

MIROSLAV MIKULÁŠEK

Врно

РАЗВИТИЕ СОВЕТСКОГО ВОДЕВИЛЯ 20-Х И НАЧАЛА 30-Х ГОДОВ

Наряду с сатирической комедией (*Мандат* Н. Эрдмана, 1925; *Воздушный пирог* Б. Ромашова, 1925) и зарождавшейся лирической комедией (*Чудеса в решете*, 1926, *Фабрика молодости*, 1927 А. Толстого; *Луна слева* В. Н. Билль-Белоцерковского, 1927) свое особое место в советской драматургии середины 20-х годов занял водевиль.

К этому времени он был уже забытым жанром. Дело в том, что прогрессивный, классический русский водевиль, культивированный театром в 20-х и 40-х годах XIX века, в период его расцвета — постепенно к 60-м гг. был оттеснен классической реалистической комедией, которая возобладала в творчестве А. Н. Островского.

Своей разведкой бытовой темы и образами обыкновенных людей, демократичностью, близостью к жизни, общественно-интересной проблематикой водевиль все же поддерживал линию большой комедии, создаваемой Грибоедовым и Гоголем, подготавливая тем самым почву для комедий А. Н. Островского.

Во второй половине XIX века водевиль утратил свои позиции в театральном искусстве. Но водевильная традиция, по справедливому замечанию С. Данилова, „надолго пережила расцвет самого водевильного жанра и, несомненно, должна занимать свое место в общем комплексе предисток советского комедийного театра”¹.

Большой заслугой советских комедиографов явилось то, что в течение второй половины 20-х годов они не раз обращались к этому привлекательному, но давно забытому жанру, пытаясь возродить его на новой жизненной основе, со всей его занимательностью, блеском формы и емкой идеей. Конечно, успехи пришли не сразу, но все-таки водевиль был возрожден советской комедикографией и обогатил жанры советской драматургии.

¹ С. С. Данилов, *Очерки по истории русского драматического театра*, Москва—Ленинград 1948, с. 277.

Водевиль принято рассматривать как легкую и гибкую по форме пьесу, полную веселья, основанную на анекдоте, комедию с яркой занимательной интригой, в которой диалог сочетается с куплетами, танцами и музыкой².

Яркие черты водевильного почерка содержит в себе *Мандат* Н. Эрдмана. Сильная сатирическая струя, присущая этой пьесе, не позволяет причислить ее к водевилю. Но все же некоторые водевильные приемы, использованные Эрдманом, показывали возможности водевильного оформления современного и политически значимого материала.

Небезынтересно, что процесс формирования нового водевиля шел от создания одноактных сценок, которые являлись той начальной формой, которая была способна непосредственно отразить и передать отдельные конкретные явления жизни.

В. Ардов, В. Масс создали ряд веселых одноактных пьесок для клубных, комсомольских и рабочих театров; они бесспорно сыграли свою роль в подготовке почвы для подлинного водевиля. Посредством этой малой формы — сжатой и оперативной — стремились они нащупать пульс современной жизни. Такими одноактными комедиями-водевилями являлись, например, *Именинница* (1924) В. Ардова и В. Массы, *Полтинник погубил*, *Алименты*, *Октябрины*, *Мещанство*, *Незнакомка с пленума* В. Ардова (см. *Советский водевиль*, сб. 3, Москва—Ленинград 1927) и др. Авторы этих пьесок схватывали какие-то определенные моменты повседневного быта (как можно судить уже по названиям) и воспроизводили их в легкой форме, щедро пользуясь при этом комплексом водевильных приемов. Порою использовались сюжеты, взятые из судебных дел (*Алименты*, *Дело о проходной комнате*), осмеивалась некультурность, фальшивое понимание мещанства в комсомольской среде (*Мещанство*), пародировалось и осмеивалось деячество и рутинерство (*Незнакомка с пленума*). Иногда ощущается попытка авторов подняться до обобщений. Появляется, например, сатирический типаж (*Товарищ, мне некогда* В. Массы и Л. Субботина — *Советский водевиль*, Москва 1925). Например, в *Горе от нагрузки* В. Ардова к ответственному лицу, товарищу Козову, обращаются просители и подчиненные с различными служебными вопросами. На все просьбы следуют стереотипные реплики чиновника: „А почему не согласовано? Протокол у вас есть? Договоритесь с фабкомом“. В утрированной форме удачно осмеян автоматизм бюрократа. Комический эффект достигается механическим повторением одной и той же ситуации.

Метод изображения жизни в отмеченных пьесках в общем отличался фотографичностью, иллюстративностью и описательством, уменьшающим возможности настоящих обобщений. Однако хотя пьески эти в целом стра-

² В работах, посвященных водевилю нет точного истолкования самого термина „водевиль“. Одни исследователи производят его от французского *val de Vire* (Вирская долина, в которой возник, по их мнению, водевиль). Другие считают, что термин происходит от сочетания *voix de vill* (т. е. „городские голоса“, „городские песни“).

дают примитивностью характеров и шаблонностью анекдотических сюжетов, все же их авторы стремились ставить пусть мелкие, но конкретные проблемы действительности.

В развитии водевиля сказались некоторые общие тенденции, характерные для развития комедии в целом. Так некоторые авторы при помощи старого классического комедийного инвентаря обрабатывали современный материал, или пытались просто осовременивать старые сюжеты, старые темы.

Наглядно об этом свидетельствует одноактный водевиль В. Массы *Ревность Барбулье или Мольер наизнанку* (Москва 1928).

В. Масс взял в качестве образца сюжет одноактного фарса Мольера *Ревность Барбулье*, относящегося к раннему периоду его деятельности³. Сохранив скелет несложной мольеровской интриги, сохранив последовательность эпизодов, встреч и общий характер разговоров, Масс переработал текст применительно к современности, насытил его новой фразеологией. Сюжет о лживой жене, представляющей в дурном свете обманутого мужа, по существу не нов (этот мотив содержится уже в одной из новелл *Декамерона* Джiovанни Боккаччо *Наказанный ревнитель* — *Декамерон*, день 7, новелла 4). Конечно, в отдельных случаях автор достигал комического эффекта. Но в общем „обработка” мольеровского оригинала носила примитивный характер⁴. Было очевидно, что возрождения водевиля можно достигнуть не на этом пути.

³ Принадлежность комедии Мольеру литературоведение ставит под сомнение. И до сих пор вопрос об этом остается открытым (см. С. Мокульский, *Мольер*, Ленинград 1935, с. 24; D. Mornet, *Molière*, Paris 1943, с. 41).

⁴ Например, у Мольера — Барбулье: „Нужно сознаться, что я несчастливейший из всех людей! У меня есть жена, которая доводит меня до бешенства: вместо того, чтобы доставлять мне облегчение и делать все согласно моим желаниям, она двадцать раз в день заставляет меня проклинать судьбу; вместо того, чтобы сидеть дома, она любит прогулки, вкусную пищу и посещает бог весть каких людей...” (Мольер, *Собрание сочинений*, т. 4, Ленинград 1939, с. 517).

У Массы — Барбулье:

„Ну, не самый ли я несчастный из всех парней?

А причина в моей жене, только в ней.

Мы с ней ссоримся двадцать раз в течении часа.

Дело в том, что она происходит из мелкобуржуазного класса,

И ее мешанские замашки проявляются каждый миг.

Она легкомысленна, чуждается книг.

Вместо того, чтобы стремиться к какой-нибудь цели,

Работать, например, в женотделе,

Изучать политграмоту, или что-нибудь в этом роде,

Она думает только о том, как бы одеться по моде,

Бегаёт все время по вечеринкам и балам,

Позволяет за собой ухаживать каким-то ослам,

Усвоила манеры аристократической дамы,

Жеманный и напыщенный тон”

(В. Масс, *Ревность Барбулье или Мольер наизнанку*, Москва—Ленинград 1928, с. 3—4).

Об этом наглядно свидетельствовало нископробное и примитивное подражательство старой водевильной форме, которое обнаруживается в пьесках М. Рохмана (работающего также для „Живой газеты“). Например, его водевили *Сообразительные чулочницы*, *Буза*, *Паутина* (см. М. Рохман и В. Великанов, *Комсомольская игра*, Ленинград—Москва 1926). Попытка стабилизировать на клубной сцене водевиль, со всеми его признаками (обилием танцев, куплетов, водевильной условностью и по существу старым содержанием), была неудачной. Примитивность мысли здесь сочетается с развлекательностью за счет невероятных нелепостей (к примеру — Р. М. Рохман, В. Вознесенский, *Товарищ Топтыгин*, Ленинград 1928).

Но и более талантливые попытки приспособить старые средства к новому содержанию оказывались безуспешными.

Водевиль В. Ардова *Звезда на час* (Москва—Ленинград 1928) осмеивал киноманию.

