтожество, несовместимость с нашими идеалами… Сатира сдирает с них личину и показывает такими, какие они есть на самом деле. Она способствует созданию того общественного климата, в котором они не могут процветать»[[395]](#footnote-396).

Театр высокой гражданственности и острейшей современности, Ленинградский театр миниатюр наследует и успешно развивает все то ценное, что было накоплено ранее малыми формами советского искусства. И в мирное и в военное время эстрадные театры оружием сатиры и юмора сражались со злом, своими средствами утверждали незыблемые основы нашей жизни.

# **{****308}** Именной указатель

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)  
[Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абрамов А. М. [67](#_page067)

Абрамский И. П. [20](#_page020)

Абрамян А. С. [83](#_page083), [174](#_page174)

Аввакумов А. Г. [175](#_page175), [180](#_page180)

Аверченко А. Т. [11](#_page011), [83](#_page083)

Агеева А. П. [282](#_page282), [284](#_page284)

Агнивцев Н. Я. [9](#_page009), [72](#_page072), [78](#_page078), [79](#_page079), [81](#_page081) – [84](#_page084), [90](#_page090), [91](#_page091)

Агренев-Славянский К. Д. [127](#_page127)

Адашевский К. И. [299](#_page299)

Адуев Н. А. [24](#_page024), [27](#_page027), [35](#_page035), [37](#_page037), [71](#_page071), [72](#_page072), [100](#_page100), [127](#_page127), [133](#_page133), [143](#_page143), [145](#_page145), [148](#_page148), [179](#_page179), [187](#_page187), [191](#_page191), [244](#_page244), [273](#_page273), [291](#_page291)

Азов (Ашкенази) В. А. [11](#_page011)

Айзенберг Н. Е. [123](#_page123), [303](#_page303)

Акимов Н. П. [46](#_page046), [57](#_page057), [166](#_page166), [172](#_page172), [174](#_page174), [202](#_page202), [206](#_page206), [208](#_page208), [210](#_page210), [234](#_page234) – [239](#_page239), [294](#_page294), [303](#_page303)

Александров А. В. [204](#_page204)

Александров Г. В. [211](#_page211), [233](#_page233), [238](#_page238)

Александров-Серж А. С. [41](#_page041) – [45](#_page045)

Александрова О. И. [224](#_page224)

Александрович Н. Ф. [272](#_page272)

Алексеев А. Г. [13](#_page013), [79](#_page079) – [81](#_page081), [83](#_page083), [84](#_page084), [86](#_page086), [87](#_page087), [156](#_page156) – [158](#_page158), [172](#_page172), [253](#_page253), [259](#_page259), [262](#_page262), [291](#_page291)

Альбено [241](#_page241)

Альтус (Альтшуль) Е. Г. [289](#_page289)

Амурский Г. А. [68](#_page068)

Андерсен Х.‑К. [10](#_page010)

Андреев Л. Н. [11](#_page011)

Андреева М. Ф. [46](#_page046), [48](#_page048)

Анзимирова Н. [123](#_page123)

Аникина А. П. [278](#_page278), [286](#_page286), [290](#_page290)

Анненков Б. П. [41](#_page041)

Анненков Ю. П. [41](#_page041), [46](#_page046), [48](#_page048)

Антимонов С. В. [10](#_page010), [78](#_page078), [82](#_page082), [85](#_page085), [90](#_page090), [143](#_page143), [161](#_page161), [174](#_page174)

Антоновский Б. И. [134](#_page134)

Аптекарев И. Н. [287](#_page287)

Апушкин Я. В. [100](#_page100), [122](#_page122), [123](#_page123)

Арто (Гольденберг) А. М. [19](#_page019), [24](#_page024), [25](#_page025), [27](#_page027), [29](#_page029), [35](#_page035), [37](#_page037), [57](#_page057), [71](#_page071) – [73](#_page073), [80](#_page080), [82](#_page082), [100](#_page100), [133](#_page133), [135](#_page135), [143](#_page143), [145](#_page145), [148](#_page148), [182](#_page182), [187](#_page187), [273](#_page273), [277](#_page277), [280](#_page280)

Арди А. Н. [240](#_page240), [241](#_page241)

Ардов В. Е. [9](#_page009), [12](#_page012), [16](#_page016), [52](#_page052), [63](#_page063), [71](#_page071), [82](#_page082), [83](#_page083), [88](#_page088), [96](#_page096), [100](#_page100), [101](#_page101), [110](#_page110) – [112](#_page112), [133](#_page133), [134](#_page134), [136](#_page136), [142](#_page142) – [144](#_page144), [154](#_page154), [156](#_page156) – [160](#_page160), [166](#_page166), [172](#_page172), [179](#_page179), [209](#_page209), [273](#_page273)

Аристофан [307](#_page307)

Арканов А. М. [304](#_page304)

Арманд П. Н. [248](#_page248)

Арнольд А. Г. [211](#_page211), [235](#_page235), [238](#_page238), [239](#_page239), [303](#_page303)

Арт Л. А. [273](#_page273)

Артвинова А. [37](#_page037)

Архангельский А. А. [179](#_page179)

Архиереев [57](#_page057)

Асеев Н. Н. [63](#_page063), [100](#_page100), [110](#_page110), [179](#_page179)

Асланов Г. П. [138](#_page138)

Афиногенов А. Н. [145](#_page145)

Афонин Г. И. [36](#_page036), [67](#_page067), [68](#_page068), [139](#_page139), [171](#_page171), [194](#_page194), [295](#_page295)

Ахметели С. (А. В.) [239](#_page239)

Бабель И. Э. [171](#_page171)

Бабочкин Б. А. [134](#_page134), [166](#_page166), [176](#_page176), [297](#_page297)

Бабурина Р. Ф. [60](#_page060), [72](#_page072)

Багрицкий Э. Г. [171](#_page171), [252](#_page252)

Балиев Н. Ф. [7](#_page007) – [10](#_page010), [80](#_page080)

Бальмонт К. Д. [12](#_page012)

Барташевич К. М. [246](#_page246), [286](#_page286), [287](#_page287), [290](#_page290), [291](#_page291)

Баскакова Е. М. [208](#_page208)

Баташева Т. В. [60](#_page060)

Баушев Л. [101](#_page101)

Бедный Демьян (Придворов Е. А.) [100](#_page100), [104](#_page104), [136](#_page136), [179](#_page179), [211](#_page211), [217](#_page217), [218](#_page218), [220](#_page220), [221](#_page221)

Безыменский А. И. [133](#_page133)

Белова С. Б. [282](#_page282), [283](#_page283)

Белый Андрей (Бугаев Б. Н.) [12](#_page012), [56](#_page056)

Бельский Б. В. [244](#_page244), [252](#_page252), [253](#_page253), [258](#_page258), [259](#_page259), [261](#_page261), [282](#_page282)

Бейлин А. М. [167](#_page167)

Бенуа А. Н. [9](#_page009)

Бер Б. [62](#_page062)

Беранже П.‑Ж. [9](#_page009), [77](#_page077), [243](#_page243)

Березин Е. А. (Штепсель) [304](#_page304)

{309} Березов П. А. [171](#_page171), [209](#_page209), [214](#_page214)

Березовский Н. И. [166](#_page166), [241](#_page241)

Беркович Л. М. [72](#_page072), [79](#_page079), [103](#_page103), [122](#_page122), [157](#_page157)

Бермонт Е. Г. [192](#_page192), [240](#_page240), [245](#_page245), [246](#_page246), [248](#_page248), [273](#_page273)

Берсенев И. Н. [196](#_page196)

Бескин Э. М. [156](#_page156), [230](#_page230)

Беспалов М. М. [90](#_page090), [137](#_page137), [151](#_page151), [160](#_page160), [199](#_page199), [303](#_page303)

Благов Ф. И. [133](#_page133)

Блажевич Ф. [225](#_page225)

Блантер М. И. [57](#_page057), [71](#_page071), [166](#_page166), [179](#_page179), [241](#_page241)

Близниковская С. П. [136](#_page136), [139](#_page139), [149](#_page149), [158](#_page158)

Блок А. А. [13](#_page013)

Блюм В. И. (Садко) [38](#_page038), [77](#_page077), [90](#_page090), [142](#_page142), [143](#_page143), [145](#_page145), [147](#_page147), [150](#_page150), [165](#_page165), [178](#_page178), [208](#_page208)

Блюмен Т. [72](#_page072)

Блюменталь-Тамарина М. М. [136](#_page136)

Богданова В. П. [203](#_page203)

Богданов И. [71](#_page071)

Богословский Н. В. [244](#_page244), [251](#_page251), [289](#_page289) – [291](#_page291)

Богуславский С. [126](#_page126)

Бондаренко П. А. [72](#_page072)

Бонди А. М. [166](#_page166), [167](#_page167), [172](#_page172), [246](#_page246)

Борисов А. Ф. [299](#_page299)

Борисов Б. С [9](#_page009), [36](#_page036) – [38](#_page038), [73](#_page073), [77](#_page077), [87](#_page087), [208](#_page208), [214](#_page214), [216](#_page216), [297](#_page297)

Брамсон [198](#_page198)

Бренди [203](#_page203)

Брехт Б. [106](#_page106), [130](#_page130), [226](#_page226)

Брик Л. И. [12](#_page012), [57](#_page057), [60](#_page060), [63](#_page063)

Брик О. М. [40](#_page040), [57](#_page057), [58](#_page058), [60](#_page060), [63](#_page063), [67](#_page067), [74](#_page074), [102](#_page102), [103](#_page103), [107](#_page107), [110](#_page110), [115](#_page115)

Бродский И. И. [172](#_page172)

Бродянский Б. Л. [172](#_page172)

Бруштейн А. Я. [235](#_page235)

Брюсов В. Я. [12](#_page012), [139](#_page139)

Бугров А. С [275](#_page275)

Бугров И. М. [224](#_page224), [231](#_page231), [257](#_page257)

Буденный С. М. [64](#_page064)

Булгаков М. А. [133](#_page133), [145](#_page145), [208](#_page208)

Бурлюк Д. Д. [12](#_page012)

Бухов А. С. [223](#_page223)

Буше М. [72](#_page072), [78](#_page078)

Вагнер Р. [123](#_page123)

Вадимов А. А. (Али-Вад) [221](#_page221)

Вайнонен В. И. [229](#_page229)

Валлентин М. [130](#_page130)

Василевская В. Л. [285](#_page285)

Васильев В. [283](#_page283)

Вахтангов Е. Б. [217](#_page217)

Вегнер [57](#_page057)

Верди Д. [122](#_page122)

Вертинский А. Н. [38](#_page038), [79](#_page079), [208](#_page208)

Вертов Дзига (Кауфман Д. А.) [299](#_page299)

Верховцев И. Л. [100](#_page100), [111](#_page111), [215](#_page215)

Ветневицкая А. [175](#_page175)

Вивьен Л. С. [171](#_page171)

Винер А. Б. [270](#_page270)

Винокур В. И. [304](#_page304)

Виолинов А. Н. [166](#_page166)

Вишневская И. Л. [16](#_page016)

Вишневский В. В. [243](#_page243), [298](#_page298)

Воеводин В. П. [223](#_page223)

Вознесенский В. П. [177](#_page177), [241](#_page241), [264](#_page264), [270](#_page270)

Воинов В. П. [106](#_page106)

Войнич Э.‑Л. [37](#_page037)

Волгины (В. М. и М. Н.) [232](#_page232), [233](#_page233)

Волин Б. Л. [241](#_page241), [267](#_page267)

Волков Я. М. [9](#_page009), [83](#_page083), [90](#_page090), [136](#_page136), [138](#_page138), [143](#_page143), [153](#_page153)

Волконский Н. О. [224](#_page224), [225](#_page225), [230](#_page230), [231](#_page231), [235](#_page235), [239](#_page239), [303](#_page303)

Волошин М. А. [12](#_page012)

Вольпин М. Д. [19](#_page019), [71](#_page071), [100](#_page100), [126](#_page126), [157](#_page157), [235](#_page235), [273](#_page273)

Вольский И. В. [78](#_page078), [82](#_page082), [84](#_page084), [85](#_page085)

Воровский В. В. [11](#_page011), [13](#_page013), [15](#_page015)

Ворхолевский С. [279](#_page279)

Воскресенский С. А. [106](#_page106), [200](#_page200), [208](#_page208)

Вяльцева А. Д. [13](#_page013)

Габович А. М. [246](#_page246)

Габрилович Е. И. [259](#_page259), [273](#_page273)

Гаврилко М. [282](#_page282)

Гайдебуров П. П. [172](#_page172)

Гайер В. [233](#_page233)

Галаджев П. С. [29](#_page029), [53](#_page053), [62](#_page062), [64](#_page064), [77](#_page077), [84](#_page084), [85](#_page085), [87](#_page087), [123](#_page123), [303](#_page303)

Галаджева Л. Л. [16](#_page016)

{310} Галанов Б. Е. [281](#_page281)

Галацер Н. А. [270](#_page270), [292](#_page292)

Галицкий Я. М. [100](#_page100), [110](#_page110)

Гальковский В. М. [279](#_page279)

Ганф Ю. А. [134](#_page134), [179](#_page179)

Гаркави М. Н. [71](#_page071) – [75](#_page075), [88](#_page088), [213](#_page213), [256](#_page256), [257](#_page257), [274](#_page274), [297](#_page297)

Гарфельд Л. Е. [279](#_page279), [282](#_page282) – [284](#_page284), [291](#_page291)

Гауска Г. [130](#_page130)

Гвоздев А. А. [42](#_page042), [46](#_page046)

Гейер Б. Ф. [10](#_page010)

Гельцер Е. В. [71](#_page071)

Геркен Е. Г. [225](#_page225)

Герман П. Д. [70](#_page070)

Герман Ю. П. [244](#_page244)

Геронский Н. [78](#_page078), [186](#_page186)

Гершуни Е. П. [47](#_page047), [48](#_page048), [229](#_page229), [272](#_page272) – [274](#_page274)

Гиацинтова С. В. [196](#_page196)

Гибшман К. Э. [10](#_page010), [12](#_page012), [41](#_page041), [166](#_page166), [167](#_page167), [174](#_page174), [240](#_page240), [262](#_page262), [274](#_page274)

Гипси [181](#_page181)