Шура, молодая буфетчица в глухом полустанке Голубцы, безумно любит кино, мечтает о карьере актрисы, о славе кино-звезды. Она случайно знакомится с кино-режиссером Самозвоновым и попадает в Москву, на кино-фабрику. Благодаря своему внешнему сходству с популярной кино-актрисой Добрыкиной, Шура на час становится „звездой“, по недоразумению снимается в фильме. Однако после весьма неприятных для нее происшествий при съемке она трезвеет, окончательно излечивается от кино-мании и возвращается к своему возлюбленному на глухой полустанок. Этот весьма немудреный сюжет „расцвечен“ рядом гротескных, забавных эпизодов (практическая подготовка Шуры для будущей профессии — занятия со старым сторожем Мокеичем и др.), которые растянули его на три акта.

Колорита времени пьеса не передает, а идея, сама по себе не бог весть какая глубокая, к тому же растворилась в каллейдоскопе неожиданностей, недоразумений. Душевный мир героев ограничен до минимума. Характеры автора не интересуют. Развязка дана прямолинейно и примитивно: Шура, избитая актерами, принявшими ее за Добрыкину, во время съемки сцены избития селькорки кулаками, приходит к выводу, что с мечтой о кино лучше покончить, а надо пойти работать в школу: „Там я принесу больше пользы, чем в кино“ (!).

Тяга к анекдотичности и развлекательности при отсутствии содержательной темы еще не давала прав на возвращение к водевильным формам.

Возрождение водевиля в 20-е годы связано, прежде всего, с творчеством В. Шкваркина и В. Катаева.

На первых порах В. Шкваркин отдал дань попытке — использовать старые формы применительно к новому жизненному содержанию.

Выступив впервые как автор исторической пьесы *Предательство Дегаева* (1925), В. Шкваркин затем пишет комедию-обозрение *Вокруг света на самом*

себе (1926)⁵, которая близка по теме пьесе А. Файко *Евграф, искатель приключений*. Обе эти пьесы сближает до известной степени образ главного героя. Это герой „романтик”, который бунтуется против окружающей его буржуазии и мещанства и изживает свои бесплодные мечтания под воздействием жизни. Это герой, неудовлетворенный окружающей жизнью переходного времени — „искатель приключений”, мечтающий о героическом подвиге, „настоящей культуре” и „красивой жизни”, чудака, запутавшийся в цепи приключений, которые возвращают его к жизни, к действительности. Повидимому, однако, комедия была мало удачна. Критика отмечала общую неопределенность, неясность, туманность и противоречивость замысла, шаблон в показе отрицательных сторон современной жизни, и надуманность положений (П. Марков).

Но разведка водевильных возможностей продолжалась. Следующей пьесой, которая была поставлена в 1927 году Студией Малого Театра (Москва) и принесла автору популярность, явился *Вредный элемент*.

Внимание в пьесе сосредоточено на разнообразных происшествиях главного героя, старого и милого, немножко старомодного актера — Василия Максимовича Щукина, напоминающего собой, словно, возрожденного для новых скитаний и походов Льва Гурыча Синичкина Д. Т. Ленского. В нем те же черты простого маленького человека, неудачника, всей душой преданного театру, в жизни обнаруживающего прекрасные черты чуткого человека. Его авантурные похождения, образующие основную линию действия, продиктованы стремлением обеспечить жизнь своей дочери и себе, чтобы „больше не нуждаться”.

Щукин — безработный, забытый бедный актер, лишенный ролей на сцене. Мечтая о них, он невольно стремится играть в самой жизни. С момента объявления о мнимой сдаче своей собственной квартиры, он попадает в водоворот разнообразных событий, то играет в казино на чужие деньги, то случайно, попав в компанию темных дельцов, „вредных элементов” современности, оказывается в тюрьме, в Бутырках. Он обменивается со спекулянтом Наважинным документами и принимает его фамилию. Водевильная путаница продолжается в квартире супруги спекулянта, сердце которой покоряет Щукин блестяще сыгранной ролью ее „влюбленного” мужа. В конце-концов его мечта осуществляется, он сыграл свою роль — и к тому же обрел счастье.

Образ Щукина — милого, смешного, несколько ветреного, но благородного, добросердечного человека обусловил атмосферу всей пьесы.

В *Вредном элементе* и забавная путаница положений, и хитро сплетенный узел невероятных историй, случайности, неожиданности, замена лиц, сло-

⁵ Текст пьесы утрачен. О содержании можно судить лишь по рецензиям того времени на спектакль.

весный юмор, лирическая нота, даже налет сентиментальности и куплеты, танцы и т. д. — все элементы традиционного водевиля.

Пьеса содержит сатирические штрихи в обрисовке эппманских дельцов, биржевиков и профессионалов-игроков — „вредных элементов” современности. В таком стиле дано, например, письмо арестованных дельцов к прокурору: „Припадая к вашим красным стопам... мы красные жертвы советской законности ... по недоразумению лишённые невинности ... просим восстановить указанную невинность... путем вашего вхождения в наше безвыходное положение...”⁶

Но все же не эта сторона стоит на первом плане. Пьеса не столько бичует, сколько вышучивает. Сатиричность отступает перед веселым, забавным положением, возникающим в скитаниях героя (в игорном доме, тюрьме, в квартире эппмана), „романтически” настроенного старого актера.

Созданная непрерывная цепь забавных неожиданностей, недоразумений и случайностей довлеет над характером, над раскрытием психологии образов.

И все же это была удачная разведка. Пьеса звучала весело, и критика оценила ее (и спектакль в Малом Театре), как яркий, остроумный и занимательный водевиль.

После *Вредного элемента* Шкваркин вновь обращается к водевилю, который до известной степени повторяет недостатки *Вокруг света на самом себе*. Появляется его *Лира напрокат* (1927; поставлена в Театре Сатиры в начале 1928 года). Вновь в новой трансформации появляется герой — наивный мечтатель-неудачник. Электромонтер Сизов написал пьесу, но ее провалили в театре. Неудачливый драматург возвращается после многих и разнообразных мытарств к своему основному ремеслу.

Критика весьма строго отзывалась о пьесе, и основную мысль — „всяк сверчок знай свой шесток” — сочла мало пригодной для драматического произведения. „Все действие построено на бесконечной цепи довольно пожилых анекдотов и острот, которые своей бодрой непрерывностью приводят слушателя в блаженно-добродушное либеральное настроение — писала »Правда«. — Кое-какие из острот припущены с нехорошим ехидством, но общий пошловато-обывательский тон лишает их ощутимого общественного вреда”⁷.

Необходимо отметить, что в этот период, когда В. Шкваркин делал первые шаги, по его адресу довольно часто раздавались упреки, будто пьесы его проникнуты обывательскими настроениями, обнаруживают тяготение автора к отражению обывательской романтики, что они наполнены всем тем, „что любит обыватель, что его занимает, что ему близко” и т. д. Эти упреки не были справедливы. Резкая сатиричность не была свойственна Шкваркину,

⁶ В. Шкваркин, *Вредный элемент*, Москва—Ленинград 1927, с. 27.

⁷ Мих. К., *Лира напрокат* (*Театр Сатиры I*), „Правда”, 1928, № 20 (24 I), с. 5.

все же основной пафос его первых пьес, окрашенных мягким лиризмом, был критическим.

После *Вредного элемента* и *Лиры напрокат* В. Шкваркин продолжал поиски в русле современной темы. В 1928 году Студия Малого Театра поставила его новую комедию *Шулер*. Пьеса недолго удержалась в репертуаре театра, не принесла драматургу настоящего успеха. В этой комедии-водевиле автор хотел задуматься над фарисейской моралью буржуазии, показать, что честному человеку в буржуазной среде нет места, несмотря на высокие слова о хранении „чистой совести“, „моральных ценностей, благородных традиций и чести, чести прежде всего...“

Для реализации этой мысли драматург создал легковесный сюжет, в центре которого лежит не раз в водевилях использованная интрига, построенная по принципу недоразумения — *qui pro quo* (одного принимают за другого). *Шулер* является историей „мнимого героя“, буйным воображением обывателей принятого за крупного авантюриста.

Действие разыгрывается в среде буржуев-обывателей, остатков старого общества — бывших дворян, помещиков, купцов — скучающих в настоящем и тоскующих по старому. Анекдотическая канва событий пьесы разыгрывается с приездом в маленький город Твердовск сына бывшего местного аристократа Безвекова — Всеволода Николаевича — по недоразумению принятого за высланного из Москвы шулера. Сначала твердовские „сливки общества“ от него отворачиваются, ибо по буржуазному „кодексу воспитания“ неприлично общаться с аферистом. Но тоска по „романтике“ окружила Всеволода в глазах скучающих обывателей ореолом „героя“ с бурным прошлым — афериста, убийцы, шулера. Дамы сами начинают объясняться ему в любви, мужчины подражают ему в поведении.

Недоразумение, не разъясненное „героем“, несмотря на его тщетные попытки оправдаться, осложняется парадоксальным поворотом событий. Выясняется — по телеграмме из Москвы — что дело Безвекова пересмотрено, ошибка выяснена и ему разрешают вернуться в столицу. Ореол „романтического героя“ гаснет. Герой теряет привлекательность. Все от него отворачиваются. Невеста выходит замуж за другого. Отец расстроен. Делегат, предлагающий Всеволоду место юрисконсульта в частном предприятии, „испуган“:

Кто честный человек? Всеволод Николаевич?

Николай Николаевич: нет, нет, успокойтесь, я своего сына знаю.

Всеволод: Да, я честный человек.

Николай Николаевич: Всеволод, ты себя компрометируешь. (Делегату). Не слушайте его, он шутит. (Отводит делегата, подбегает к Всеволоду). Ну, хорошо, ну, будь честным, только вида не показывай⁸.

⁸ В. Шкваркин, *Шулер*, 1929, с. 68.

Оказывается, что дельцам честный человек не подходит: „Нет-с, нам такие юрисконсульты не нужны”. С Безвекова стаскивают фрак, требуют вернуть подарки. Всеволод забирает свой узелок, с которым приехал в отчий дом. „Обманутые” обыватели возмущаются:

Кричали: „Великий шулер”, „аферист”... а он просто честная сволочь.

Елена Павловна: Но где же герои, Телкин? ⁹

Оказывается, что героев среди буржуев все равно нет.

В сущности, Шкваркин продолжил эрдмановскую тему и жизненный материал, явившийся основой для нее, требовал сатирической трактовки. Однако за анекдотичностью, наплывами смешных, забавных, нетребовательных водеvilных положений сатирическая линия терялась. Шкваркин, например, усиленно обыгрывал тоску обывателей по „романтике” (как поясняет одна из „героинь”: „Да, женщины любят, когда из-за них безумствуют, идут даже на преступление, лишь бы это было необычайно, сильно, красочно” ¹⁰). Ясно, что этот мотив не был способен поднять на себе сколько-нибудь значительную сатирическую нагрузку.

С другой стороны, в пьесе вообще не было мотивов, которые были бы связаны с новым бытом советского общества. Все это заставляло воспринимать *Шулера* скорее как старомодный водеvil с куплетами.

Отмечая основную слабость *Шулера*, театральный критик П. Марков писал: „Шкваркин талантлив в определенной области. Пока ему еще не удалось из нее вырваться. В *Шулере* он захотел перерастить самого себя. Шкваркин — редкий мастер теплого и острого „лирического водевиля”. В *Шулере* не захотел довольствоваться долей своеобразного лирико-комедийного бытописателя, он захотел философских обобщений и парадоксальных стрел. Поэтому лучшего, теплого, наблюдательного Шкваркина не было — был Шкваркин, неожиданно лишенный сценического обаяния, Шкваркин-философ” ¹¹.

В те годы Шкваркин только искал своего героя. В выборе его он шел от классических традиций. Шкваркин взял и опоэтизировал простого, обыкновенного маленького человека, иногда несколько смешного чудака, мечтателя, который ищет своего места в жизни, в новой действительности. Переходное время наложило свой отпечаток на этого человека. В общем, это все же старый человек, с которым судьба зло играет, который еще не определил надлежащим способом свое отношение к новому, хотя и ищет к нему дорогу. Такой герой выглядел слишком мелким, чтобы стать настоящим героем современности. К тому же этот герой действовал в среде, в которой воздействие положительных сторон действительности еще не чувствовалось.

⁹ Там же, с. 71.

¹⁰ Там же, с. 51.

¹¹ П. Марков, *Шулер. Студия Малого Театра*, „Современный театр”, 1929, № 4 (22 I), с. 56—57.

Все же опыт В. Шкваркина 20-х годов свидетельствовал о том, что возродить этот старинный привлекательный жанр можно. К тому же поиски Шкваркина не были только лишь реставрацией водевиля в его классической форме. Произведения Шкваркина показывали, что возрождение советского водевиля происходило как процесс ассимиляции водевилем комедийных элементов. В ранних произведениях Шкваркина уже начали проявляться черты будущего мастера комедии-водевиля. Крепко спаянный динамичный сюжет, забавные ситуации, остроумный диалог, сочный сценический юмор. Все это, как и тяготение к веселому ироническому или юмористическому рассказу способствовало возрождению в новом качестве всей наивной прелести старого водевиля.

Шкваркин — не сатирик-обличитель, хотя и умеет найти хлесткое словцо для тех, кто его заслуживает. Его водевилю свойственна задушевная теплота, трогательная человечность, добрый юмор в отношении к простому, маленькому герою. Эти черты получают развитие в последующих его произведениях.

Удачный шаг к возрождению водевиля сделал В. Катаев своей *Квадратурой круга*. (Написана в 1928 году и в сентябре того же года в МХАТ-е состоялась премьера, режиссер Н. М. Горчаков, художественный руководитель постановки Вл. Немирович-Данченко¹²).

При своем появлении на сцене пьеса завоевала зрителя. Она долго не сходила со сцен профессиональных и клубных театров. Впоследствии была поставлена и за границей (Париж, Берлин, Нью-Йорк).

Некоторые критики, высокомерно относящиеся к водевилю, возражали против того, что герои — Вася, Тоня и Абрам — комсомольцы, возмущались моралью пьесы. Но *Квадратура круга* понравилась простому рядовому зрителю и тем, что обращалась к современности, и тем, что была по-настоящему смешной, и тем, что несла в себе добрую, серьезную мысль.

Сама жизнь подсказала Катаеву сюжет. „Тема *Квадратуры круга* была подана в фельетоне, напечатанном года два тому назад в »Комсомольской правде«. Я задумал пьесу *Квадратура круга*, как водевиль, шутку, стараясь не затрагивать глубины вопроса” — так впоследствии В. Катаев объяснял зарождение комедии¹³.

Катаев обратился к личной жизни, к быту комсомольцев. „Закоренелые холостяки”, друзья, комсомольцы — студенты Вася и Абрам, „уступая мелкой буржуазии и зажиточному крестьянству” — женились: Вася на Людмилочке,

¹² Это не было первое драматическое произведение молодого писателя-драматурга Катаева, поставленное в МХАТ-е. В этом же 1928 году шла на сцене театра инсценировка повести Катаева *Расстратчики* (премьера 20 IV). Неглубокое и рыхлое по форме произведение обобщенного характера, без четкой идейной направленности, представляло слабый драматический материал для театра. Настоящих сатирических обобщений не получилось. Спектакль не имел успеха.

¹³ *Беседа с автором*, „Современный театр”, 1928, № 36, с. 614; сюжетным источником водевиля послужил фельетон Е. Петрова *Семейное счастье*.

с которой успел познакомиться за день до брака, и Абрам на Тоне, с которой, как он сам уверяет себя, „сближает” его и „сходство характеров, взаимное понимание, классовая принадлежность, общая политическая установка, трудовой контакт”. Все как будто есть — но главного не хватает у обеих пар — настоящей любви. Но к чему она? — „Социальный предрассудок — изрекает Абрам — кисель на сладкое, гнилой идеализм...”

Неудивительно, что вскоре, при таких условиях, оба „мужа” разочаровываются в своих „зарегистрированных подругах жизни”. Вася считает, что Людмила мешаночка („в общем малость мешаночка”) и что в браке с ней его „захлестывает мешанское болото”. Абрам недоволен Тоней: она не проявляет никакой, даже минимальной заботы об устройстве нормальной супружеской жизни. Оба друга почувствовали близкого себе человека в жене товарища. Вася крепко полюбил Тоню, которую уже знал два года, с которой когда-то были вероятно связаны его первые любовные переживания. Абрам нашел себе подругу в Людмилочке, с которой у него много общего. Жизнь сама отменила все надуманное, что не вытекало из искренних человеческих побуждений и чувств.

Это очень веселый и озорной водевиль. Автор, видно, не хотел ставить себя в позу карателя-моралиста. Он понимает молодость и, вышучивая добродушно ее заблуждения и ошибки, показывает ей одновременно правильные, прочные человеческие отношения, основанные на настоящем чувстве.

Катаев сумел прекрасно индивидуализировать своих персонажей, наделить их яркими чертами. Вася и Абрам — неопытные и наивные, но молодые, горячие головы и сердца, молодые люди, полные задора и непосредственного юношеского веселья.

Меткий глаз Катаева подметил некоторые бытовые неурядицы в жизни комсомольцев, молодых людей 20-х годов. Горячо увлекающиеся общественной жизнью, учебой, во многом они подчас не умели организовать и создавать свою личную жизнь. Скороспелые браки, поверхностные и схоластические представления о браке и любви, банальность в общении между молодыми людьми и увлечение есенинщиной (Емельян Черноземный) и еще многие другие моменты осмеивались в занимательном, веселом водевиле Катаева.

Какой яркий комический эффект, не без сатирического оттенка, имеет сцена, обыгрывающая „равноправные” отношения Абрама и Тони, их газетно-политическую терминологию, применяемую в домашних условиях.