Гирявый Ф. Я. [83](#_page083), [138](#_page138)

Глан Н. А. [149](#_page149), [211](#_page211), [224](#_page224), [227](#_page227), [230](#_page230), [233](#_page233)

Глебова В. А. [194](#_page194), [197](#_page197), [203](#_page203)

Глизер Ю. С. [218](#_page218), [220](#_page220)

Глинская (Беленсон) Ф. А. [41](#_page041)

Гобш Г. [124](#_page124)

Гоголь Н. В. [9](#_page009), [10](#_page010), [81](#_page081), [240](#_page240), [271](#_page271), [307](#_page307)

Годзиева Е. Л. [136](#_page136), [146](#_page146)

Голейзовский К. Я. [51](#_page051), [63](#_page063), [67](#_page067), [81](#_page081), [83](#_page083), [127](#_page127), [198](#_page198), [200](#_page200), [203](#_page203), [206](#_page206), [209](#_page209), [211](#_page211),

[215](#_page215), [223](#_page223), [224](#_page224), [299](#_page299)

Голубов В. (Потапов В. И.) [26](#_page026)

Гольдман А. А. [20](#_page020)

Гольдони К. [237](#_page237), [293](#_page293)

Горбатов Б. Л. [281](#_page281), [283](#_page283)

Горев И. Я. [29](#_page029), [35](#_page035)

Горелик Л. Г. [303](#_page303)

Горин И. А. [240](#_page240)

Горин-Горяинов Б. А. [171](#_page171), [172](#_page172)

Горская [167](#_page167)

Горский А. А. [51](#_page051)

Горчаков Н. М. [161](#_page161), [212](#_page212), [213](#_page213), [215](#_page215), [216](#_page216), [230](#_page230), [239](#_page239), [289](#_page289), [300](#_page300)

Горький А. М. [6](#_page006), [43](#_page043) – [45](#_page045), [116](#_page116), [144](#_page144), [155](#_page155), [165](#_page165), [195](#_page195), [210](#_page210), [234](#_page234), [243](#_page243), [298](#_page298)

Гостевая Л. И. [241](#_page241)

Градов Г. Я. [88](#_page088)

Грамен (Иванов Н. К.) [19](#_page019), [179](#_page179), [187](#_page187), [188](#_page188), [253](#_page253)

Грановская Е. М. [213](#_page213), [240](#_page240), [241](#_page241)

Григорьев В. [57](#_page057)

Грилль А. А. [68](#_page068), [194](#_page194), [197](#_page197), [198](#_page198), [208](#_page208)

Громов А. М. [68](#_page068), [194](#_page194), [278](#_page278)

Гудияни [203](#_page203)

Гулиев А. Г. [246](#_page246)

Гулинг [194](#_page194)

Гуно Ш. [214](#_page214)

Гурвич А. С. [256](#_page256), [262](#_page262), [273](#_page273)

Гурко И. С. [68](#_page068)

Гуревич И. Я. [172](#_page172)

Гуров-Лихошерстов П. [281](#_page281), [283](#_page283)

Гусев В. М. [100](#_page100), [126](#_page126)

Гусман Б. Е. [189](#_page189)

Гутман Д. Г. [24](#_page024), [29](#_page029), [32](#_page032), [34](#_page034) – [36](#_page036), [38](#_page038), [51](#_page051), [66](#_page066), [135](#_page135) – [137](#_page137), [145](#_page145), [148](#_page148), [149](#_page149) – [153](#_page153), [156](#_page156), [158](#_page158), [160](#_page160) – [162](#_page162), [166](#_page166), [167](#_page167), [174](#_page174), [177](#_page177), [191](#_page191), [197](#_page197), [199](#_page199), [200](#_page200), [206](#_page206), [208](#_page208), [223](#_page223), [237](#_page237), [239](#_page239), [241](#_page241), [244](#_page244), [251](#_page251), [253](#_page253), [266](#_page266) – [278](#_page278), [280](#_page280), [302](#_page302), [303](#_page303)

Давидович Л. Н. [47](#_page047), [76](#_page076), [172](#_page172), [235](#_page235), [241](#_page241), [273](#_page273), [279](#_page279)

Давыдов В. Н. [70](#_page070), [171](#_page171)

Дакота [204](#_page204)

Д’Актиль (Френкель А. А.) [133](#_page133), [223](#_page223), [241](#_page241), [267](#_page267), [273](#_page273), [274](#_page274)

Дальцев З. Г. [35](#_page035), [68](#_page068)

Данильский Д. Л. [226](#_page226), [234](#_page234), [244](#_page244), [246](#_page246), [247](#_page247), [287](#_page287)

Данкер Д. [197](#_page197)

Данкман А. М. [195](#_page195)

Данте (Янсен Г.) [200](#_page200), [202](#_page202)

Данцигер Ю. Б. [86](#_page086), [180](#_page180), [181](#_page181)

Дарская М. И. [194](#_page194), [197](#_page197), [203](#_page203)

Дарский Е. П. [117](#_page117), [242](#_page242), [257](#_page257), [274](#_page274)

Дзержинский Ф. Э. [108](#_page108)

Дебюсси К. [83](#_page083)

Дегтярева О. И. [83](#_page083), [90](#_page090), [136](#_page136), [139](#_page139)

Деева П. [60](#_page060)

Дейкарханова Т. Х. [9](#_page009)

Дейнека А. А. [182](#_page182)

{311} Дельвари Ж. [41](#_page041), [44](#_page044)

Деляр С. [171](#_page171)

Демидов Н. [179](#_page179), [180](#_page180)

Демидов Н. В. [37](#_page037)

Дени В. Н. [179](#_page179)

Дмитриади Д. Н. [282](#_page282)

Дмитриев Ю. А. [15](#_page015), [16](#_page016), [194](#_page194), [232](#_page232), [233](#_page233), [239](#_page239)

Дмоховский Б. М. [270](#_page270), [292](#_page292), [293](#_page293)

Дикий А. Д. [161](#_page161)

Днепров М. И. [200](#_page200)

Добужинский М. В. [11](#_page011)

Долев Д. Н. [100](#_page100), [127](#_page127)

Домогацкая Л. И. [96](#_page096), [254](#_page254), [257](#_page257), [286](#_page286)

Доронин В. Д. [234](#_page234), [265](#_page265)

Дорошевич А. М. [33](#_page033)

Достоевский Ф. М. [240](#_page240)

Драбкина Е. Я. [37](#_page037)

Дрейден С. Д. [237](#_page237)

Друцкая В. Ф. [194](#_page194)

Дуглас Ф. [233](#_page233)

Дулькевич Тоня [171](#_page171)

Дунаевский И. О. [36](#_page036), [82](#_page082), [88](#_page088), [90](#_page090), [91](#_page091), [122](#_page122), [160](#_page160), [162](#_page162), [200](#_page200), [206](#_page206), [209](#_page209), [221](#_page221), [228](#_page228), [235](#_page235), [243](#_page243), [265](#_page265)

Дункан А. [56](#_page056), [67](#_page067)

Дурасова М. А. [196](#_page196)

Дурова-Садовская А. В. [204](#_page204)

Дысковский (Дыскин) М. Г. [29](#_page029), [32](#_page032), [33](#_page033)

Дыховичный В. А. [273](#_page273), [275](#_page275), [279](#_page279), [288](#_page288)

Евреинов Н. Н. [10](#_page010) – [12](#_page012), [47](#_page047) – [49](#_page049), [83](#_page083), [84](#_page084), [90](#_page090), [174](#_page174), [177](#_page177)

Елагин Н. Д. [41](#_page041)

Елисеев К. С. [134](#_page134), [179](#_page179)

Ершов Л. Ф. [147](#_page147), [210](#_page210)

Есенин С. А. [56](#_page056), [139](#_page139)

Ефремов (Левитин М. Е.) [235](#_page235)

Жанто В. А. [30](#_page030), [33](#_page033)

Жарковский Е. Э. [244](#_page244), [252](#_page252)

Жаров А. А. [100](#_page100), [133](#_page133), [212](#_page212)

Жаров М. И. [71](#_page071), [73](#_page073), [74](#_page074), [297](#_page297)

Жемчужный В. Н. [54](#_page054), [66](#_page066)

Жерве А. И. [241](#_page241)

Животов А. С. [235](#_page235)

Жизнева О. А. [224](#_page224)

Жильбер Ж. [20](#_page020)

Журбин А. Б. [304](#_page304)

Загальский [54](#_page054)

Загорская А. И. [68](#_page068), [194](#_page194)

Загорский М. Б. [120](#_page120), [180](#_page180), [182](#_page182), [190](#_page190), [199](#_page199)

Зайцев Н. [59](#_page059), [60](#_page060)

Зак В. Г. [181](#_page181)

Закушняк А. Я. [141](#_page141)

Заславский Д. И. [162](#_page162), [217](#_page217), [285](#_page285)

Захаров-Мэнский Н. Н. [32](#_page032)

Зданевич К. [123](#_page123)

Зеленая Р. В. [71](#_page071), [72](#_page072), [75](#_page075), [136](#_page136), [138](#_page138), [139](#_page139), [143](#_page143), [149](#_page149), [179](#_page179), [182](#_page182), [188](#_page188), [190](#_page190), [192](#_page192), [224](#_page224), [244](#_page244), [246](#_page246) – [248](#_page248), [254](#_page254), [255](#_page255), [273](#_page273), [293](#_page293), [297](#_page297)

Зенин И. И. [83](#_page083), [90](#_page090), [136](#_page136) – [140](#_page140), [149](#_page149), [150](#_page150), [153](#_page153), [275](#_page275)

Зенин М. И. [83](#_page083), [86](#_page086), [90](#_page090), [136](#_page136), [208](#_page208)

Зискинд Я. М. [279](#_page279)

Зозуля Е. Д. [32](#_page032), [33](#_page033), [133](#_page133), [165](#_page165)

Золотницкий Д. И. [16](#_page016), [25](#_page025), [39](#_page039), [45](#_page045)

Зонов А. П. [40](#_page040), [51](#_page051)

Зорина Н. Е. [282](#_page282), [290](#_page290), [291](#_page291)

Зорич А. (Локоть В. Т.) [151](#_page151)

Зоркая Н. М. [13](#_page013)

Зощенко М. М. [145](#_page145), [155](#_page155), [171](#_page171), [185](#_page185), [210](#_page210), [240](#_page240)

Зражевский А. И. [230](#_page230), [231](#_page231)

Зыкина Л. Г. [304](#_page304)

Иванов Е. И. [12](#_page012)

Иванов-Классик А. Ф. [70](#_page070)

Иванчинова К. [57](#_page057), [60](#_page060)

Ивинг (Иванов В. П.) [30](#_page030), [33](#_page033)

Ивер (Винтер) Л. [194](#_page194), [241](#_page241)

Игнатов С. С. [40](#_page040)

Измайлов А. Е. [10](#_page010)

Ильина Н. [175](#_page175)

Ильин П. И. [88](#_page088), [90](#_page090), [91](#_page091)

Ильинский И. В. [9](#_page009), [51](#_page051), [71](#_page071), [72](#_page072)

Ильф И. (Файнзильберг И. А.) [155](#_page155), [210](#_page210), [211](#_page211), [224](#_page224), [231](#_page231), [235](#_page235)

Инбер В. М. [70](#_page070), [72](#_page072), [75](#_page075), [86](#_page086)

Иткис Л. [72](#_page072)

{312} Каверзин А. И. [175](#_page175), [292](#_page292), [293](#_page293)

Каверин Ф. Н. [217](#_page217) – [220](#_page220), [231](#_page231), [233](#_page233), [234](#_page234), [239](#_page239), [303](#_page303)

Кадлерберг Г. [235](#_page235), [237](#_page237)

Казаринов В. М. [238](#_page238)

Калинин М. И. [108](#_page108)

Каменева О. Д. [30](#_page030)

Каменский В. В. [12](#_page012), [49](#_page049)

Каминка Э. И. [136](#_page136)

Канцель В. С. [294](#_page294)

Каплер А. Я. [78](#_page078)

Кара-Дмитриев Д. Л. [136](#_page136), [138](#_page138), [141](#_page141), [146](#_page146), [148](#_page148), [149](#_page149), [153](#_page153), [160](#_page160), [165](#_page165), [275](#_page275)

Каратыгин П. А. [77](#_page077)

Карелина М. Л. [241](#_page241)

Карлони А. Ю. [41](#_page041), [45](#_page045)

Карпов Н. К. [282](#_page282)

Карповский Г. М. [265](#_page265), [270](#_page270), [292](#_page292), [293](#_page293)

Карягин А. А. [16](#_page016)

Кассиль Л. А.