Абрам: Кузнецова!... Довольно. Я не хочу больше Карла Бюхера. Я хочу большой кусок хлеба и не менее большой кусок мяса. Я хочу грандиозную яичницу из, по крайней мере, шести-семи яиц. Я хочу сала, хочу огурцов [...] Только ты же все-таки моя жена, так я тебе заявляю совершенно конкретно: я хочу лопать [...]

Тоня: Абрам, без крика! У тебя феодальное понятие о браке.

Абрам: Феодальное понятие? Она меня учит политграмоте [...]

Тоня: Тшшш! Что подумают соседи?

Абрам: А соседи — это не феодальное понятие? А когда у мужа подраны последние штаны и некому зашить — это не феодальное понятие? А когда есть нечего — это не феодальное понятие?¹⁴

Отвергая мещанский образ жизни, они впадали в другую крайность, доводили свои отношения до абсурда. Никто не хочет ничего делать.

Сколько искрометного насмешливого юмора содержат диалоги Людмилочки (с ее пошловато-сентиментальным словарем) и Васи, поданные в подчеркнуто смешной форме:

Людмила: Котик, ты меня любишь?

Вася: А ты меня?

Людмила: Люблю, а ты?

Вася: Тоже люблю.

Людмила: Очень?

Вася: Очень.

Людмила: Очень-очень?

Вася: Очень-очень.

Людмила: Очень-очень-очень?

Вася (*слегка раздраженно*): Очень-очень-очень-очень.

Людмила: Ну, покажи, как ты меня любишь. Вот так? (*показывает руками*)

Вася: Вот так (*показывает*). А ты меня так?

Людмила: А я тебя так (*показывает*). А ты меня так?

Вася (*почти сдерживая рычание*): А я тебя так.

Людмила: Ну, так поцелуй меня в носик. (*Вася целует ее.*) А теперь я тебя поцелую в носик. (*Целует.*) Теплого молочка хочешь?

Вася: Не хочу.

Людмила: А ты все-таки выпей. Будешь толстенький-толстенький.

Вася: Я не хочу быть толстеньким-толстеньким.

Людмила: Фи! А то будешь худенький-худенький. Ну, выпей же молочка. Я тебя прошу [...]¹⁵.

При этом Катаев применил остроумный прием повторения фраз, производимых сначала одной парой, другой парой супругов, в результате чего эти фразы приобретали пародийный характер. Вот как освоила лексикон Абрама — Тони Людмила, эта несколько кокетливая, легкомысленная, но хорошая девушка. Когда приходит Вася к Людмиле и требует, чтобы она зашила ему разорванные штаны, Людмила говорит ему, подражая Тоне: „Только без мещанства. Это не этично...” „Я тебе не раба, а свободная подруга”. Вася, угощая Тоню, повторяет выражения Людмилы: „Ты сегодня что-нибудь ела? Молочка хочешь? ... Вот так. Молодец! Будешь у меня толстенькая-толстенькая”.

В отличие от сентиментальной, но хозяйственной Людмилы Тоня (впрочем, в художественном отношении ее образ несколько уступает остальным),

¹⁴ В. Катаев, *Собрание сочинений*, т. 5, Москва 1957, с. 359—360.

¹⁵ Там же, с. 355—356.

по определению Флавия: „серьезная девица с таким солидным общественно-политическим стажем”. В ней Катаев воплотил другую крайность. Тоня пошла к браку и любви слишком формально и вносила в супружескую жизнь отвлеченно-политические понятия. Нерешительно отказываясь от предложения Васи разойтись с Абрамом, она все же аргументирует свой отказ серьезно: „Какой пример подадим мы другим партийным товарищам, а также наиболее активным слоям беспартийной молодежи и беднейшего крестьянства?” В своем письме на прощание она сообщает Абраму: „...при создавшихся объективных условиях наше сожительство является неприемлемым [...] Считаю необходимым сделать из этого организационные выводы...”

Такие мотивы, прямо напрашивающиеся на осмеяние, Катаев черпал из самой жизни. Его водевиль осмеивал все фальшивое и неискреннее. Катаев вышучивал и пародировал тех духовных наставников молодежи, которые толкали ее в вопросах брака, любви на ложный путь. На этом пути отношения между мужчиной и женщиной теряли то человечески прекрасное, что всегда приносит с собой молодость.

Вот как рассуждала одна ученая голова на диспуте о счастливом браке, состоявшемся в свое время в Институте им. Плеханова (содержание речи проф. Флерова передавала газета „Вечерняя Москва”): докладчик считает здоровье — „основным условием брака”. „Следующими по важности условиями докладчик считает: сходство характеров, взаимное понимание, соответствие в образовании, классовое положение, партийная принадлежность и т. д. И только последнее условие — любовь, как придаток, как сладкое блюдо”¹⁶.

В. Катаев посмотрел на подобные рассуждения, которые удивительно совпадают с соображениями Абрама, с юмористической стороны, осмыслил их образно, показав, к каким результатам могут привести „ученые” советы.

В своем первом удавшемся водевиле В. Катаев в сущности сделал то, что по-настоящему не удавалось его предшественникам — он насытил водевиль современным материалом: задорная, веселая молодость на сцене с ее проблемами, запечатленная в образах Васи, Абрама, Тони, Людмилы, Емельяна Черноземного и др. — это был материал, весьма подходящий для водевиля.

В *Квадратуре круга*, в этой „умной, талантливой шутке”, как ее назвал К. Станиславский¹⁷, зритель живо и непосредственно реагировал на историю молодых людей, откликаясь на их мелкие бытовые неувязки, встречающиеся и в его жизни.

Специфические для водевиля приемы обусловили особенность раскрытия темы. Интрига развивается весело, динамично. Традиционные приемы —

¹⁶ Тар, *Диспут о счастливом браке (В Институте им. Плеханова)*, „Вечерняя Москва”, 1926, № 271 (23 II), с. 3.

¹⁷ Н. М. Горчаков, *Работа К. С. Станиславского над советской пьесой*, [в кн.:] *Вопросы режиссуры*, Москва 1954, с. 108.

совпадение случайностей, забавные недоразумения и т. д. — не мешают естественности и непринужденности действия. Катаев удачно использовал прием повторения одних и тех же ситуаций для двух разных супружеских пар. Комедийный эффект достигается и особой „спиральной” конструкцией диалогов¹⁸. Переживания, связанные с „разочарованием” мужей в своих женах и жен в своих мужьях, не задерживают внимания драматурга. Его герои не переживают никакой внутренней борьбы, драмы. Все дано легко, в смешной форме, как и полагается доброкачественному водевилю. Может быть, в некоторых случаях, легкость оборачивается облегченностью; недостаточна психологическая основа образов, слишком поспешно решена „неразрешимая” проблема. Здесь дает знать то, что границы и возможности жанра водевиля в психологической сфере вообще не были испытаны и определены. Несомненно, однако, что действующие лица водевиля Катаева — не куклы, стихийно влекомые ситуацией, а живые молодые люди. И это явилось несомненным достоинством пьесы, которое почувствовал К. С. Станиславский. Н. М. Горчакову, режиссеру спектакля в МХАТ-е он советовал отобрать для *Квадратуры* „актеров искренних, легких — не тяжелодумов, обязательно с юмором”¹⁹.

В сценической шутке Катаева много мягкого, лирического юмора. Как отмечал Н. Горчаков — „мягкая ирония в сочетании с прекрасной простотой и жизненностью образов, действенность сценических положений, естественное развитие интриги, остроумный и легкий язык, все это сразу заразило актеров и режиссера”²⁰.

Несмотря на некоторые погрешности и несовершенства, все же в комедии заговорила со сцены современная молодость веселым, звонким языком, близким и нужным тогдашнему зрителю.

Но значительная часть критики приняла пьесу и спектакль настороженно. Кажется, что многих ошеломило ее веселье и молодой задор. Многие критики не щадили выражений, чтобы разнести пьесу. Они обвиняли автора в механическом заимствовании приемов французских водевилей, писали, что „это старый пошлый водевиль, перелицованный на советский лад”²¹. Они упрекали Катаева в поверхностной трактовке темы, ставили под сомнение идею пьесы, оспаривали ее современный колорит, возмущались тем, как Катаев показал комсомольцев. Доходило до того, что некоторым критикам *Квадратура круга* казалась „злостным шаржем на комсомольский быт”²²,

¹⁸ В. Катаев, *Собрание сочинений*, т. 5, с. 378—380.

¹⁹ Н. М. Горчаков, *Работа К. С. Станиславского над советской пьесой*, [в кн.:] *Вопросы режиссуры*, Москва 1954, с. 108.

²⁰ *Как работали над Квадратурой круга*, „Современный театр”, 1928, № 39, с. 614.

²¹ Д. Ханин, *Замкнутый круг*, „Комсомольская правда”, 1928, № 223 (25 IX), с. 3.

²² П. Новицкий, *О темпе и методах театральной работы (Уроки сезона)*, „Печать и революция”, 1929, № 6, с. 63.

„злой издевкой над комсомолом”²³. Некоторые критики возмущались даже тем, что *Квадратура круга* нашла теплый прием у зрителя. Она действительно сразу снискала себе его одобрение, расположение.

Но были и положительные рецензии на мхатовский спектакль, в которых говорилось о победе мхатовского молодняка. Критики оценивали прекрасную и разнообразную игру молодых актеров МХАТ-а — М. М. Яншина (Вася), В. Д. Бендиной (Людмила), Б. Н. Ливанова (Емельян Черноземный) и др. Ю. Соболев впоследствии отмечал, что „это был настоящий молодой спектакль, радующий непосредственностью дарований тех, кто его так свежо и талантливо сыграл”²⁴.

В. Катаев, безусловно, шел правильной дорогой. Хотя *Квадратура круга* не была еще полной победой советского водевиля, во всяком случае не так уж не прав был Г. Рыклин, заявивший в свое время по поводу произведения, что „надо принять »шутку« В. Катаева как почин, как интересный опыт в деле создания нового советского водевиля, как шаг к современной комедии”²⁵.

В. Катаеву была всегда чужда голая развлекательность, игра приемами. Обладая недюжинной изобретательностью в области водевильной формы, он пытался подчинить технику раскрываемой им общественно значимой мысли.

Квадратура круга являлась по существу первым советским водевилем, в котором положительные стороны действительности были выражены в яркой комедийной форме.

Оказалось, что в советской драматургии может занять свое законное место такой водевиль, который берет скромное бытовое явление (не героическое — это не сфера водевиля), относящееся к повседневной жизни человека.

Драматургам-водевилистам, пробовавшим силы в области водевиля в 20-е годы, пришлось трудно, и не только потому, что они сами не знали точной дороги к возрождению этого жанра, допускали на этом пути много ошибок, но и потому, что современная критика не проявляла особенно большого внимания к этому своеобразному жанру, выявляла лишь разноречивые во взглядах.

Давно сложился взгляд на водевиль как на жанр второстепенный, лишенный к тому же общественно-политической значимости, лишь забавляющий жанр, где смех, незатейливый и беззаботный, является и средством и целью.

К такому пониманию вела практика некоторых водевилистов XIX века (Скриб, Лабиш) и теория драматургии (А. Бергсон). Такой взгляд бытовал и в 20-е годы. Всячески принижалось значение водевиля, сильно суживалось

²³ А. Шин, *Советская комедия или издевательство?* „Рабочая газета”, 1928 (16 IX).

²⁴ „Вечерняя Москва”, 1928, № 220 (21 IX), с. 3.

²⁵ „Известия”, 1928, № 221 (22 IX), с. 5.

его воздействие и критические, социальные возможности. Один из критиков писал о водевиле: „он рассчитан на беззаботный смех, на иронию, на юмор. Здесь уже не может быть речи о гневе, о сатире, о сарказме. Как раз наоборот, смешное здесь служит прямо противоположной цели, чем в комедии; оно подчеркивает не пороки и недостатки, а скорее достоинства или безразличные качества человека. Через смешное в водевиле порок очеловечивается и если обличается, то в такой безобидной форме, которая совершенно исключает остроту не только политического, но и общественного момента. Человек как человек, а не как наш враг, и враг как человек, а не как актуальный и опасный для нас противник. Отсюда ясно, комедия нас вооружает и дает общественную и политическую зарядку, водевиль преимущественно развлекает”. Для критика водевиль лишь — „наркотик, возбуждающий не страсть, а трезвую снисходительность”²⁶.

Появление в середине 20-х годов водевилей, которые механически применяли традиционные приемы и схемы, как будто даже подтверждало обоснованность сомнений некоторых литературоведов и критиков в возможности существования этого традиционного жанра. Такая мысль мелькнула в рецензии Б. Алперса на пьесу В. Шкваркина *Вредный элемент*. Механически сравнив *Мандат* Н. Эрзмана и *Вредный элемент* и отмечая разрыв их содержания с формой Б. Алперс писал: „Опыт *Мандата* и *Вредного элемента*, повидимому, говорит о невозможности использования в современной пьесе традиционной водевильной формы”²⁷. — „Восстанавливать жанр, самую жизнь отвергнутый — пустое и неудачное дело” — заявлялось категорично в журнале „Рабочий и театр”. Свое понимание критик мотивировал тем, что „искусственно привитый в прошлом столетии нашей сцене, он долгое время держался в репертуаре, пока под влиянием новых взглядов на значение искусства театра не исчез окончательно”²⁸.

С другой стороны, некоторые сторонники точки зрения, признающей право водевиля в новых условиях, слишком прямолинейно решали вопрос об ориентации на старые образцы. Один из критиков писал: „Дело водевильного писателя современности пересмотреть маски итальянской комедии XVI века, и приспособить их к нашему быту”²⁹.

Вырождению водевиля как бессодержательного, развлекательного жанра, каким он культивировался в творчестве упомянутых выше французских водевилистов, способствовала в свое время и буржуазная идеалистическая теория драмы. Структуру водевиля (комизм, лежащий в его основе) разрабатывал в свою очередь философ-идеалист А. Бергсон.

²⁶ М. Морозов, *Луна слева*, „Новый зритель”, 1928, № 2, с. 10.

²⁷ „Репертуарный бюллетень”, 1927, № 2, с. 27.

²⁸ Б. М. Водевиль в „Сатире”, „Рабочий и театр”, 1928, № 13, с. 8.

²⁹ Д. Гутман, *К водевилю (В порядке обсуждения)*, „Жизнь искусства”, 1927, № 11, с. 4.

Его концепция водевиля исходит из его понимания комедии вообще. Водевил, по его мнению, равно как и комедия, не отражает жизни, ее течения, а создает лишь ее иллюзию. Бергсон замкнул весь разнообразный внутренний мир водевиля в схему определенных приемов: сцепление, игра приемов, механика — вот что составляет сущность водевиля. Бергсон выделил всего три приема, отмечая притом, что других уже для водевиля не может быть: повторение событий, инверсия (положение превращается в свою противоположность и действующие лица меняются ролями) и интерференция серий, независимых рядов событий. Имелась в виду комбинация приемов безотносительно к содержанию жизни. А. Бергсон утверждал, что водевил „относится к действительной жизни так, как картонный плясун к двигающемуся человеку; он — очень искусственное преувеличение известной природной косности вещей. Нить, связывающая его с действительной жизнью, очень хрупка. Это только игра, подчиненная, как и всякие другие игры, заранее принятому условию”³⁰.

Конечно — эта сугубо формалистическая теория была неприемлемой для советского водевиля, глубоко чуждой его природе. Советские водевилисты, опираясь на традиции классического водевиля, искали пути к возрождению жанра, сохраняющего свое обаяние и прелесть формы, жанра, способного вместить в себя реальную жизнь и выполнить общественную функцию.

Во второй половине 20-х годов разнообразный опыт в этой области позволял в общем правильно нащупать дорогу и, тем самым, подготовил успехи, одержанные в жанре водевиля уже в начале 30-х годов.

Советскую комедию первой половины 30-х годов в большей степени, чем раньше, характеризует широкий фронт исканий, жанровое многообразие; рядом с героической комедией (*Темп, После бала, Снег Н. Погодина*), лирической (*Чудесный сплав В. Киршона, Личная жизнь В. Соловьева* и др.) и сатирической комедией (*Дорога цветов В. Катаева, Конкурс хитрецов Н. Никитина*) развивается советский водевил, успехи которого прежде всего связаны с творчеством В. Катаева и В. Шкваркина.

На рубеже 20-х и 30-х годов В. Катаев уделял комедии много внимания. Комедии следуют одна за другой. После *Квадратуры круга* появляется *Универмаг* (1929)³¹, в 1930 году Катаев пишет *Миллион терзаний*, который продолжал линию сатирических рассказов Катаева 20-х лет и повести *Растратчики*.

³⁰ А. Бергсон, *Собрание сочинений*, т. 5, СПб 1914, с. 152.

³¹ *Универмаг* был поставлен Ленинградским Государственным Театром Сатиры (премьера 14 III 1930). Это комедия-водевил в стихах, с лирической струей. В ней Катаев рассказывал о бедных влюбленных, которым некуда скрыться со своей любовью в шумном городе; они решили уединиться на одну ночь в универмаг. Их ночные приключения в универмаге образуют содержание пьесы. Хотя комедия не лишена выдумки и стихотворная форма окрашивает ее мягкостью — она бедна мыслями, тяготеет к развлекательности. Ее фантастика (ожившие манекены) как-то не увязывается с начальным замыслом автора. Из водевиля исчез реальный мир, осталась надуманность положения.