Кастелио [241](#_page241), [245](#_page245), [274](#_page274)

Катаев В. П. [110](#_page110), [111](#_page111), [120](#_page120), [132](#_page132), [136](#_page136), [158](#_page158), [174](#_page174), [179](#_page179), [180](#_page180), [182](#_page182), [210](#_page210), [231](#_page231), [244](#_page244), [256](#_page256), [273](#_page273)

Кац С. А. [117](#_page117), [120](#_page120), [122](#_page122), [123](#_page123)

Качалов В. И. [136](#_page136)

Кашеварова М. А. [47](#_page047)

Кашен М. [30](#_page030)

Каштелян С. А. [220](#_page220), [227](#_page227), [232](#_page232), [233](#_page233), [239](#_page239), [278](#_page278), [285](#_page285), [287](#_page287), [297](#_page297), [302](#_page302), [305](#_page305)

Кетат Е. А. [179](#_page179), [244](#_page244), [246](#_page246), [251](#_page251)

Кефало Р. [195](#_page195)

Кирсанов С. И. [100](#_page100), [114](#_page114), [118](#_page118)

Киршон В. М. [211](#_page211)

Китаев Н. Г. [137](#_page137), [138](#_page138), [151](#_page151)

Китон Б. [259](#_page259)

Киттнер Д. [7](#_page007)

Климов М. М. [136](#_page136), [218](#_page218)

Ковнер И. Н. [291](#_page291)

Коган Е. М. (Ефимов) [242](#_page242)

Козин В. А. [247](#_page247)

Козубский А. В. [291](#_page291)

Козюков Б. Д. [41](#_page041)

Колодный Н. [57](#_page057)

Коломейцева Т. [278](#_page278), [279](#_page279)

Колпакчи Л. В. [195](#_page195)

Колумбова Л. Н. [9](#_page009), [70](#_page070), [93](#_page093)

Кольцов М. Е. [82](#_page082), [130](#_page130) – [132](#_page132), [165](#_page165), [217](#_page217), [298](#_page298)

Комарденков В. П. [29](#_page029), [35](#_page035), [37](#_page037), [71](#_page071), [123](#_page123)

Комнен А. Н. [30](#_page030), [33](#_page033)

Конников А. П. [303](#_page303)

Коновалов Н. Л. [70](#_page070), [93](#_page093)

Копелянская Н. А. [166](#_page166), [172](#_page172), [209](#_page209), [226](#_page226), [229](#_page229), [234](#_page234), [240](#_page240), [262](#_page262), [267](#_page267), [294](#_page294)

Копьев Л. Н. [175](#_page175), [176](#_page176), [182](#_page182), [185](#_page185)

Коралли В. Ф. [211](#_page211), [274](#_page274), [294](#_page294), [295](#_page295)

Коренева К. П. [98](#_page098), [113](#_page113), [117](#_page117), [118](#_page118)

Корзиков А. М. [179](#_page179), [183](#_page183), [257](#_page257)

Корнейчук А. Е. [285](#_page285)

Король А. [244](#_page244), [246](#_page246)

Короновский Н. [176](#_page176)

Корсак Ю. [126](#_page126)

Корф Р. Г. [136](#_page136), [149](#_page149), [153](#_page153), [156](#_page156), [159](#_page159), [161](#_page161), [231](#_page231), [275](#_page275)

Корчагина-Александровская Е. П. [171](#_page171)

Кочетов В. А. [244](#_page244)

Кошевский А. Д. [71](#_page071) – [73](#_page073), [75](#_page075)

Красный Саша [93](#_page093), [100](#_page100)

Краснянский Э. М. [135](#_page135), [136](#_page136), [146](#_page146), [158](#_page158), [161](#_page161), [166](#_page166), [170](#_page170), [174](#_page174)

Кремер И. Я. [38](#_page038), [79](#_page079)

Кремлев-Свен (Шехтман И. Л.) [133](#_page133), [179](#_page179)

Кретов П. Е. [248](#_page248)

Криницкий (Самыгин) М. В. [32](#_page032), [34](#_page034)

Кроткий (Герман) Э. Я. [244](#_page244)

Крути И. А. [202](#_page202)

Кручинин В. Я. [70](#_page070)

Кручинин П. [30](#_page030)

Крыжицкий Г. К. [175](#_page175), [177](#_page177)

Крылов И. А. [70](#_page070)

Кторов А. П. [51](#_page051), [70](#_page070), [253](#_page253)

Кугель А. Р. [7](#_page007), [10](#_page010), И, [66](#_page066), [174](#_page174), [175](#_page175), [177](#_page177), [178](#_page178)

Кукрыниксы (Куприянов М. В., Крылов П. Н., Соколов Н. А.) [207](#_page207)

Кузнецов Е. М. [8](#_page008), [16](#_page016)

Курбас Л. С. [239](#_page239)

Курзнер П. Я. [295](#_page295)

Курихин Ф. Н. [10](#_page010), [75](#_page075), [78](#_page078) – [83](#_page083), [85](#_page085), [136](#_page136), [140](#_page140), [153](#_page153)

{313} Лабиш Э. [235](#_page235), [236](#_page236), [238](#_page238)

Лабковский Н. Д. [279](#_page279)

Лавренев Б. А. [104](#_page104), [106](#_page106)

Лавров Ю. С. [236](#_page236)

Лазаренко В. Е. [29](#_page029), [51](#_page051), [219](#_page219)

Лансере Е. Е. [9](#_page009)

Лапицкий И. М. [30](#_page030)

Ласкин Б. С. [273](#_page273)

Латарский М. [26](#_page026)

Лебедев Л. И. [275](#_page275)

Лебедев-Кумач В. И. [127](#_page127), [179](#_page179), [187](#_page187), [188](#_page188), [192](#_page192), [210](#_page210)

Левада А. С. [276](#_page276), [281](#_page281)

Левидов М. Ю. [146](#_page146), [147](#_page147)

Левин Л. Д. [241](#_page241)

Левин М. З. [227](#_page227)

Левинсон М. [76](#_page076)

Левитин М. Е. [176](#_page176), [177](#_page177), [240](#_page240)

Леман Т. Н. [211](#_page211)

Ленин В. И. [43](#_page043), [45](#_page045), [97](#_page097), [98](#_page098), [107](#_page107), [116](#_page116), [127](#_page127), [133](#_page133), [140](#_page140)

Ленская Е. Д. [83](#_page083), [87](#_page087)

Лентовский М. В. [8](#_page008)

Лентулов А. В. [12](#_page012), [63](#_page063)

Ленч Л. С. [244](#_page244), [254](#_page254), [255](#_page255), [261](#_page261), [273](#_page273), [279](#_page279), [288](#_page288)

Леонидов Л. М. [83](#_page083)

Лепко В. А. [175](#_page175) – [176](#_page176), [209](#_page209), [214](#_page214), [224](#_page224), [234](#_page234), [238](#_page238)

Лермонтов М. Ю. [9](#_page009)

Лерский И. В. [171](#_page171)

Ле Шануа Ж.‑П. [131](#_page131)

Ливанов К. С. [240](#_page240)

Лизетт (Жанто Е. С.) [30](#_page030)

Липскеров К. А. [287](#_page287)

Липскеров Ф. А. [190](#_page190), [241](#_page241), [275](#_page275)

Листов К. Я. [122](#_page122), [126](#_page126), [188](#_page188), [244](#_page244)

Литовский О. С. [58](#_page058), [178](#_page178), [221](#_page221)

Лобанов А. М. [286](#_page286), [289](#_page289) – [291](#_page291)

Лондон Д. [37](#_page037)

Лось А. [10](#_page010)

Лопухова Е. В. [203](#_page203)

Лужский В. В. [63](#_page063)

Лукин (Сакс) Л. Ш. [10](#_page010), [140](#_page140), [166](#_page166), [177](#_page177)

Луначарская А. А. [195](#_page195)

Луначарская-Розенель Н. А. [77](#_page077)

Луначарский А. В. [7](#_page007), [19](#_page019), [28](#_page028), [33](#_page033), [34](#_page034), [39](#_page039), [40](#_page040), [137](#_page137), [164](#_page164), [195](#_page195), [210](#_page210), [298](#_page298)

Любин В. [126](#_page126)

Ляховец А. М. [96](#_page096)

Мазовский К. С. [176](#_page176)

Майзингер Т. [270](#_page270)

Майман З. А. [46](#_page046)

Майская Т. А. [37](#_page037), [38](#_page038)

Майя В. В. [71](#_page071)

Макеевы (А. К. и В. К.) [274](#_page274), [275](#_page275)

Макиавелли Н. [51](#_page051)

Малахов К. Л. [208](#_page208)

Малевич К. С. [21](#_page021)

Маликов В. [37](#_page037)

Малоземова О. Н. [175](#_page175), [177](#_page177), [179](#_page179), [185](#_page185), [262](#_page262), [270](#_page270), [292](#_page292)

Малютин И. А. [35](#_page035), [40](#_page040), [179](#_page179)

Малюченко Г. С. [29](#_page029)

Мамонтов Я. А. [172](#_page172)

Мандель С. М. [229](#_page229), [303](#_page303)

Мандельштам О. Э. [139](#_page139)

Марадудина М. С. [72](#_page072)

Марджанов (Марджанишвили) К. А. [47](#_page047), [48](#_page048), [78](#_page078)

Мариенгоф А. Б. [56](#_page056), [72](#_page072), [203](#_page203)

Марков П. А. [39](#_page039), [40](#_page040), [51](#_page051), [65](#_page065), [127](#_page127), [138](#_page138), [142](#_page142), [144](#_page144), [145](#_page145), [147](#_page147), [150](#_page150), [153](#_page153), [158](#_page158), [186](#_page186), [218](#_page218), [230](#_page230)

Марселло Л. [40](#_page040)

Мартинсон С. А. [76](#_page076), [224](#_page224) – [228](#_page228), [230](#_page230), [231](#_page231), [233](#_page233), [237](#_page237), [238](#_page238), [297](#_page297)

Масленников Т. [37](#_page037)

Маслюков Л. С. [267](#_page267)

Масс В. З. [16](#_page016), [38](#_page038), [41](#_page041), [52](#_page052) – [56](#_page056), [59](#_page059), [60](#_page060), [64](#_page064), [71](#_page071), [73](#_page073), [74](#_page074), [100](#_page100), [101](#_page101), [110](#_page110) – [112](#_page112), [133](#_page133), [137](#_page137), [143](#_page143), [144](#_page144), [154](#_page154), [179](#_page179), [180](#_page180), [182](#_page182), [186](#_page186), [209](#_page209), [211](#_page211), [215](#_page215), [216](#_page216), [244](#_page244), [273](#_page273), [288](#_page288) – [290](#_page290), [294](#_page294) – [296](#_page296)

Матов А. М. [68](#_page068), [166](#_page166), [264](#_page264), [274](#_page274)

Мацкин А. П. [276](#_page276), [281](#_page281)

Мачерет А. В. [112](#_page112), [113](#_page113), [125](#_page125), [126](#_page126), [303](#_page303)

Машков И. И. [12](#_page012)

Маяковский В. В. [12](#_page012), [18](#_page018), [19](#_page019), [25](#_page025), [34](#_page034), [35](#_page035), [40](#_page040), [45](#_page045), [51](#_page051) [52](#_page052), [56](#_page056) – [60](#_page060), [63](#_page063), [67](#_page067), [101](#_page101), [104](#_page104), [109](#_page109), [110](#_page110), [122](#_page122), [127](#_page127), [132](#_page132), [133](#_page133), [136](#_page136), [139](#_page139), [155](#_page155), [165](#_page165), [179](#_page179), [200](#_page200), [211](#_page211), [219](#_page219)

{314} Межинский С. Б. [253](#_page253)

Мей С. Я. [244](#_page244)

Мей Э. И. [188](#_page188), [190](#_page190), [211](#_page211), [219](#_page219), [278](#_page278), [279](#_page279)

Мейерхольд В. Э. [11](#_page011), [18](#_page018), [19](#_page019), [24](#_page024), [30](#_page030), [32](#_page032) – [35](#_page035), [38](#_page038), [41](#_page041), [42](#_page042), [50](#_page050), [52](#_page052), [55](#_page055), [56](#_page056), [58](#_page058), [59](#_page059), [61](#_page061), [70](#_page070), [76](#_page076), [88](#_page088), [109](#_page109), [138](#_page138), [144](#_page144), [145](#_page145), [148](#_page148), [155](#_page155), [166](#_page166), [177](#_page177), [182](#_page182), [219](#_page219), [226](#_page226), [236](#_page236), [239](#_page239), [299](#_page299), [300](#_page300), [302](#_page302)

Менакер А. С. [211](#_page211), [241](#_page241), [243](#_page243), [244](#_page244), [256](#_page256), [286](#_page286), [287](#_page287), [297](#_page297), [304](#_page304)

Менделевич А. А. [72](#_page072), [77](#_page077), [193](#_page193), [204](#_page204), [253](#_page253), [200](#_page200)

Менделевич Р. (Р. Меч) [77](#_page077)

Меньшой А. (Гай А. Г.) [75](#_page075)

Мервольф Р. И. [228](#_page228)

Местечкин М. С. [71](#_page071), [72](#_page072)

Милич В. С. [68](#_page068), [194](#_page194)

Милютин Ю. С. [72](#_page072), [122](#_page122)

Милютина Е. А. [81](#_page081), [82](#_page082), [90](#_page090), [136](#_page136), [138](#_page138), [143](#_page143), [149](#_page149), [152](#_page152), [153](#_page153)

Мин Е. (Минчковский Е. М.) [271](#_page271), [273](#_page273), [267](#_page267)

Минин С. К. [36](#_page036)

Мирзоянц Н. К. [293](#_page293)

Миров Л. Б. [92](#_page092), [93](#_page093), [112](#_page112), [114](#_page114), [117](#_page117), [157](#_page157), [179](#_page179), [182](#_page182), [183](#_page183), [187](#_page187), [188](#_page188), [190](#_page190), [192](#_page192), [234](#_page234), [241](#_page241), [242](#_page242), [257](#_page257), [277](#_page277), [297](#_page297)

Мирович Е. А. [239](#_page239)

Миронова В. М. [129](#_page129)

Миронова М. В. [224](#_page224), [225](#_page225), [228](#_page228), [230](#_page230) – [233](#_page233), [238](#_page238), [244](#_page244), [251](#_page251) – [254](#_page254), [256](#_page256) – [258](#_page258), [261](#_page261), [262](#_page262), [286](#_page286) – [288](#_page288), [290](#_page290), [291](#_page291), [297](#_page297), [300](#_page300), [304](#_page304)

Мирский М. [232](#_page232)

Мирсков В. [275](#_page275)

Митницкий Л. [133](#_page133), [179](#_page179)

Михайлов В. С. [172](#_page172)

Михалков С. В. [244](#_page244), [281](#_page281)

Млечин В. М. [230](#_page230)

Могилевский А. И. [67](#_page067)

Мозжухин И. И. [13](#_page013)

Моисеев И. А. [66](#_page066), [306](#_page306)

Мокульский С. С. [41](#_page041)

Мольер Ж.‑П. [134](#_page134), [137](#_page137), [186](#_page186), [293](#_page293)

Мономахов М. Н. [174](#_page174)

Моор Д. С. [179](#_page179)

Мопасан, Ги де [9](#_page009), [241](#_page241)

Мордкин М. М. [55](#_page055)

Москвин И. М. [82](#_page082), [136](#_page136)

Мрозовский В. С. [96](#_page096)

Муравский П. Л. [268](#_page268), [295](#_page295)

Муратова К. Д. [45](#_page045)

Мухаринский П. С. [138](#_page138)

Мухин М. Г. [231](#_page231)

Мюссар (Викентьев) А. А. [71](#_page071), [72](#_page072), [77](#_page077)

Нароу Г. [195](#_page195)