Система образов, при помощи которых Катаев организует действие, свидетельствует о том, что пьеса по формальным признакам тяготеет к водевилю. Традиционное *qui pro quo*, цепь веселых событий, неожиданностей, смешных положений, в которые попадают герои, накладывает на пьесу свой жанровый отпечаток. Но она имеет свою особенность. *Миллион терзаний* развивает вариант эрдмановской темы — высмеивает „внутренних эмигрантов“, „духовную интеллигенцию, обиженную большевиками“. Героем пьесы является представитель этой реакционной доживающей прослойки — бывший „профессор эстетики“ Анатолий Эсперович Экипажев, которого уволили по чистке из советских учреждений. Катаев осмеял в нем тип обанкротившегося мещанина, привыкшего пережевывать фразы из словесного арсенала буржуазно-либеральной интеллигенции о „принципах“, „традициях“, об „идеалах“. Ими он прикрывает собственную совершенную пустоту и тупость, невежество человека, не имеющего ни малейшего отношения к старой русской культуре.

Идея пьесы состояла в том, что не старая, пустая, обанкротившаяся интеллигенция, а простые советские рядовые люди, рабочие — овладевающие вершинами знаний, науки — являются истинными наследниками старых гуманистических традиций. Тема формирующегося молодого советского общества не получила, однако, соответствующего яркого раскрытия, равноценного теме Экипажева. Тема культурного роста рабочего класса — только намечена. Сатирическая установка автора доминировала. Экипажев — как отрицательный персонаж — стал фокусом пьесы, ее центральным нервом. Остальные, особенно положительные, герои играют в общем второстепенную роль, они даны эскизно, в их обрисовке встречается определенная беглость. Они образуют лишь контраст, призванный оттенить претенциозную некультурность Экипажева.

Таким образом, сатирический мотив в *Миллионе терзаний* стал главной тональностью пьесы. В. Катаев искал пути к тому, чтобы сделать более интенсивным критические, сатирические возможности, всегда имеющиеся в настоящем водевиле, и дать в выразительной форме их сплав с юмористическим началом.

В этом аспекте *Миллион терзаний*, как попытка создать водевиль с ярко выраженной сатирической струей, представляет несомненный интерес.

Свои попытки утвердить на сцене советского театра любимый народом жанр продолжал в 30-е годы и В. Шкваркин.

В 1933 году появился на страницах журнала „Театр и драматургия“ шкваркинский *Чужой ребенок*. Вскоре он был поставлен в Московском Театре Сатиры, и затем начал свое победное шествие по театрам страны.

И. Шток, вспоминая о спектакле *Чужой ребенок* в далеком прошлом (в Театре Сатиры), пишет: „Смех, непрерывный смех, смех на каждую реплику, аплодисменты, вызовы автора не только после последнего, но и после второго

действия, посредине действия! — удлинители представление на сорок минут. Я никогда не слышал ни на одном спектакле такого количества смеха и аплодисментов посреди действия. Постановщики, Н. Горчаков и Р. Корф, конечно, ожидали успеха, но то, что делалось, превзошло их ожидания. Директор театра был так доволен и так улыбался, что можно было подумать, что именно он и написал эту пьесу”³².

Чем завоевала комедия симпатии зрителя? Дело было в том, что зритель узнавал в героях комедии себя, горячо переживал с ними то, с чем сам сталкивался в своей жизни, что его волновало, на что он требовал ответа. При том все жизненные проблемы — любви, счастья, дружбы, морали, брака и т. д. — были поданы в яркой комедийной форме, переданы с подкупающим задушевным юмором, трогательной человеческой мягкостью.

Чужой ребенок был тесно связан с поисками лирической комедии в советской комедиографии начала 30-х годов, примыкал к руслу, представленному в это время К. Финном, В. Киршоном, В. Соловьевым и другими.

В своем новом произведении, как вполне зрелый художник, в совершенстве владеющий тайнами комедийного искусства, Шкваркин шагнул дальше опыта водевиля 20-х годов. Но водевиль 20-х годов в свою очередь подготовил этот новый качественный скачок.

В ранних водевилях Шкваркина традиционная форма, определенное увлечение формальными комедийными средствами (сказывающаяся доля развлекательности) препятствовала полному проявлению современной действительности. В *Чужом ребенке* в первый раз в его творчестве советская действительность заговорила полным голосом. Как раньше в *Клопе*, *Бане* В. Маяковского, *Выстреле* А. Безыменского, в комедиях Погодина и других, так и в водевиле В. Шкваркина — советская действительность стала не фоном, на котором разыгрывалась какая-то история, а основой комедии.

Преодоление мещанских предрассудков, мещанской психологии, формирование нового человека, становление настоящей, социалистической морали, новых отношений — вот в широком смысле тема *Чужого ребенка*. И в этом отношении пьеса шла по главному пути развития советской драматургии.

Внимание драматурга привлекла к себе молодость страны, молодое поколение, вырастающее в новых общественных условиях.

Маня, начинающая актриса, готовит новую роль. В одной старой до-революционной пьесе она должна сыграть обманутую, брошенную любимым человеком девушку, у которой родится ребенок. Маня, воспитанная на новых понятиях этики, выросшая в советской действительности, где нет разницы между законным и незаконным ребенком, где женщина окружена заботой — не знает, как сыграть эту роль, как выразить драму, переживаемую героиней

³² И. Шток, *Комедиограф Василий Шкваркин*, „Театр”, 1958, № 8, с. 130.

пьесы. „В самом деле, девушка сошлась с любимым человеком — рассуждает Маня. — Ничего особенного. Он ее бросил. Пожалуйста, вот бы не плакала! У нее должен родиться ребенок. Тоже ничего сверхъестественного. Об этом узнают родители и выгоняют дочь из дома. Подумаешь, трагедия — взяла и переехала! Все знакомые от нее отвернулись. Да я бы сама не взглянула на таких знакомых. Наконец героиня встречает студента. Она вся потянулась к нему, он весь потянулся к ней; но, узнав о ребенке, больше не приходил. Туда и дорога! А она страдает. Четыре акта, восемь картин страдает. Из-за чего? Как нелепо жили люди! Ах, если бы теперь встретить хоть одну такую девицу, посмотреть, расспросить...”³³

Маня продумывает свою роль, трудную, во многом ей непонятную и чужую ее миропониманию. Она читает монолог обольщенной, обманутой девушки. Ее подслушивают — подруга Зина и влюбленный в Маню зубной техник Сенечка Перчаткин — и принимают сказанное всерьез, как случившееся с Маней. Так рождается версия о ее мнимой беременности. Создавшееся недоразумение Маня еще углубила, приняв решение сыграть роль матери „внебрачного” ребенка, пережить тяжелую судьбу своей героини в жизни, мистифицировать окружающих.

Это несложная, но удачно созданная подлинно комедийная интрига. Вокруг мнимого внебрачного „чужого ребенка” и с ним связанных вопросов любви, брака, морали — концентрируются отношения всех действующих лиц. „Ребенок” Мани становится испытанием моральных качеств людей ее окружающих. Первая их реакция действительно как бы ставит Маню в положение героини пьесы. Сообщение о мнимой беременности Мани поразительно действует на родителей. От Мани отворачиваются влюбленные в нее „ухажеры”, молодые люди разных характеров — несколько чудаковатый Сенечка Перчаткин, ревнивый Костя-студент и пошляк-инженер Прибылев. Затем положение меняется. Добродушные и чуткие старики, сперва горячо переживающие „позор” дочери, все же сумели понять ее, преодолеть в себе предрассудок. И когда Маня им сообщает, что, возможно, у нее „совсем не будет ребенка” — старик Караулов искренне возмущается: „Как не будет? Почему? То есть, ты хочешь... И думать этого не смей! Я тебя прошу и приказываю: чтобы ребенок был! Конечно, театр — главное, но маленький тебя не свяжет: мы, мы позаботимся... И думать не смей! Я к нему привязался...”³⁴

Изменилось и отношение Сенечки, этого смешного, жаждущего „горизонтов” „романтика”. Здесь он нашел повод для „подвига”, которым хочет заново начать „биографию”, в соответствии с планом перестройки собственной психологии. Он согласен жениться на Мане, несмотря на „чужого ребенка”. Но подвиг не состоялся. Маня объяснила Сенечке, что ребенка нет. „Обма-

³³ В. Шкваркин, *Комедии*, Москва 1954, с. 7.

³⁴ Там же, с. 58.

нутый" Сенечка огорчается: „Виноват... Как же так? Значит, реального дитяти нету? Следовательно, вы меня охмуряли, как в театре? Значит, вы не героическая гражданка, а просто барышня? Оказывается, я вместо подвига Петрушку валял? Ведь я по ночам, на себя глядя, умилялся, всхлипывал... Уважать себя начал. Сам себе на »вы« говорил! Вдруг — раз! Нету младенца! Нету моего подвига. Обманули, обесщестили! Отдайте моего чужого ребенка!"³⁵

Мистификация Мани являлась испытанием и для Кости, который искренне любит ее, но оказывается не на высоте положения. Ему, этому „студенту третьей гильдии", надо преодолеть в себе „и феодала, и мелкого рыцаря, и Отелло", „Лермонтова и Достоевского".

В. Шкваркин — большой мастер комедии, он знает, что на недоразумении напряжение все три акта держаться не может. По существу, развязка истории мистификации Мани происходит уже во втором действии, но пружина действия не ослабевает, ибо оказывается, что ребенок все-таки будет, только у Раи, судьба которой действительно напоминает судьбу обманутой девушки из пьесы. Напоминает, но все же разительно отличается. Ибо окружают ее новые люди и живет она в других условиях.

Сплетение двух параллельных и в то же время контрастных линий (мистификация и действительная история обманутой девушки) открыло Шкваркину новые возможности для характеристики новой морали, новых взаимоотношений.

В третьем действии — на первый план выдвигается образ Якова, друга Кости. Это не только „высококвалифицированный спец по дружбе", „счетовод, бухгалтер сердечных дел", „сберкасса чужих тайн и переживаний", но, и настоящий герой, герой трогательного романа. Он давно любит обманутую Прибылевым девушку и хочет быть ей настоящим другом. Хочет и может, так как свободен от предрассудка. „...Я не спрашиваю: кто он — говорит он Рае. — Зачем? Он от вас ушел — значит, худой человек. А если худой человек ушел — попутного ветра в спину..."³⁶

Если вокруг „ребенка" Мани Шкваркин разыгрывал цепь ярко комических сцен, то отношения Якова и Раи протекают в лирической тональности, переданной, однако, в тонко комедийной инструментировке. Так не резонерскими, не риторическими, а чисто комедийными средствами Шкваркин достигает цели, заставляет зрителя почувствовать победу социалистической морали, настоящего гуманного отношения к женщине, почувствовать уродливость, ненормальность предрассудков, перекочевавших в новую жизнь из былого.

Успех В. Шкваркина во многом определяется его умением находить комедийные коллизии и образы как бы в самой жизни. *Чужой ребенок* несмотря

³⁵ Там же, с. 50.

³⁶ Там же, с. 40.

на сложность интриги привлекателен ее ненадуманностью. Однако этой ненадуманности не противоречит богатая выдумка, подлинное мастерство Шкваркина. Он переполнен юмором, он рассыпает смех полными пригоршнями, радуется своим большим комедийным искусством. Он умеет не только видеть смешное, обнаружить его в действительности, но умеет передать его. В *Чужом ребенке* это искусство сверкает каскадом остроты, шуток, что впрочем, оставляло место в комедии и для настроений грусти, лирики, даже печали. Газета „Правда” в свое время свидетельствовала о спектакле: „Зрители на всем протяжении спектакля неудержимо хохочут, прерывая аплодисментами ход действия”³⁷.

Но оценки зрителя, благодарного Шкваркину за подлинно веселую комедию, расходились с оценками некоторых критиков, которые брали под сомнение именно самую верность Шкваркина искусству комического. „Яков, отчасти Караулов — это для Шкваркина серьезно и важно — писал М. Левидов — а остальные все — Сенечки, Кости, Прибылевы, Маши, Зины, Раи, Агриппины — это условные персонажи, это для того, чтобы вертеть интригу, нагромождать положения, а главное для того, чтоб смешить, смешить без конца и края, самыми пошлыми, максимально вульгарными средствами, самыми низкопробными, максимально дешевыми поводами...”³⁸ Это была грубая неправда о *Чужом ребенке*.

Чужой ребенок силен и многообразием комедийных положений, и остроумным текстом, живым, непринужденным диалогом. Приемы комического у Шкваркина необычайно разнообразны, языковые парадоксы здесь разных оттенков: комические натяжки (Яков Косте: „Все равно: влюбленный — значит больной”), сочетания слов разного плана (речь Сенечки Перчаткина особенно пестрит ими: „То есть я хотел извиниться за неорганизованное пение в рамках дачной местности” — говорит Сенечка Караулову); резкое неожиданное столкновение в репликах разных смысловых значений, вызывающих комический эффект („Вы что же? — набрасывается мамаша Караулова на Сенечку с закрытыми глазами объясняющегося в любви Мане. — Закрывши глаза нашу дочь компрометируете?”). В репликах некоторых героев встречаются также соответствующие ситуации смешные изречения, комментирующие происходящее: „...Ничего, ничего, дыши воздухом. Вспоминай спартацев” — говорит Караулов жене, когда преподнес „сюрприз”, сообщил ей о Маниной беременности. Шкваркин не брезгует иногда и наивной, вызывающей смех бессмыслицей в целях характеристики говорящего („Мария Сергеевна, я вас любил без нахальства, вежливо, как Данте свою Петрарку” — говорит Сенечка Мане). Шкваркин широко пользуется каламбуром. Он любит каламбурить, проявляя большую изобретательность в этой остроумной

³⁷ С. Розенталь, *Чужой ребенок В. Шкваркина*, „Правда”, 1933, № 302 (1 XI), с. 4.

³⁸ М. Левидов, *Дело о смехе*, „Театр и драматургия”, 1934, № 3, с. 51.

игре слов. Он прибегает к каламбуру, строя речь положительных героев, и это делает их живыми и привлекательными. Каламбур основан у Шкваркина преимущественно на полисемии слова. Ольга Павловна причитает по поводу „несчастья” Мани. Старик Караулов убеждает ее: „Пойми, что теперь в жизни новые начала”. Ольга Павловна: „Какие начала — не знаю, а концы все те же”. Столкновение переносного и прямого значения слова „начала” — один раз в значении „принципы” и второй раз — в первоначальном временном значении имеет свою стилистическую мотивированность и создает яркий комический эффект.

Плодотворная дискуссия, развернувшаяся в литературной общественности после появления статей М. Горького о языке художественных произведений (1934) нашла отражение и в области драматургии. Повышение писательской требовательности к слову явилось ведущим мотивом всех критических выступлений, посвященных работе драматурга над художественным словом. В этом отношении пришлось Шкваркину выслушать ряд критических замечаний. Несколько утрированным явилось обвинение А. Гладкова, упрекавшего Шкваркина в словесном „аттракционизме”, „хохмачестве”, т. е. в подчинении всех выразительных качеств языка „выдвинутой на передний план остроте”³⁹, вне психологической ситуации и независимо от характера.

Но в комедии, действительно, были остроты, не связанные с характеристикой образов. Шкваркин впоследствии убрал из пьесы фигуру врача Рывкинда с его речевой характеристикой, основанной на сомнительных остротах, другие остроты существенным образом переделал. Вообще, когда он взглянул на свою комедию-водевиль глазами опытного мастера, понадобились многие поправки⁴⁰. Он освободил текст от некоторых случайных персонажей. Помимо фигуры Рывкинда, убрал акушерку Агриппину Семеновну, приятеля Сенечки, снял картину слабо связанную с основным действием — в комнате акушерки — прояснил, упростил, отшлифовал комедию, сделал компактнее, целостнее. Это одновременно сопровождалось прояснением характеров (особенно от этого выиграл Сенечка Перчаткин, намеки на его связь с акушеркой убраны — Сенечка стал более приятной фигурой). Таким образом и архитектура пьесы стала еще стройнее, соразмернее.

Но наиболее яркой победой Шкваркина явился сам жанр. В. Шкваркин взял приемы того же жанра, над которым немало потрудился в 20-е годы, который принес ему не мало разочарований, неудач. Взяв водевильные приемы, щедро и в то же время с чувством меры, он тонко использовал их в построении сценического действия. Каскад недоразумений, подслушиваний, мистификации, неузнавания, обманов и т. п. не был лишь техническим набо-

³⁹ С. А. Гладков, *Об языке советской драматургии*, „Рабис”, 1934, № 4, с. 23.

⁴⁰ См. изд. В. Шкваркин, *Комедии*, Москва 1954.

ром приемов. Шкваркин сумел их подчинить основной идее. Возникло компактное водевильное целое.

Хотя критика в свое время отмечала водевильный характер произведения, все же рассматривала его как лирическую комедию, а водевильность *Чужого ребенка* подвергалась разносу как нечто не совсем органичное и уместное.

Лишь непониманием жанровой природы можно объяснить упреки некоторых критиков, умудрившихся усмотреть в пьесе только сплошную обескровливающую характеры условность. Эти критики отказывали водевилю в жизненной правде: „...в пьесе нет образов — писал И. Крути. — Ее люди плоскостны. Они не живут: не только у Сенечки »нет биографии«, ее нет и у Якова, и у Кости, и у Мани. Эти люди не имеют прошлого и не имеют будущего. Ибо »дышат« они одной условной страстью — все сосредоточено вокруг вопросов »есть ребенок или нет ребенка у Мани« и кому Маня достается. Дальше их интересы не простираются, ибо их проводимая дорога ведь тоже условность”⁴¹. Критик преднамеренно отрицал то, что как раз явилось достижением Шкваркина, как отмечалось выше, ибо в его комедии не обескровленные фигуры, движущиеся по инерции водевильной схемы, а интересные, живые, человечески обаятельные герои. Впрочем, на оценке Крути *Чужого ребенка* лежит печать тенденциозного противопоставления комедии Шкваркина *Чудесного сплава*. Только в комедии Киришона Крути признавал первую советскую комедию, несущую „в массы большие мысли и большие страсти”.