Неверова Е. Н. [78](#_page078), [83](#_page083), [136](#_page136)

Невяровская К. [54](#_page054)

Нежный И. В. [226](#_page226), [234](#_page234)

Нельсон А. (Котковский А. Б.) [194](#_page194), [241](#_page241)

Нелидова Е. [10](#_page010)

Немирович-Данченко Вл. И. [54](#_page054), [302](#_page302)

Никуличева Е. [71](#_page071)

Николаева Е. [59](#_page059)

Никулин Л. В. [29](#_page029), [46](#_page046) – [48](#_page048), [84](#_page084), [133](#_page133), [143](#_page143), [148](#_page148), [154](#_page154), [156](#_page156), [158](#_page158), [159](#_page159), [162](#_page162), [172](#_page172), [179](#_page179), [244](#_page244)

Новиков Г. А. [261](#_page261)

Новиков А. Г. [122](#_page122)

Нурм Н. А. [166](#_page166), [167](#_page167), [172](#_page172), [244](#_page244), [246](#_page246)

Образцов С. В. [146](#_page146), [194](#_page194), [200](#_page200), [272](#_page272)

Оганезова Т. С. [9](#_page009), [70](#_page070)

О’Генри [267](#_page267)

Олеша Ю. К. [133](#_page133), [145](#_page145), [196](#_page196), [211](#_page211), [244](#_page244)

Орлов А. А. [203](#_page203), [240](#_page240)

Осенин Н. Л. [72](#_page072)

Осмеркин А. А. [40](#_page040)

Островский А. Н. [137](#_page137)

Оффенбах Ж. [85](#_page085)

Павлов В. [179](#_page179), [188](#_page188)

Павловский Н. И. (Отто) [220](#_page220), [227](#_page227), [232](#_page232), [278](#_page278), [279](#_page279)

Панина (Васильева) В. В. [13](#_page013), [195](#_page195)

Панова А. А. [179](#_page179), [182](#_page182), [187](#_page187), [188](#_page188), [190](#_page190), [192](#_page192), [216](#_page216), [224](#_page224), [241](#_page241)

Панчехин Н. Д. [251](#_page251)

Папазян В. [176](#_page176)

Парнах В. Я. [62](#_page062)

Паустовский К. Г. [12](#_page012), [79](#_page079)

{315} Пашенная В. Н. [136](#_page136), [217](#_page217), [218](#_page218)

Певцов И. Н. [136](#_page136)

Пейсен С. Я. [241](#_page241)

Пельтцер Т. И. [244](#_page244), [259](#_page259), [261](#_page261), [262](#_page262), [286](#_page286)

Перегонец А. Ф. [72](#_page072), [78](#_page078), [82](#_page082)

Пересветова Е. М. [60](#_page060)

Петкер Б. Я. [136](#_page136), [153](#_page153), [254](#_page254) – [256](#_page256)

Петров Е. П. (Катаев) [133](#_page133), [155](#_page155), [210](#_page210), [211](#_page211), [224](#_page224), [231](#_page231), [235](#_page235), [244](#_page244)

Петров Н. В. (Коля Петер) [11](#_page011), [46](#_page046) – [49](#_page049), [75](#_page075), [76](#_page076), [81](#_page081), [104](#_page104), [106](#_page106), [172](#_page172), [223](#_page223)

Петросян Е. В. [304](#_page304)

Пик А. [124](#_page124)

Пик В. [124](#_page124)

Пильняк (Вогау) Б. А. [139](#_page139)

Пиотровский А. И. [42](#_page042), [46](#_page046)

Пискатор Э. [124](#_page124), [130](#_page130), [144](#_page144)

Пищик С. А. [274](#_page274)

Платонов А. П. [145](#_page145)

Плевицкая Н. В. [13](#_page013)

Плинер Н. М. [33](#_page033), [35](#_page035)

Погодин А. С. [246](#_page246), [247](#_page247)

Погодин Н. Ф. [244](#_page244), [252](#_page252)

Подгорный В. А. [9](#_page009), [12](#_page012), [174](#_page174), [196](#_page196)

Покрасс Д. Я. [88](#_page088), [194](#_page194), [203](#_page203), [206](#_page206), [233](#_page233)

Покрасс С. Я. [68](#_page068)

Поликарпов Г. М. [272](#_page272)

Политикина Н. [275](#_page275)

Полонский В. П. [58](#_page058)

Полоцкий С. [178](#_page178)

Полуянов Ф. Н. [175](#_page175)

Поль П. Н. [81](#_page081), [83](#_page083), [136](#_page136), [143](#_page143), [148](#_page148), [156](#_page156), [158](#_page158), [159](#_page159), [161](#_page161), [162](#_page162), [171](#_page171), [203](#_page203)

Поляков В. С. [175](#_page175) – [177](#_page177), [240](#_page240), [244](#_page244), [248](#_page248), [251](#_page251), [268](#_page268) – [270](#_page270), [273](#_page273), [276](#_page276), [277](#_page277), [281](#_page281) – [284](#_page284), [292](#_page292), [302](#_page302), [303](#_page303)

Полячек Г. М. [16](#_page016), [82](#_page082)

Понна М. И. [175](#_page175), [292](#_page292), [293](#_page293)

Попова Л. С. [59](#_page059)

Пославский Б. Д. [57](#_page057), [66](#_page066)

Потопчина Е. В. [54](#_page054)

Поюровский Б. М. [244](#_page244), [304](#_page304)

Превер Ж. [131](#_page131)

Пресбер Р. [235](#_page235), [237](#_page237)

Приск В. Н. [179](#_page179), [180](#_page180)

Пронин Б. К. [11](#_page011), [12](#_page012)

Пронская-Шмитгоф С. [47](#_page047)

Прутков И. (Жиркович Б. В.) [176](#_page176)

Птицына Т. А. [267](#_page267)

Пугачева А. Б. [304](#_page304)

Пульвер Л. М. [219](#_page219), [225](#_page225), [227](#_page227), [233](#_page233)

Пургалина Э. Я. [262](#_page262), [270](#_page270)

Пустынин (Розенблат) М. Е. [19](#_page019), [20](#_page020), [23](#_page023) – [25](#_page025), [29](#_page029), [37](#_page037), [39](#_page039), [100](#_page100), [179](#_page179), [301](#_page301)

Путти Лия де [228](#_page228)

Пушкин А. С. [9](#_page009), [258](#_page258)

Рабинович И. М. [40](#_page040)

Равенских Б. И. [294](#_page294)

Равич Н. А. [208](#_page208), [212](#_page212), [213](#_page213), [225](#_page225)

Радаков А. А. [134](#_page134)

Радзинский С. А. [262](#_page262), [288](#_page288), [289](#_page289)

Радлов С. Э. [40](#_page040) – [42](#_page042), [45](#_page045), [52](#_page052), [172](#_page172)

Разумный М. А. [19](#_page019), [20](#_page020), [26](#_page026), [29](#_page029), [30](#_page030), [32](#_page032), [34](#_page034), [37](#_page037), [38](#_page038)

Райкин А. И. [254](#_page254), [256](#_page256) – [259](#_page259), [262](#_page262), [265](#_page265) – [272](#_page272), [285](#_page285), [287](#_page287), [291](#_page291) – [297](#_page297), [300](#_page300), [306](#_page306), [307](#_page307)

Раскин А. Б. [273](#_page273)

Рахлин И. Я. [303](#_page303)

Рахманова С. А. [175](#_page175)

Ребоне В. [96](#_page096)

Ревякина [176](#_page176)

Редель А. А. [204](#_page204), [211](#_page211), [247](#_page247), [250](#_page250), [260](#_page260)

Резцов В. С [293](#_page293)

Рейснер Л. М. [47](#_page047)

Рейснер М. А. [47](#_page047), [49](#_page049), [58](#_page058), [67](#_page067)

Реннар [233](#_page233)

Рикоми З. В. [47](#_page047), [76](#_page076), [166](#_page166), [167](#_page167), [172](#_page172), [227](#_page227), [229](#_page229), [234](#_page234), [235](#_page235), [238](#_page238), [264](#_page264), [294](#_page294)

Родченко А. М. [213](#_page213)

Розанов М. А. [166](#_page166), [172](#_page172), [238](#_page238)

Розетта Г. Я. (Жорж) [194](#_page194)

Розетти Е. Д. (Шуретта) [194](#_page194)

Розовский И. И. [254](#_page254)

Роллан Р. [195](#_page195)

Рома Р. М. [262](#_page262), [292](#_page292)

Ромашов Б. С. [143](#_page143), [145](#_page145), [148](#_page148), [196](#_page196), [285](#_page285)

Роом А. М. [61](#_page061)

Ромм Г. [254](#_page254)

Ротов К. П. [179](#_page179), [189](#_page189)

Рубинштейн Р. М. [47](#_page047), [48](#_page048), [76](#_page076), [166](#_page166), [254](#_page254), [262](#_page262), [267](#_page267), [270](#_page270), [292](#_page292), [293](#_page293)

{316} Ругби А. А. [272](#_page272)

Рудин Я. М. [136](#_page136), [138](#_page138), [146](#_page146), [165](#_page165), [232](#_page232), [261](#_page261), [275](#_page275)

Рудницкий К. Л. [58](#_page058), [138](#_page138), [288](#_page288)

Рукавишников И. С. [51](#_page051)

Русанов С. А. [211](#_page211)

Русланова Л. А. [211](#_page211), [274](#_page274)

Рыклин Г. Е. [217](#_page217)

Рыкунин Н. Н. [275](#_page275), [304](#_page304)

Рындин В. М. [289](#_page289), [303](#_page303)

Рысс Е. С. [223](#_page223)

Савва Т. А. [214](#_page214)

Савицкая С. Э. [54](#_page054), [55](#_page055), [57](#_page057), [60](#_page060), [64](#_page064)

Савченко Ф. С. [270](#_page270)

Салтыков-Щедрин М. Е. [307](#_page307)

Самсонов Б. Г. [179](#_page179)

Самсоновы [267](#_page267)

Санин (Шенберг) А. А. [217](#_page217)

Санчес А. [246](#_page246)

Сапегин М. М. [220](#_page220)

Сапунов Н. Н. [9](#_page009), [11](#_page011)

Сафонова А. П. [188](#_page188), [241](#_page241)

Сахновский В. Г. [123](#_page123), [127](#_page127), [278](#_page278)

Саянский Л. (Попов Л. В.) [143](#_page143)

Светланова З. Д. [200](#_page200), [203](#_page203)

Свистунов Е. С. [282](#_page282)

Свифт Д. [307](#_page307)

Свэн С. [267](#_page267)

Северный В. [106](#_page106)

Седлярова А. [248](#_page248), [250](#_page250)

Сейфуллина Л. Н. [143](#_page143)

Семенова Л. Н. [55](#_page055), [57](#_page057), [60](#_page060), [61](#_page061), [64](#_page064), [66](#_page066), [88](#_page088)

Сендер Р. [245](#_page245)

Сендеров А. [60](#_page060), [61](#_page061)

Сервантес С. М. де [50](#_page050), [51](#_page051)

Сидоров [57](#_page057)

Синьов М. (Синев Н. М.) [181](#_page181)

Симов В. А. [72](#_page072)

Симонов Е. Р. [294](#_page294)

Симонов К. М. [283](#_page283)

Симонов Р. Н. [112](#_page112)

Скопин В. И. [171](#_page171)

Скрябин А. Н. [123](#_page123)

Скриб Э. [174](#_page174), [252](#_page252)

Славин Л. И. [246](#_page246), [247](#_page247), [273](#_page273)

Славские (Славский Р. Е., Воронцова А. В.) [262](#_page262)

Слепян Д. Ф. [47](#_page047)

Слетов С. П. [83](#_page083), [146](#_page146)

Слободской М. Р. [273](#_page273)

Слонимский М. Л. [48](#_page048)

Слонов Ю. М. [244](#_page244)

Смирнов Н. Г. [176](#_page176)

Смирнова Н. А. [217](#_page217)

Смирнов-Сокольский Н. П. [36](#_page036), [67](#_page067), [73](#_page073), [88](#_page088), [136](#_page136), [157](#_page157), [170](#_page170), [194](#_page194), [197](#_page197), [206](#_page206) – [208](#_page208), [214](#_page214), [230](#_page230), [241](#_page241), [244](#_page244), [268](#_page268), [295](#_page295), [297](#_page297), [303](#_page303)

Смолич Н. В. [209](#_page209)

Смолко А. [248](#_page248)

Смелянский Я. [72](#_page072)

Соколов А. [307](#_page307)

Соколов П. Н. [209](#_page209)

Соколова Н. [98](#_page098)

Соколова [279](#_page279)

Соколовский М. В. [129](#_page129)

Соловьев В. Н. [41](#_page041), [264](#_page264)

Сорокин К. [270](#_page270)

Соскин В. [70](#_page070), [93](#_page093)

Сосновский Л. С. [30](#_page030)

Спирас [194](#_page194)

Спокойская Л. Н. [76](#_page076), [171](#_page171), [174](#_page174), [211](#_page211), [212](#_page212)

Станиславский К. С. [8](#_page008), [267](#_page267), [290](#_page290), [300](#_page300), [302](#_page302)

Старова Е. [57](#_page057), [59](#_page059)

Стенберг В. А. [200](#_page200), [214](#_page214), [216](#_page216)

Стенберг Г. А. [200](#_page200), [214](#_page214), [216](#_page216)

Степанова [279](#_page279)

Стессо [241](#_page241)

Стессен Ю. [270](#_page270)

Стеффен Г. Г. (Этингер) [47](#_page047)

Стравинский И. В. [83](#_page083)

Строев А. М. [279](#_page279), [282](#_page282)

Струкова [279](#_page279)

Субботин Л. А. [39](#_page039) – [41](#_page041)

Судейкин С. Ю. [11](#_page011), [50](#_page050)

Судейкина К. С. [83](#_page083)

Сумароков А. А. [19](#_page019), [26](#_page026)

Сурин Н. А. [175](#_page175), [178](#_page178), [241](#_page241), [264](#_page264), [270](#_page270), [274](#_page274)

Суходольский П. В. [279](#_page279)

{317} Сушкевич Б. М. [196](#_page196)

Табачников М. Е. [281](#_page281) – [284](#_page284)

Таганская Л. Ф. [293](#_page293)

Таиров А. Я. [144](#_page144), [196](#_page196), [239](#_page239), [302](#_page302)

Тамара Н. И. [209](#_page209)

Тамруччи Е. С. [180](#_page180), [182](#_page182), [184](#_page184)

Тарханов М. М. [136](#_page136)

Таскин В. А. [237](#_page237)

Таурег И. В. [41](#_page041), [45](#_page045)

Теа Альба [197](#_page197)

Тенин Б. М. [98](#_page098), [113](#_page113), [117](#_page117), [118](#_page118), [157](#_page157), [179](#_page179), [183](#_page183), [187](#_page187), [189](#_page189), [190](#_page190), [192](#_page192), [219](#_page219), [220](#_page220), [222](#_page222), [224](#_page224) – [226](#_page226), [228](#_page228), [229](#_page229), [231](#_page231), [232](#_page232), [238](#_page238), [297](#_page297)

Терешкович М. А. [51](#_page051), [161](#_page161)

Терский В. Ф. [68](#_page068)

Тик Л. [237](#_page237)

Тимошенко Ю. Т. (Тарапунька) [304](#_page304)

Тимошенко С. А. [47](#_page047), [48](#_page048), [75](#_page075), [76](#_page076), [240](#_page240)

Типот В. Я. [72](#_page072), [73](#_page073), [75](#_page075), [86](#_page086), [100](#_page100), [117](#_page117), [120](#_page120), [133](#_page133) – [137](#_page137), [143](#_page143), [145](#_page145) – [150](#_page150), [152](#_page152), [154](#_page154), [155](#_page155), [157](#_page157), [158](#_page158), [170](#_page170), [178](#_page178) – [180](#_page180), [183](#_page183), [188](#_page188), [197](#_page197), [199](#_page199), [200](#_page200), [202](#_page202), [244](#_page244), [246](#_page246), [251](#_page251), [253](#_page253), [273](#_page273), [301](#_page301) – [303](#_page303)

Тирсо де Молина [230](#_page230), [236](#_page236), [238](#_page238)

Тихвинская Л. И. [7](#_page007), [16](#_page016)

Тоддес Н. Ф. [55](#_page055), [59](#_page059), [65](#_page065), [66](#_page066), [157](#_page157), [286](#_page286)

Токарская В. Г. [224](#_page224), [229](#_page229), [231](#_page231), [238](#_page238), [275](#_page275)

Толлер Э. [129](#_page129)

Толстой А. Н. [12](#_page012), [139](#_page139), [149](#_page149), [295](#_page295)

Толстой Л. Н. [41](#_page041)

Томисс Т. К. [66](#_page066), [112](#_page112)

Томский С. С. [175](#_page175), [176](#_page176)

Топорков В. О. [29](#_page029), [70](#_page070), [93](#_page093), [254](#_page254), [255](#_page255)

То-Рама [176](#_page176), [194](#_page194)

Торский В. Ф. [68](#_page068)

Трауберг Л. З. [227](#_page227)

Требилос [333](#_page333)

Третьяков С. М. [63](#_page063), [100](#_page100), [106](#_page106), [122](#_page122), [145](#_page145), [200](#_page200)

Тиберг Н. [236](#_page236)

Триллинг А. Г. [212](#_page212)

Троицкий Г. [292](#_page292)

Труцци М. [208](#_page208)

Туманов И. М. [306](#_page306)

Тургенев И. С. [9](#_page009)

Тусузов Г. Б. [70](#_page070) – [72](#_page072), [103](#_page103), [112](#_page112), [117](#_page117)

Тутышкин А. П. [294](#_page294)

Тэффи (Лохвицкая Н. А.) [11](#_page011)

Уайльд О. [49](#_page049)

Уайт, Коно де [203](#_page203)

Угрюмов Д. Б. [142](#_page142), [198](#_page198)

Ульянинский А. В. [254](#_page254)

Ульянов Ю. [282](#_page282)

Унгерн Г. А. [175](#_page175)

Уоттерс Г. [225](#_page225)

Урванцев Н. Н. [10](#_page010), [176](#_page176)

Урсынович Б. М. [27](#_page027), [35](#_page035)

Утесов Л. О. [29](#_page029), [30](#_page030), [33](#_page033), [35](#_page035), [36](#_page036), [63](#_page063), [67](#_page067), [68](#_page068), [82](#_page082), [135](#_page135), [136](#_page136), [166](#_page166), [167](#_page167), [170](#_page170) – [175](#_page175), [194](#_page194), [211](#_page211) – [214](#_page214), [221](#_page221), [223](#_page223), [227](#_page227), [228](#_page228), [235](#_page235), [237](#_page237), [268](#_page268), [289](#_page289), [297](#_page297)

Уткин И. П. [171](#_page171)

Ушкова Н. [286](#_page286), [287](#_page287)

Файко А. М. [196](#_page196)

Февральский А. В. [132](#_page132)

Федоров [57](#_page057)

Фельдман О. М. [16](#_page016)

Фельдман Я. Л. [33](#_page033), [36](#_page036), [68](#_page068)

Фенин Л. А. [10](#_page010)

Феона А. Н. [172](#_page172), [203](#_page203), [227](#_page227), [229](#_page229)

Филиппов Б. М. [104](#_page104), [274](#_page274), [275](#_page275)

Финк И. Г. [279](#_page279), [287](#_page287)

Флит А. М. [273](#_page273)

Фогель В. П. [57](#_page057), [66](#_page066)

Фомин Б. И. [277](#_page277), [278](#_page278), [286](#_page286)

Фореггер Н. М. [40](#_page040), [46](#_page046), [50](#_page050) – [66](#_page066), [73](#_page073), [81](#_page081), [91](#_page091), [92](#_page092), [109](#_page109), [112](#_page112), [127](#_page127), [128](#_page128), [137](#_page137), [139](#_page139), [172](#_page172), [175](#_page175), [177](#_page177), [179](#_page179), [180](#_page180), [181](#_page181), [183](#_page183), [186](#_page186) – [188](#_page188), [227](#_page227), [299](#_page299), [303](#_page303)

Френкель И. Л. [276](#_page276), [281](#_page281), [283](#_page283)

Фридман Д. [170](#_page170)

Фролов В. В. [16](#_page016)

Фролов М. (Падво М. В.) [228](#_page228), [235](#_page235)

Фурманов Д. А. [17](#_page017)

Хазанов Г. В. [304](#_page304)

Хазин А. А. [281](#_page281), [283](#_page283)

Хаит А. И. [304](#_page304)

Халатова Н. М. [136](#_page136)

Хенкин Викт. Я. [9](#_page009)

{318} Хенкин Вл. Я. [36](#_page036), [63](#_page063), [78](#_page078), [82](#_page082), [87](#_page087), [88](#_page088), [90](#_page090), [91](#_page091), [146](#_page146), [171](#_page171), [195](#_page195), [210](#_page210), [253](#_page253), [274](#_page274), [297](#_page297)

Херсонская Е. П. [28](#_page028)

Херсонский Х. Н. [58](#_page058), [226](#_page226)

Хованская Е. А. [87](#_page087)

Ходасевич В. М. [12](#_page012), [44](#_page044), [45](#_page045), [166](#_page166), [172](#_page172), [203](#_page203), [206](#_page206), [303](#_page303)

Холодная В. В. [13](#_page013)

Холодов М. И. [26](#_page026)

Холодов Р. М. [77](#_page077), [166](#_page166), [172](#_page172), [208](#_page208) [275](#_page275)

Холмская (Тимофеева) З. В. [10](#_page010), [11](#_page011), [174](#_page174)

Холмский Г. К. [161](#_page161)

Хопкинс А. [225](#_page225)

Хржановский Ю. Б. [250](#_page250), [252](#_page252), [270](#_page270)

Хрусталев М. М. [204](#_page204), [211](#_page211), [247](#_page247), [250](#_page250), [260](#_page260)

Хрущев Н. К. [60](#_page060), [66](#_page066), [177](#_page177), [240](#_page240)

Цаппа [194](#_page194)

Церетели Т. С. [195](#_page195)

Цеткин К. [30](#_page030)

Цимбал С. Л. [224](#_page224), [241](#_page241)

Цурмилен А. [175](#_page175), [176](#_page176)

Чадаева А. П. [20](#_page020)

Чаплин Ч. [6](#_page006), [61](#_page061), [306](#_page306)

Чаров А. В. [82](#_page082)

Чарская Л. А. [172](#_page172)

Чебан А. И. [196](#_page196)

Чеботарев А. И. [250](#_page250), [251](#_page251)

Червинский М. А. [52](#_page052), [244](#_page244), [287](#_page287) – [290](#_page290), [294](#_page294) – [296](#_page296)

Черемных М. М. [18](#_page018), [218](#_page218)

Черкасов Н. К. [171](#_page171), [209](#_page209)

Черный Саша (Гликберг А. М.) [79](#_page079)

Чернышева Л. С. [228](#_page228), [231](#_page231)

Чесноков В. П. [81](#_page081), [203](#_page203), [229](#_page229)

Чехов А. П. [6](#_page006), [77](#_page077), [241](#_page241), [254](#_page254)

Чехов М. А. [196](#_page196)

Чирков Б. П. [171](#_page171), [236](#_page236), [237](#_page237), [247](#_page247)

Чувелев И. П. [53](#_page053), [55](#_page055), [57](#_page057), [59](#_page059), [65](#_page065), [66](#_page066)

Чуковский К. И. [14](#_page014)

Шагал М. З. [20](#_page020), [21](#_page021)

Шаповаленко Н. П. [171](#_page171)

Шапиро Л. Л. [281](#_page281)

Шапорин Ю. А. [46](#_page046)

Шароев И. Г. [305](#_page305), [306](#_page306)

Шатри Н. [26](#_page026)

Шахет Б. А. [129](#_page129), [172](#_page172), [241](#_page241), [303](#_page303)

Шварц Е. Л. [237](#_page237), [293](#_page293)

Швейцер В. З. [206](#_page206)

Шекспир В. [174](#_page174)

Шенгели Г. А. [252](#_page252)

Шенланк Б. [129](#_page129)

Шептаев В. В. [279](#_page279)

Шереметьевская Н. Е. [199](#_page199)

Шершеневич В. Г. [56](#_page056), [71](#_page071), [72](#_page072), [77](#_page077), [78](#_page078)

Шестаков В. А. [291](#_page291)

Шибаев Т. [278](#_page278), [279](#_page279)

Шиляева З. В. [270](#_page270)

Шишков В. Я. [32](#_page032)

Шкваркин В. В. [158](#_page158), [159](#_page159), [174](#_page174), [216](#_page216), [218](#_page218)

Шкловский В. Б. [133](#_page133)

Шмидтгоф В. Г. [47](#_page047), [48](#_page048), [172](#_page172)

Шостакович Д. Д. [221](#_page221), [223](#_page223)

Шоу Б. [240](#_page240)

Штейнберг А. [283](#_page283)

Шток И. В. [100](#_page100)

Штраус И. [246](#_page246), [247](#_page247), [262](#_page262)

Шубин А. В. [175](#_page175), [179](#_page179), [182](#_page182), [262](#_page262), [270](#_page270)

Шульженко К. И. [211](#_page211), [223](#_page223), [241](#_page241), [271](#_page271), [274](#_page274), [294](#_page294)

Шумахер П. В. [70](#_page070)

Шуров А. И. [304](#_page304)

Щавинский В. [54](#_page054)

Щеголев П. Е. [149](#_page149)

Щелоков В. И. [282](#_page282)

Щербаков С. С. [176](#_page176)

Эйзенштейн С. М. [22](#_page022), [46](#_page046), [57](#_page057), [59](#_page059), [60](#_page060), [64](#_page064), [109](#_page109), [199](#_page199), [303](#_page303)

Эйнштейн А. [86](#_page086)

Эйслер Г. [130](#_page130)

Эльрой [194](#_page194)

Эрве Ф. [228](#_page228)

Эрдман Б. Р. [112](#_page112), [123](#_page123), [228](#_page228), [233](#_page233), [250](#_page250), [303](#_page303)

Эрдман Н. Р. [52](#_page052), [55](#_page055), [71](#_page071) – [73](#_page073), [75](#_page075), {319} [88](#_page088), [90](#_page090), [91](#_page091), [136](#_page136) – [138](#_page138), [145](#_page145), [170](#_page170), [196](#_page196), [209](#_page209), [211](#_page211), [215](#_page215), [216](#_page216), [273](#_page273)

Эренберг В. Г. [10](#_page010), [175](#_page175)

Эренбург И. Г. [35](#_page035), [139](#_page139)

Эрманс В. К. [80](#_page080), [254](#_page254)

Этингер Т. М. [292](#_page292), [293](#_page293)

Эфрос А. М. [21](#_page021)

Эфрос Н. Е. [9](#_page009), [298](#_page298)

Юдина М. [241](#_page241)

Южанин Б. С. [93](#_page093), [95](#_page095), [96](#_page096), [100](#_page100), [101](#_page101), [126](#_page126), [127](#_page127)

Южный Я. [9](#_page009)

Южный М. Е. [190](#_page190)

Юзовский Ю. И. [192](#_page192), [212](#_page212) – [214](#_page214)

Юнгер Е. А. [236](#_page236)

Юргенсон Ю. М. [81](#_page081), [137](#_page137), [153](#_page153)

Юрьев Р. О. [224](#_page224), [244](#_page244), [286](#_page286), [287](#_page287), [290](#_page290), [291](#_page291)

Юрьева И. Д. [195](#_page195)

Юрьин Ю. Н. [143](#_page143)

Юткевич С. И. [46](#_page046), [54](#_page054), [56](#_page056), [57](#_page057), [59](#_page059), [61](#_page061), [64](#_page064), [65](#_page065), [67](#_page067), [88](#_page088), [103](#_page103), [112](#_page112), [115](#_page115), [152](#_page152), [248](#_page248), [303](#_page303)

Ягодинский М. [122](#_page122), [157](#_page157)

Яковлев К. Н. [171](#_page171)

Якулов Г. Б. [12](#_page012)

Якушенко В. И. [251](#_page251)

Ялунер Я. И. [241](#_page241)

Янковский М. О. [270](#_page270), [296](#_page296)

Яннингс Э. [228](#_page228)

Яновский Е. Д. [279](#_page279)

Ярон Г. М. [29](#_page029), [33](#_page033), [63](#_page063), [67](#_page067), [78](#_page078), [160](#_page160), [197](#_page197), [198](#_page198), [202](#_page202), [214](#_page214), [216](#_page216)

Ярославцев В. Я. [24](#_page024), [26](#_page026)

Яроцкая М. К. [10](#_page010), [143](#_page143), [174](#_page174)

Ярцев К. Н. [286](#_page286)

Яунзем И. П. [195](#_page195)

Яхонтов В. Н. [107](#_page107), [304](#_page304)

1. Горький М. Собр. соч. в 30‑ти т., т. 23. М., «Худож. лит.», 1953, с. 237. [↑](#footnote-ref-2)
2. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30‑ти т., т. 1. М., «Наука», 1974, с. 90 – 94. [↑](#footnote-ref-3)
3. Луначарский А. Русские спектакли в Париже. — «Современник», 1914, кн. 13 – 15, с. 262. [↑](#footnote-ref-4)
4. Kittner D. Kabarett kontra Kapital. — «Kassette». Berlin, Henschelverlag, 1977, S. 107. [↑](#footnote-ref-5)
5. См.: Кузнецов Е. Из прошлого русской эстрады. М., «Искусство», 1958, с. 270. [↑](#footnote-ref-6)
6. В. Е. Ардов вспоминает, что билет стоил 5 рублей 10 копеек, — цена по тем временам огромная. Правда, сюда же входила и стоимость ужина. [↑](#footnote-ref-7)
7. Ильинский И. Сам о себе. М., ВТО, 1961 – 1962, с. 42. [↑](#footnote-ref-8)
8. Эфрос Н. Театр «Летучая мышь». М., «Солнце России», 1918, с. 43. [↑](#footnote-ref-9)
9. В 1920 г. Балиев с группой артистов эмигрировал за границу. Театр существовал без него еще два года. [↑](#footnote-ref-10)
10. Холмская З. «Кривое зеркало». Рукопись. Л., Библиотека Дворца работников искусств. [↑](#footnote-ref-11)
11. Кугель А. Р. Листья с дерева. Л., «Время», 1926. с. 195 – 196. [↑](#footnote-ref-12)
12. Воровский В. Эстетика. Литература. Искусство. М., «Искусство». 1975, с. 474. [↑](#footnote-ref-13)
13. Паустовский К. Повесть о жизни, т. 2. М., «Сов. Россия», 1967, с. 38. [↑](#footnote-ref-14)
14. Зоркая Н. На рубеже столетий. М., «Наука», 1977. [↑](#footnote-ref-15)
15. Алексеев А. Серьезное и смешное. М., «Искусство», 1972, с. 36. [↑](#footnote-ref-16)
16. Блок А. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 6. М., Гослитиздат, 1962, с. 278 – 279. [↑](#footnote-ref-17)
17. Чуковский К. Собр. соч. в 6‑ти т., т. 6. М., Гослитиздат, 1969. с. 118 – 119. [↑](#footnote-ref-18)
18. Советский театр. Документы и материалы. Л., «Искусство», 1968, с. 315. [↑](#footnote-ref-19)
19. Маяковский В. Прошу слова. — Полн. собр. соч. в 13‑ти т., т. 12. М., Изд‑во АН СССР, 1959, с. 205. [↑](#footnote-ref-20)
20. Там же, с. 152. [↑](#footnote-ref-21)
21. «Сов. эстрада и цирк», 1976, № 8, с. 22. [↑](#footnote-ref-22)
22. Воспоминания М. Я. Пустынина. — В кн.: Советский театр. Документы и материалы, с. 186. [↑](#footnote-ref-23)
23. Эфрос А. Художники театра Грановского. — «Искусство», 1928, № 1 – 2, с. 63. [↑](#footnote-ref-24)
24. «Искусство кино». 1958, № 1, с. 73. [↑](#footnote-ref-25)
25. Воспоминания М. Я. Пустынина. — В кн.: Советский театр. Документы и материалы, с. 186. [↑](#footnote-ref-26)
26. «Раненый красноармеец». 1920, № 8, с. 3. [↑](#footnote-ref-27)
27. Воспоминания М. Я. Пустынина. — В. кн.: Советский театр. Документы и материалы, с. 186. [↑](#footnote-ref-28)
28. Золотницкий Д. Зори театрального Октября. Л., «Искусство», 1976, с. 193. [↑](#footnote-ref-29)
29. «Раненый красноармеец», 1920, № 8, с. 8. [↑](#footnote-ref-30)
30. Воспоминания М. И. Холодова. — В кн.: Советский театр. Документы и материалы, с. 189. [↑](#footnote-ref-31)
31. Арго, Адуев и Ге. Петрушка-крестьянин. Рукопись. Центральная научная библиотека ВТО. [↑](#footnote-ref-32)
32. «Раненый красноармеец». 1920, № 11, с. 6. [↑](#footnote-ref-33)
33. «Вестник театра». 1920, № 58, с. 7 – 8. [↑](#footnote-ref-34)
34. Там же. № 59, с. 16. [↑](#footnote-ref-35)
35. Малюченко Г. С. Первые театральные сезоны новой эпохи. — В кн.: У истоков, ВТО, 1960, с. 294. [↑](#footnote-ref-36)
36. «Беднота», 1920, 21 июля. [↑](#footnote-ref-37)
37. «Сегодня», 1922. № 7, с. 4. [↑](#footnote-ref-38)
38. «Вестник работников искусств», 1920, № 2 – 3, с. 106. [↑](#footnote-ref-39)
39. «Вестник театра». 1920, № 72 – 73, с. 12. [↑](#footnote-ref-40)
40. «Вестник театра», 1920, № 47, с. 3 – 4. [↑](#footnote-ref-41)
41. Там же. [↑](#footnote-ref-42)
42. «Вестник театра», 1921, № 85 – 86, с. 13. [↑](#footnote-ref-43)
43. См.: Дальцев З. Г. Москва, 1917 – 1923. — В кн.: У истоков, с. 202. [↑](#footnote-ref-44)
44. Мейерхольд В. Э. Переписка. М., «Искусство», 1976, с. 210. [↑](#footnote-ref-45)
45. «Известия», 1921. 19 авг. [↑](#footnote-ref-46)
46. Там же. 12 апр. [↑](#footnote-ref-47)
47. «Экран», 1922, № 27, с. 5. [↑](#footnote-ref-48)
48. «Нов. мир», 1968, № 10, с. 85. [↑](#footnote-ref-49)
49. «Экран», 1921, № 9, с. 9. [↑](#footnote-ref-50)
50. «Правда», 1922, 24 мая. [↑](#footnote-ref-51)
51. «Театральная Москва», 1922, № 42, с. 4. [↑](#footnote-ref-52)
52. Золотницкий Д. Зори театрального Октября, с. 187. [↑](#footnote-ref-53)
53. «Вестник театра». 1920, № 58, с. 7 – 8. [↑](#footnote-ref-54)
54. Там же, № 55, с. 12. [↑](#footnote-ref-55)
55. Марков П. Правда театра. М., «Искусство», 1965, с. 235. [↑](#footnote-ref-56)
56. Луначарский А. О театре и драматургии, т. 1. М., «Искусство», 1958, с. 780. [↑](#footnote-ref-57)
57. Мокульский С. Предисловие. — В кн.: Радлов С. Десять лет в театре. Л., «Прибой», 1929, с. 8. [↑](#footnote-ref-58)
58. Александров А. Цирк и театр народной комедии. — В сб.: Советский цирк. Л.‑М., «Искусство». 1938. с. 95 – 96. [↑](#footnote-ref-59)
59. Гвоздев А. Пиотровский А. Петроградские театры в эпоху военного коммунизма. — В кн.: История советского театра, т. 1, Л., 1933, с. 203. [↑](#footnote-ref-60)
60. Ленин В. И. Великий почин. — Полн. собр. соч., т. 39, с. 23. [↑](#footnote-ref-61)
61. «Работяга Словотеков» шел в один вечер с пантомимой «Советский сундучок», политсатирой на темы международной жизни. [↑](#footnote-ref-62)
62. «Нов. мир». 1968, № 3. с. 24. [↑](#footnote-ref-63)
63. Муратова К. Д. Горький и советская сатира. — В кн.: Вопросы советской литературы, т. 5. М., Изд‑во АН СССР. 1957, с. 140. [↑](#footnote-ref-64)
64. История советского театра, т. 1, с. 203. [↑](#footnote-ref-65)
65. Запись беседы с С. И. Юткевичем 10 мая 1975 г. [↑](#footnote-ref-66)
66. «Жизнь искусства» 1920, № 575, 6 окт. [↑](#footnote-ref-67)
67. Никулин Л. Годы нашей жизни. «Моск. рабочий», 1966, с. 352. [↑](#footnote-ref-68)
68. Никулин Л. Годы нашей жизни, с. 353. [↑](#footnote-ref-69)
69. «Эрмитаж», 1922, № 5, с. 5. [↑](#footnote-ref-70)
70. Марков П. О театре, т. 3. М., «Искусство», 1976, с. 61. [↑](#footnote-ref-71)
71. Марков П. О театре, т. 3, с. 61. [↑](#footnote-ref-72)
72. «Зрелища», 1922, № 14, с. 9. [↑](#footnote-ref-73)
73. «Эрмитаж», 1922, № 5, с. 6. [↑](#footnote-ref-74)
74. «Театральная Москва», 1922, № 33, с. 9. [↑](#footnote-ref-75)
75. Воспроизводится со слов актрисы Мастфора Л. Семеновой в беседе с автором 10 апреля 1965 г. [↑](#footnote-ref-76)
76. Здесь и далее используется запись беседы автора с В. Массом 10 декабря 1968 г. [↑](#footnote-ref-77)
77. «Сов. эстрада и цирк», 1968, № 1, с. 9. [↑](#footnote-ref-78)
78. Юткевич С. Контрапункт режиссера. М., «Искусство», 1960, с. 183. [↑](#footnote-ref-79)
79. Юткевич С. Контрапункт режиссера, с. 185. [↑](#footnote-ref-80)
80. «Театральная Москва», 1922, № 23, с. 9 – 10. [↑](#footnote-ref-81)
81. Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., «Наука», 1969, с. 269. [↑](#footnote-ref-82)
82. Цитируется по тексту из личного архива Масса. [↑](#footnote-ref-83)
83. «Зрелища», 1923, № 68, с. 15 (перепечатка из «Нью-Йорк тайме»). [↑](#footnote-ref-84)
84. Там же, № 23. с. 12 и № 25, с. 3. [↑](#footnote-ref-85)
85. «Зрелища», 1922, № 6, с. 12. [↑](#footnote-ref-86)
86. Марков П. О театре, т. 3, с. 165. [↑](#footnote-ref-87)
87. «Сов. искусство», 1939, 16 июня. [↑](#footnote-ref-88)
88. «Веч. Москва», 1924, 21 марта. [↑](#footnote-ref-89)
89. «Эрмитаж», 1922, № 5, с. 5 – 6. [↑](#footnote-ref-90)
90. «Зрелища», 1922, № 5, с. 10. [↑](#footnote-ref-91)
91. Могилевский А. Театры Москвы 1917 – 1927. М., 1928, с. 63. [↑](#footnote-ref-92)
92. Дальцев З. Москва 1917 – 1923. — В кн. У истоков, с. 240. [↑](#footnote-ref-93)
93. Этот вальс «Две собачки» использовался Мейерхольдом в спектакле «Лес». [↑](#footnote-ref-94)
94. «Сов. эстрада и цирк», 1967, № 3, с. 29. [↑](#footnote-ref-95)
95. Жаров М. Жизнь, театр, кино. М., «Искусство», 1967, с. 146. [↑](#footnote-ref-96)
96. Брик О. Эстрада перед столиками. Л.‑М., «Кинопечать», 1927, с. 7. [↑](#footnote-ref-97)
97. «Театр», 1923, № 11, с. 10. [↑](#footnote-ref-98)
98. «Лит. газ.», 1938, 26 дек. [↑](#footnote-ref-99)
99. «Театральная Москва», 922, № 30, с. 5. [↑](#footnote-ref-100)
100. Там же, 1921, № 15 – 16, с. 12. [↑](#footnote-ref-101)
101. Луначарская-Розенель Н. Память сердца. М., «Искусство», 1977, с. 304. [↑](#footnote-ref-102)
102. «Театральная Москва», 1922, № 35 – 36, с. 22. [↑](#footnote-ref-103)
103. «Экран», 1922, № 26, с. 10. [↑](#footnote-ref-104)
104. Каплер А. Долги наши. М., «Сов. Россия», 1973, с. 328 – 329. В 1921 г. Марджанов вместе с Г. Яроном пытался возродить кабаре в Петрограде, а затем в Москве под вывеской «Хромой Джо». Но прежнего успеха не было, не было и тех актеров, с которыми он работал в Киеве. [↑](#footnote-ref-105)
105. «Эрмитаж», 1922, № 4, с. 7. [↑](#footnote-ref-106)
106. Алексеев А. Серьезное и смешное, с. 139. [↑](#footnote-ref-107)
107. Арго А. Своими глазами. М., «Сов. писатель», 1965, с. 167. [↑](#footnote-ref-108)
108. В 1923 г. в Москве в помещении ресторана «Славянский базар» возобновило работу «Кривое зеркало». Театру не сразу удалось найти себя в новой обстановке. После гастролей по стране и за рубежом он окончательно обосновался в конце 1924 г. в Ленинграде, и наиболее интенсивный период его деятельности относится ко второй половине десятилетия. [↑](#footnote-ref-109)
109. Арго А. Своими глазами, с. 19. [↑](#footnote-ref-110)
110. «Зрелища», 1922, № 15, с. 16. [↑](#footnote-ref-111)
111. «Эрмитаж», 1922, № 4, с. 7. [↑](#footnote-ref-112)
112. «Зрелища», 1924, № 78, с. 9. [↑](#footnote-ref-113)
113. Там же, 1923, № 40, с. 13. [↑](#footnote-ref-114)
114. «Зрелища», 1922, № 7. с. 23. [↑](#footnote-ref-115)
115. Алексеев А. Серьезное и смешное, с. 162. [↑](#footnote-ref-116)
116. «Зрелища», 1922, № 6, с. 16. [↑](#footnote-ref-117)
117. Текст обозрения хранится в личном архиве В. Я. Типота. [↑](#footnote-ref-118)
118. «Нов. зритель», 1924, № 14, с. 11. [↑](#footnote-ref-119)
119. «Зрелища», 1924, № 69, с. 13. [↑](#footnote-ref-120)
120. ЦГАЛИ, ф. 2019. оп. 1. № 55. [↑](#footnote-ref-121)
121. «Нов. зритель», 1924, № 33, с. 10. [↑](#footnote-ref-122)
122. Текст хранится в архиве В. Я. Хенкина (ЦГАЛИ, ф. 2019, оп. 1, № 60). [↑](#footnote-ref-123)
123. «Зрелища», 1922, № 17, с. 7. [↑](#footnote-ref-124)
124. «Правда», 1922, 24 мая. [↑](#footnote-ref-125)
125. Запись беседы с Л. Мировым 20 января 1973 г. [↑](#footnote-ref-126)
126. «Вестник театра», 1920, № 67, с. 3. [↑](#footnote-ref-127)
127. «Синяя блуза», 1927, № 67 – 68, с. 3. [↑](#footnote-ref-128)
128. Там же, 1928, № 4 (76), с. 51 – 52. [↑](#footnote-ref-129)
129. «Лит. Россия», 1968, 13 сент. [↑](#footnote-ref-130)
130. Здесь и далее тексты из выпусков «Синей блузы». [↑](#footnote-ref-131)
131. В конце 1925 г. «Синяя блуза» поставила еще одну композицию, посвященную В. И. Ленину. Она была смонтирована по поэме Маяковского «В. И. Ленин». (См.: Соколова Н. «Синяя блуза». — «Театр», 1971, № 4). [↑](#footnote-ref-132)
132. «Синяя блуза», 1928, № 4, с. 54. [↑](#footnote-ref-133)
133. «Рабочий и театр», 1924, № 14, с. 9. [↑](#footnote-ref-134)
134. «Синяя блуза», 1926, № 41, с. 13 – 14. [↑](#footnote-ref-135)
135. «Синяя блуза», 1926, № 47 – 48, с. 6 – 7. [↑](#footnote-ref-136)
136. Альбом «Синей блузы», 1927, № 71 – 72. [↑](#footnote-ref-137)
137. «Нов. зритель», 1926, № 19, с. 9. [↑](#footnote-ref-138)
138. «Синяя блуза», 1926, № 41, с. 14. [↑](#footnote-ref-139)
139. Маяковский В. Полн. собр. соч., т. 12, с. 204. [↑](#footnote-ref-140)
140. Там же, с. 200. [↑](#footnote-ref-141)
141. Маяковский В. Полн. собр. соч. т. 12, с. 380. [↑](#footnote-ref-142)
142. «Синяя блуза», 1925, № 10, с. 4. [↑](#footnote-ref-143)
143. «Синяя блуза» 1926, № 35. [↑](#footnote-ref-144)
144. Там же, № 39. с. 5. [↑](#footnote-ref-145)
145. «Синяя блуза», 1925, № 16, с. 5. [↑](#footnote-ref-146)
146. Там же, 1928, № 1, с. 50. [↑](#footnote-ref-147)
147. «Синяя блуза», 1928, № 4, с. 59. [↑](#footnote-ref-148)
148. «Сов. эстрада и цирк», 1968, № 12, с. 9. [↑](#footnote-ref-149)
149. «Синяя блуза», 1925, № 8, с. 3. [↑](#footnote-ref-150)
150. Там же, 1926, № 41, с. 28. [↑](#footnote-ref-151)
151. Брик О. Свои и чужие. — «Нов. зритель», 1926, № 30, с. 12. [↑](#footnote-ref-152)
152. Горький М. Собр. соч. в 30‑ти т. т. 17, с. 16. [↑](#footnote-ref-153)
153. «Нов. зритель», 1926, № 19, с. 9. [↑](#footnote-ref-154)
154. «Сов. эстрада и цирк», 1968, № 12, с. 9. [↑](#footnote-ref-155)
155. «Юность», 1967, № 11, с. 109. [↑](#footnote-ref-156)
156. Запись беседы с К. П. Кореневой 10 сентября 1967 г. [↑](#footnote-ref-157)
157. «Нов. зритель», 1925, № 25, с. 9. [↑](#footnote-ref-158)
158. К. Листов в статье «Эксцентрический шумовой оркестр “Синей блузы”» («Синяя блуза», 1926, № 40) рассказывает, какими инструментами надо пользоваться, чтобы создать такой оркестр. [↑](#footnote-ref-159)
159. «Юность», 1967, № 11, с. 107. [↑](#footnote-ref-160)
160. Апушкин Я. Живгазетный театр. М., «Теакинопечать», 1930, с. 43. [↑](#footnote-ref-161)
161. Цит. по: «Синяя блуза», 1928, № 73, с. 45. [↑](#footnote-ref-162)
162. Deutsches Arbeitertheater. 1918 – 1933. Eine Dokumentation Ludwig Hoffman, Daniel Hoffman. Henschelverlag, 1961, p. 230. [↑](#footnote-ref-163)
163. «Нов. зритель», 1927, № 49, с. 11. [↑](#footnote-ref-164)
164. «Синяя блуза», 1927, № 11 – 12, с. 65. [↑](#footnote-ref-165)
165. Там же, 1928, № 1, с. 52. [↑](#footnote-ref-166)
166. «Красная нива», 1926, № 47, с. 23. [↑](#footnote-ref-167)
167. «Современный театр», 1927, № 12, с. 178. [↑](#footnote-ref-168)
168. «Малые формы клубного зрелища», 1930, № 15, с. 3. [↑](#footnote-ref-169)
169. См.: Миронова В. Трам. Л., «Искусство», 1977. [↑](#footnote-ref-170)
170. Пискатор Э. Политический театр. М., ГИХЛ, 1934, с. 70 – 71. [↑](#footnote-ref-171)
171. Вскоре Ганс Эйслер становится автором музыки к балладам, кантатам, ораториям и песням Б. Брехта. [↑](#footnote-ref-172)
172. «Правда», 1932, 16 ноября. [↑](#footnote-ref-173)
173. «Сов. искусство», 1933, 2 июня. [↑](#footnote-ref-174)
174. Ардов В. Друг нашей юности. Рукопись. [↑](#footnote-ref-175)
175. Арго А. Своими глазами, с. 177. [↑](#footnote-ref-176)
176. Из выступления Б. А. Бабочкина на вечере в ЦДРИ, посвященном Д. Г. Гутману, 15 апреля 1971 г. [↑](#footnote-ref-177)
177. Утесов Л. Спасибо, сердце!.. ВТО, 1976, с. 157. [↑](#footnote-ref-178)
178. Из выступления Э. Краснянского на вечере в ЦДРИ посвященном Гутману, 1 апреля 1971 г. [↑](#footnote-ref-179)
179. Из выступления Э. Краснянского на вечере в ЦДРИ, посвященному Гутману, 15 апреля 1971 г. [↑](#footnote-ref-180)
180. Цит. по экземпляру пьесы, хранящемуся в Центральной научной библиотеке ВТО. [↑](#footnote-ref-181)
181. «Правда», 1924, 4 окт. [↑](#footnote-ref-182)
182. Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд, с. 332. [↑](#footnote-ref-183)
183. «Правда», 1924, 4 окт. [↑](#footnote-ref-184)
184. Закушняк А. Вечера рассказа. М., «Искусство», 1940, с. 111. [↑](#footnote-ref-185)
185. «Нов. зритель», 1924, № 39, с. 6. [↑](#footnote-ref-186)
186. «Правда», 1924, 4 окт. [↑](#footnote-ref-187)
187. «Нов. рампа», 1924, № 18, с. 12. [↑](#footnote-ref-188)
188. «Нов. зритель», 1924, № 39, с. 7. [↑](#footnote-ref-189)
189. «Известия», 1925. 24 июля. [↑](#footnote-ref-190)
190. «Художник и зритель», 1924, № 6 – 7, с. 22 – 23. [↑](#footnote-ref-191)
191. «Правда», 1924, 10 окт. [↑](#footnote-ref-192)
192. Марков П. О театре, т. 3, с. 256. [↑](#footnote-ref-193)
193. «Веч. Москва», 1925, 10 янв. [↑](#footnote-ref-194)
194. «Известия», 1925, 11 янв. [↑](#footnote-ref-195)
195. «Нов. зритель», 1925, № 3, с. 7. [↑](#footnote-ref-196)
196. Краснянский Э. Встречи в пути, с. 223. [↑](#footnote-ref-197)
197. Здесь и дальше цитируется по тексту обозрения из личного архива В. Я. Типота. [↑](#footnote-ref-198)
198. «Правда», 1925, 25 янв. [↑](#footnote-ref-199)
199. «Веч. Москва», 1925, 10 янв. [↑](#footnote-ref-200)
200. Ершов Л. Советская сатирическая проза 20‑х годов. М.‑Л., Изд‑во АН СССР, 1960, с. 43. [↑](#footnote-ref-201)
201. «Нов. зритель», 1925, № 23, с. 10. [↑](#footnote-ref-202)
202. «Нов. зритель», 1926, № 14, с. 12. [↑](#footnote-ref-203)
203. «Нов. зритель», 1925, № 50, с. 12. [↑](#footnote-ref-204)
204. Марков П. О театре, т. 3, с. 338. [↑](#footnote-ref-205)
205. «Веч. Москва», 1926, 12 апр. [↑](#footnote-ref-206)
206. «Правда», 1926, 10 апр. [↑](#footnote-ref-207)
207. Здесь и далее цитируется по тексту пьесы, хранящейся в архиве В. Я. Типота. [↑](#footnote-ref-208)
208. «Нов. зритель», 1926, № 15, с. 6. [↑](#footnote-ref-209)
209. «Правда», 1926, 10 апр. [↑](#footnote-ref-210)
210. Марков П. О театре, т. 3, с. 256. [↑](#footnote-ref-211)
211. «Веч. Москва», 1926, 12 апр. [↑](#footnote-ref-212)
212. «Нов. зритель», 1926, № 42, с. 10. [↑](#footnote-ref-213)
213. «Нов. зритель», 1926, № 42, с. 10. [↑](#footnote-ref-214)
214. Там же, № 14, с. 12. [↑](#footnote-ref-215)
215. «Веч. Москва», 1927, 3 янв. [↑](#footnote-ref-216)
216. Марков П. О театре, т. 3, с. 506. [↑](#footnote-ref-217)
217. Краснянский Э. Встречи в пути, с. 243. [↑](#footnote-ref-218)
218. Цитируется по экземпляру пьесы, хранящемуся в Центральной научной библиотеке ВТО. [↑](#footnote-ref-219)
219. «Нов. зритель», 1928, № 43, с. 6 – 7. [↑](#footnote-ref-220)
220. Ярон Г. О любимом жанре. М. «Искусство», 1963. с. 218. [↑](#footnote-ref-221)
221. «Веч. Москва», 1928, 15 окт. [↑](#footnote-ref-222)
222. «Нов. зритель», 1928, № 43, с. 7. [↑](#footnote-ref-223)
223. «Современный театр», 1928, № 41, с. 642. [↑](#footnote-ref-224)
224. Никулин Л. Несколько комплиментов. — В кн.: Кажется, смешно. М., изд. Моск. театра сатиры, 1935, с. 63 – 64. [↑](#footnote-ref-225)
225. См.: «Красная печать», 1927, № 7. [↑](#footnote-ref-226)
226. «Лит. газ.», 1930, 13 янв. [↑](#footnote-ref-227)
227. «Жизнь искусства», 1926, № 39, с. 16. [↑](#footnote-ref-228)
228. «Сов. культура», 1980, 14 ноября. [↑](#footnote-ref-229)
229. Бейлин А. На старых афишах. — В кн.: Мастера эстрады. Л.‑М., «Искусство», 1964, с. 44. [↑](#footnote-ref-230)
230. Краснянский Э. Встречи в пути, с. 234. [↑](#footnote-ref-231)
231. «Ленингр. правда», 1928, 20 сент. [↑](#footnote-ref-232)
232. Краснянский Э. Встречи в пути, с. 245. [↑](#footnote-ref-233)
233. Записки Н. Ильиной о художнике Н. Сурине (Ленингр. гос. театр. музей, № кп. 7781/220). [↑](#footnote-ref-234)
234. «Рабочий и театр», 1926, № 38, с. 11. [↑](#footnote-ref-235)
235. Крыжицкий Г. Дороги театральные. М., ВТО, 1976. [↑](#footnote-ref-236)
236. Ленингр. гос. театр, музей, № 48 м. 1059. [↑](#footnote-ref-237)
237. «Рабочий театр», 1934, № 10, с. 10. [↑](#footnote-ref-238)
238. «Нов. зритель», 1928, № 49, с. 16. [↑](#footnote-ref-239)
239. «Известия», 1928, 30 ноября. [↑](#footnote-ref-240)
240. Синьов М. На естради и за кулисами. Київ, «Мистецтво», 1969, с. 143. [↑](#footnote-ref-241)
241. «Веч. Москва», 1928, 26 ноября. [↑](#footnote-ref-242)
242. «Нов. зритель», 1928. № 50, с. 8. [↑](#footnote-ref-243)
243. «Веч. Москва», 1928, 26 ноября. [↑](#footnote-ref-244)
244. «Нов. зритель», 1929, № 14, с. 12. [↑](#footnote-ref-245)
245. «Известия». 1929. 26 марта. [↑](#footnote-ref-246)
246. Зеленая Р. Разрозненные страницы. М., ВТО, 1981, с. 49. [↑](#footnote-ref-247)
247. «Рабочий и искусство», 1929, № 3, с. 2. [↑](#footnote-ref-248)
248. «Лит. газ.», 1930, 24 марта. [↑](#footnote-ref-249)
249. «Рабис», 1930, № 34, с. 17. [↑](#footnote-ref-250)
250. «Веч. Москва», 1931, 14 марта. [↑](#footnote-ref-251)
251. «Лит. газ.», 1931, 19 марта. [↑](#footnote-ref-252)
252. «Нов. зритель», 1926, № 48, с. 9. [↑](#footnote-ref-253)
253. Дмитриев Ю. Советский цирк. М., «Искусство», 1960, с. 92. [↑](#footnote-ref-254)
254. «Нов. зритель», 1926, № 48, с. 6 – 7. [↑](#footnote-ref-255)
255. «Современный театр», 1928, № 17, с. 355. [↑](#footnote-ref-256)
256. «Музыкальная жизнь», 1959, № 21, с. 16. [↑](#footnote-ref-257)
257. «Цирк», 1926, № 3, с. 1. [↑](#footnote-ref-258)
258. «Цирк и эстрада», 1928, № 5, с. 10. [↑](#footnote-ref-259)
259. «Рабочий и театр», 1927, № 42, с. 6. [↑](#footnote-ref-260)
260. «Нов. зритель», 1927, № 39, с. 16. [↑](#footnote-ref-261)
261. «Нов. зритель», 1929, № 28 – 29, с. 12. [↑](#footnote-ref-262)
262. «Веч. Москва», 1929, 18 февр. [↑](#footnote-ref-263)
263. «Нов. зритель», 1929, № 43, с. 10. [↑](#footnote-ref-264)
264. «Современный театр», 1928, № 41, с. 649. [↑](#footnote-ref-265)
265. «Нов. зритель», 1929, № 9, с. 10. [↑](#footnote-ref-266)
266. «Известия», 1928, 14 окт. [↑](#footnote-ref-267)
267. «Современный театр», 1928, № 42, с. 670 – 671. [↑](#footnote-ref-268)
268. «Современный театр», 1929, № 1, с. 12. [↑](#footnote-ref-269)
269. «Современный театр», 1929, № 9, с. 139. [↑](#footnote-ref-270)
270. «Рабочий и театр» 1934, № 17, с. 6. [↑](#footnote-ref-271)
271. «Известия», 1929, 19 апр. [↑](#footnote-ref-272)
272. «Рабочий и искусство», 1929. № 3, с. 7. [↑](#footnote-ref-273)
273. «Современный театр», 1929, № 42, с. 571. [↑](#footnote-ref-274)
274. «Нов. зритель», 1929, № 43, с. 9. [↑](#footnote-ref-275)
275. «Нов. зритель», 1929, № 43, с. 10. [↑](#footnote-ref-276)
276. «Цирк и эстрада», 1929, № 15, с. 5. [↑](#footnote-ref-277)
277. «Лит. и искусство», 1931, № 2 – 3, с. 41. [↑](#footnote-ref-278)
278. Архив Вл. Я. Хенкина. — ЦГАЛИ, ф. 2014, оп. 1, ед. хр. 84. [↑](#footnote-ref-279)
279. Цит. по кн.: Ершов Л. Советская сатирическая проза. Л., «Худож. лит.», 1966, с. 180. [↑](#footnote-ref-280)
280. Луначарский А. О сатире. — Собр. соч., т. 8. М., «Худож. лит.», 1967, с. 186 – 187. [↑](#footnote-ref-281)
281. «Пролетарское кино», 1931, № 9, с. 15. [↑](#footnote-ref-282)
282. Утесов Л. Спасибо, сердце!.., с. 260. [↑](#footnote-ref-283)
283. «Веч. Москва», 1933, 12 янв. [↑](#footnote-ref-284)
284. «Цирк и эстрада», 1930, № 14. [↑](#footnote-ref-285)
285. «Сов. искусство», 1931, 12 марта. [↑](#footnote-ref-286)
286. «Сов. искусство», 1933, 26 мая. [↑](#footnote-ref-287)
287. «Лит. газ.». 1931, 24 марта. [↑](#footnote-ref-288)
288. «Комс. правда», 1931, 13 апр. [↑](#footnote-ref-289)
289. «Сов. театр», 1931, № 10 – 11, с. 4. [↑](#footnote-ref-290)
290. «Сов искусство», 1932, 3 апр. [↑](#footnote-ref-291)
291. Марков П. О театре, т. 3, с. 492. [↑](#footnote-ref-292)
292. «Сов. искусство», 1932, 21 апр. [↑](#footnote-ref-293)
293. Литовский О. Так и было. М., «Сов. писатель». 1958. с. 108. [↑](#footnote-ref-294)
294. «Сов. искусство» 1932, 3 апр. [↑](#footnote-ref-295)
295. «Рабочий и театр» 1933, № 27, с. 10. [↑](#footnote-ref-296)
296. «Сов. искусство» 1933, 20 янв. [↑](#footnote-ref-297)
297. «Сов. искусство» 1933. 26 мая. [↑](#footnote-ref-298)
298. Нежный И. Былое перед глазами. М., ВТО, 1963, с. 243. [↑](#footnote-ref-299)
299. «Известия». 1933, 2 ноября. [↑](#footnote-ref-300)
300. «Театр», 1923, № 10, с. 11. [↑](#footnote-ref-301)
301. «Веч. Москва», 1933, 11 мая. [↑](#footnote-ref-302)
302. «Сов. искусство», 1933, 26 мая. [↑](#footnote-ref-303)
303. «Правда», 1933, 26 мая. [↑](#footnote-ref-304)
304. «Рабочий и театр», 1934, № 3, с. 12. [↑](#footnote-ref-305)
305. Гершуни Е. Рассказываю об эстраде. М., «Искусство», 1968, с. 94. [↑](#footnote-ref-306)
306. «Сов. искусство», 1934, 17 апр. [↑](#footnote-ref-307)
307. «Веч. Москва», 1934, 4 ноября. [↑](#footnote-ref-308)
308. «Известия», 1934. 27 дек. [↑](#footnote-ref-309)
309. Дмитриев Ю. А. Мюзик-холл. — В кн.: Русская советская эстрада. 1930 – 1945. М., «Искусство». 1977, с. 49. [↑](#footnote-ref-310)
310. «Рабочий и театр», 1936, № 3, с. 22. [↑](#footnote-ref-311)
311. «Рабочий и театр», 1934, № 17, с. 8 – 9. [↑](#footnote-ref-312)
312. «Рабочий и театр», 1934, № 17, с. 6. [↑](#footnote-ref-313)
313. «Рабочий и театр», 1934, № 17, с. 8 – 9. [↑](#footnote-ref-314)
314. «Смена», 1935, 20 окт. [↑](#footnote-ref-315)
315. «Сов. искусство», 1935, 24 сент. [↑](#footnote-ref-316)
316. «Веч. Москва», 1935, 22 ноября. [↑](#footnote-ref-317)
317. «Правда», 1935, 24 сент. [↑](#footnote-ref-318)
318. Дмитриев Ю. А. Мюзик-холлы, — В кн.: Русская советская эстрада. 1930 – 1945, с. 54. [↑](#footnote-ref-319)
319. «Сов. эстрада и цирк» 1980, № 10, с. 6. [↑](#footnote-ref-320)
320. «Лит. газ.», 1938, 20 сент. [↑](#footnote-ref-321)
321. См.: «Ленингр. правда», 1937, 24 сент. [↑](#footnote-ref-322)
322. «Сов. искусство», 1938, 6 февр. [↑](#footnote-ref-323)
323. Горький М. Собр. соч. в 30‑ти т. т. 27. с. 418. [↑](#footnote-ref-324)
324. «Рабочий и театр», 1932, № 3, с. 18. [↑](#footnote-ref-325)
325. Поляков В. Товарищ Смех, с. 126. [↑](#footnote-ref-326)
326. «Сов. искусство», 1939, 22 марта. [↑](#footnote-ref-327)
327. «Правда», 1938, 23 дек. [↑](#footnote-ref-328)
328. «Правда», 1938, 23 дек. [↑](#footnote-ref-329)
329. «Правда», 1938, 23 дек. [↑](#footnote-ref-330)
330. «Сов. искусство», 1939, 22 февр. [↑](#footnote-ref-331)
331. Поляков В. Товарищ Смех, с. 126. [↑](#footnote-ref-332)
332. Поляков В. Товарищ Смех, с. 127. [↑](#footnote-ref-333)
333. Типот В. Театр эстрады и миниатюр. М., 1939. с. 2. [↑](#footnote-ref-334)
334. «Сов. искусство», 1939, 6 мая. [↑](#footnote-ref-335)
335. Петкер Б. Этой мой мир. М., «Искусство», 1968, с. 152. [↑](#footnote-ref-336)
336. «Веч. Москва», 1939, 10 дек. [↑](#footnote-ref-337)
337. «Сов. искусство» 1940, 4 марта. [↑](#footnote-ref-338)
338. «Известия», 1940, 3 марта. [↑](#footnote-ref-339)
339. См. «Лит. газ.». 1940, 15 дек. [↑](#footnote-ref-340)
340. См.: «Правда», 1939, 16 дек. [↑](#footnote-ref-341)
341. «Огонек», 1942, № 46, с. 14. [↑](#footnote-ref-342)
342. Милин Н. Добрый дар. — В кн.: Мастера эстрады Л., «Искусство», 1963, с. 89. [↑](#footnote-ref-343)
343. «Комс. правда», 1940, 4 марта. [↑](#footnote-ref-344)
344. «Лит. газ.», 1940, 15 дек. [↑](#footnote-ref-345)
345. «Известия», 1940, 3 марта. [↑](#footnote-ref-346)
346. Алексеев А. Серьезное и смешное, с. 241. [↑](#footnote-ref-347)
347. «Веч. Москва», 1940, 10 дек. [↑](#footnote-ref-348)
348. «Известия», 1939, 11 дек. [↑](#footnote-ref-349)
349. «Лит. и искусство», 1943, 13 марта. [↑](#footnote-ref-350)
350. «Лит. газ.», 1940, 15 дек. [↑](#footnote-ref-351)
351. «Ленингр. правда», 1940, 4 дек. [↑](#footnote-ref-352)
352. «Искусство и жизнь» 1940, № 12, с. 33. [↑](#footnote-ref-353)
353. «Искусство и жизнь», 1940, № 12, с. 33. [↑](#footnote-ref-354)
354. Станиславский К. Собр. соч., т. 5, с. 422. [↑](#footnote-ref-355)
355. «Сов. искусство», 1940, 7 сент. [↑](#footnote-ref-356)
356. Запись беседы с В. Поляковым 15 марта 1974 г. [↑](#footnote-ref-357)
357. Поляков В. Товарищ Смех, с. 86. [↑](#footnote-ref-358)
358. Мин Е. Формирование жанра. — «Искусство и жизнь», 1941, № 5, с. 31. [↑](#footnote-ref-359)
359. «Искусство и жизнь», 1941, № 5. с. 31. [↑](#footnote-ref-360)
360. Гершуни Е. Рассказываю об эстраде, с. 103. [↑](#footnote-ref-361)
361. Коралли В. Считаем себя мобилизованными. М., изд‑во «Правда», 1978, с. 10. [↑](#footnote-ref-362)
362. Филиппов Б. Актеры без грима. М., «Сов. Россия», 1971, с. 359. [↑](#footnote-ref-363)
363. Арго А. Своими глазами, с. 175. [↑](#footnote-ref-364)
364. Поляков В. Товарищ Смех, с. 81. [↑](#footnote-ref-365)
365. «Огонек», 1942, № 13 – 14. с. 14. [↑](#footnote-ref-366)
366. «Лит. и искусство», 1942, 30 мая. [↑](#footnote-ref-367)
367. «Веч. Москва», 1942, 26 мая. [↑](#footnote-ref-368)
368. Арго А. Своими глазами, с. 176. [↑](#footnote-ref-369)
369. Поляков В. Товарищ Смех, с. 118 – 119. [↑](#footnote-ref-370)
370. Гарфельд Л. Из фронтового дневника. — В сб.: Подвиг актера. М., ВТО, 1971, с. 204. [↑](#footnote-ref-371)
371. Поляков В. Наш театр. — В сб.: Подвиг актера, с. 175. [↑](#footnote-ref-372)
372. «Сов. культура» 1971, 8 мая. [↑](#footnote-ref-373)
373. Табачников М. Рассказ о пережитом. — В сб.: Подвиг актера, с. 186. [↑](#footnote-ref-374)
374. «Правда», 1943, 28 мая. [↑](#footnote-ref-375)
375. Ярцев К. Актеры и бойцы. М., ВТО, 1959, с. 86 – 87. [↑](#footnote-ref-376)
376. «Лит. и искусство», 1943, 13 марта. [↑](#footnote-ref-377)
377. «Огонек», 1941, № 17, с. 16. [↑](#footnote-ref-378)
378. Запись беседы с В. З. Массом 15 июня 1971 г. [↑](#footnote-ref-379)
379. «Комс. правда», 1944, 30 дек. [↑](#footnote-ref-380)
380. «Веч. Москва», 1944, 15 ноября. [↑](#footnote-ref-381)
381. «Веч. Москва», 1944, 15 ноября. [↑](#footnote-ref-382)
382. Из воспоминаний К. Барташевича. Рукопись. [↑](#footnote-ref-383)
383. «Смена». 1978, № 15, с. 23. [↑](#footnote-ref-384)
384. «Огонек», 1942, № 46. [↑](#footnote-ref-385)
385. «Смена», 1978, № 15, с. 26. [↑](#footnote-ref-386)
386. «Сов. искусство», 1945, 17 авг. [↑](#footnote-ref-387)
387. «Сов. искусство», 1945, 17 авг. [↑](#footnote-ref-388)
388. Запись беседы с В. З. Массом 15 июня 1971 г. [↑](#footnote-ref-389)
389. «Неделя», 1961, 30 апр. [↑](#footnote-ref-390)
390. «Ленингр. правда». 1946, 4 дек. [↑](#footnote-ref-391)
391. Эфрос Н. Е. Театр «Летучая мышь». М., «Солнце России», 1918, с. 8. [↑](#footnote-ref-392)
392. Поляков В. Товарищ Смех, с. 91. [↑](#footnote-ref-393)
393. Поюровский Б. Мария Миронова, Александр Менакер. М., «Искусство», 1978, с. 150. [↑](#footnote-ref-394)
394. Гоголь Н. В. Собр. соч., т. 8. М.‑Л., Изд‑во АН СССР, 1949, с. 281. [↑](#footnote-ref-395)
395. «Правда», 1981, 16 июня. [↑](#footnote-ref-396)