В *Чужом ребенке* Крути критиковал решительно все, объявлял интригу комедии нереальной, „сугубо сочиненной”, ограничивающей „подлинную жизнь советского человека”.

Интрига — это, можно сказать, природа, душа водевиля, его соль. Хороший водевиль немислим без крепко слаженной яркой, оригинальной интриги. Обаяние сложной, извилистой интриги — „грациозной и шаловливой Путаницы”, питающей „любовь, романтику, поэзию”, заставило в свое время А. Р. Кугеля, старого театроведа, написать даже восторженную статью о ее очаровательной прелести, о „наивной прелести мечты” в водевиле⁴².

Хотя она и вносит в произведение определенную условность, в подлинном водевиле, пронизанном мыслью, она не нарушает достоверность изображаемого. Созданная Шкваркиным в *Чужом ребенке* интрига не является случайным и чисто внешним элементом. Она органично взаимосвязана с избранной темой и с логикой развития самих характеров комедии, помогает им выявляться. Она находится в органической связи с конфликтной природой пьесы. Эта конфликтная сторона поднимала пьесу над развлекательностью, делала ее по-настоящему проблемной. Конфликт заключается в столкновении

⁴¹ И. Крути, *Чудесный сплав*, „Театр и драматургия”, 1934, № 7, с. 51.

⁴² См. А. Р. Кугель, *Дядюшка-водевиль*, [в кн.:] А. Р. Кугель, *Утверждение театра*, Москва, изд. журнала „Театр и Искусство”, с. 159—167.

старой и новой морали, старой и новой этики в сознании и психологии героев. Интрига позволяла Шкваркину развернуть цепь комедийных коллизий, отражающих столкновения противоположных взглядов, интересов, характеров. А вместе с конфликтом в пьесу вошла настоящая жизнь, живая современная действительность. Главным стало — прекрасное, оптимистическое содержание — люди с их хорошими свойствами и чертами.

У Шкваркина водевиль испытал воздействие комедии, которая, в свою очередь, приобретала новые черты, порывая с канонами в построении сюжета.

Зритель принял *Чужого ребенка* восторженно. *Чужой ребенок* завоевал признание. Но критика недооценивала усилия Шкваркина в творческом освоении жанра водевиля, при этом прежде всего русского.

Некоторые критики видели в *Чужом ребенке* лишь прямое заимствование из образцов классических водевилей⁴³. „Золотые правила» драмы — мнимое существование, тройной конфликт, принцип неузнавания, повторяющиеся ситуации — писал А. Мацкин в своей рецензии на спектакль в Театре Сатиры — весь ассортимент французского водевиля использует В. Шкваркин в своей комедии. Его несколько не тревожит тот факт, что бдительный критик без труда установит родословную его героев. Давно скомпрометированные персонажи дореволюционных водевилей честно служат советской комедии»⁴⁴. В соответствии с этим общим положением оцениваются предвзято и конкретные образы персонажей. Критик заклеил Сенечку Перчаткина как „пошляка с надрывом», Прибылева — „пошляка без предрассудков», Караулова — „пошляка — лирика» („некая смесь Миллера из *Коварства и любви* и Экипажева из *Миллиона терзаний*»). В таких оценках *Чужого ребенка* давала знать о себе и предвзятость в отношении к жанру водевиля вообще.

В 30-е годы жанр водевиля, несмотря на достигнутые успехи, не добился общего признания. Принято было смотреть на него как на пустячок, как на легковесный жанр, сугубо развлекательный, неспособный вместить содержательную социально-общественную проблему. „В отличие от водевильного жанра (развлекательного, веселящего, призванного удовлетворять потребность зрителя в смехе) значение истинной комедии в воспитательном воздействии на умы общества» — писал Э. Миндлин в 1940 году⁴⁵.

Такое представление о водевиле усугублялось противопоставлением его сатирической комедии. Театральный критик Р. Пикель писал в своей статье о проблемах комедии: водевиль и сатирическая комедия — „это полярные виды комедии, так сказать, правый и левый фланг ее [...]. В водевиле смех как форма разоблачения крайне завуалирован, и поэтому социальная направленность его ничтожна. В сатире смех находит блестящее развитие в форме

⁴³ См. М. Левидов, *Дело о смехе*, „Театр и драматургия», 1934, № 3, с. 51.

⁴⁴ А. Мацкин, *Золотые правила*, „Вечерняя Москва», 1933, № 251 (I XI), с. 3.

⁴⁵ Э. Миндлин, *Разговор о комедии*, „Театр», 1940, № 3, с. 117.

дискредитации изображаемых персонажей и явлений, и политичность сатиры всегда высока”⁴⁶. Конечно, такая позиция не могла способствовать развитию советского водевиля как емкой социально значимой художественной формы. Между тем опыт работы Катаева и Шкваркина в этом жанре как раз интересен попытками поднять общественное значение водевиля.

Советский водевилист овладевает той же действительностью, что и комедиограф. Советский водевиль не имеет своего мира, отделенного от комедии какими-то приемами, недоступными комедии. У водевиля, как и у всякого другого жанра, есть своя ограниченность. Сфера героического в общем чужда ему. Его область — это прежде всего быт людей, но в этой сфере его возможности очень разнообразны. Реальная практика советского водевиля опровергает попытку Сторчака противопоставить социально-значимому конфликту („серьезной” или героической комедии) „игривость сюжета” водевиля.

Водевиль имеет определенные жанровые признаки, водеvilная форма суживает, как правило, масштабность изображаемой действительности. Но социальной значимости изображаемого не нарушает. Именно это, по-видимому, заставило К. С. Станиславского сказать: „пусть водевиль отображает жизнь в капле воды, но он отображает именно жизнь, а не театральные приемы игры и режиссуры”.

По спору, который завязался между А. Диким и В. Ермиловым в журнале „Театр” (1953, № 11, 12), видно, что теоретически сущность водевиля не вполне освещена.

В своей работе *Некоторые вопросы теории советской драматургии* В. Ермилов, задумываясь над характером водевиля, его жанровыми признаками, отмечал, что водеvilная улыбка не может звучать там, где герои имеют недостатки, с которыми не следует примиряться. Это свое положение углублял Ермилов предположением, что там, где возникает „не совсем благодушный смех” по отношению к изображаемым (в водевиле — положительным) героям, водеvilная улыбка означала бы примирение с их недостатками, кото-

⁴⁶ Р. Пикель, *К проблеме советской комедии*, „Театр и драматургия”, 1933, № 6, с. 52.

Заметим, что представление о водевиле как искусстве второстепенном продолжало бытовать и в 50-е годы, о чем справедливо писал А. Дикий в статье *Забывтый жанр* („Театр”, 1953, № 11, с. 87). Все еще и сегодня появляются формулировки — неточно, а по существу неверно толкующие сущность водевиля. Например, автор книги *Питання поэтики драми*, вышедшей в Киеве (1959 г.), пишет: „В водевиле измельчание социальной значимости конфликта идет еще дальше, чем в лирической комедии. Главная цель этого типа драматического творчества — веселить публику, поэтому бытовые недоразумения, смешные любовные истории, мелкие преступления являются для водевилистов той сферой общественной жизни, из которой они черпают темы и конфликты...” (К. Сторчак, *Питання поэтики драми*, Київ 1959, с. 241). Или формулировка В. Волькенштейна: „Водевилем называют изображение социально незначительного, но эффектного конфликта в комедийном жанре...”, вряд ли характерна для советского водевиля (В. Волькенштейн, *Драматургия*, Москва 1960, с. 174).

рые требуют комедийно-осуждающего, но ни в коем случае не водевильно-добродушного смеха.

Таким образом, складывается концепция, допускающая в водевиле наличие лишь одних положительных героев и добродушного смеха над маленькими недостатками хороших людей⁴⁷. Это явно ограничивает боевые возможности водевиля.

В статье *Забывтый жанр* это правильно подметил Алексей Дикий. Он ратовал за глубоко содержательный водевиль, основанный на „драматическом конфликте”, способный вместить „борьбу с явлениями отрицательными, общественно-вредными”, „решительное осуждение порока”. Он отмечал, что водевиль „воспевает новых людей и новую действительность, но он же может вместе с сатирической комедией воевать со старым, дурным, отживающим. И незачем ограничивать возможность жанра, мешая ему черпать для себя материал из жизни, как она есть, со всеми ее трудностями и радостями”⁴⁸.

Определенным недостатком высказываний Дикого явилось то, что он более четко не оттенил специфичность водевиля. Могло возникнуть впечатление, будто водевиль борется с общественными недостатками средств, идентичными сатирической комедии⁴⁹. Несмотря на это, нельзя не отметить, что точка зрения Дикого более точно отвечает действительным возможностям жанра, предполагает возможность его социального звучания, выводит его за пределы „водевиля-шутки”, „беззаботного смеха”, которыми по сужеству Ермилов ограничил данный жанр.

Ермилов в завязавшейся между ним и Диким полемике исходил из обобщения черт ранних водевилей А. П. Чехова *Медведь*, *Предложение* — водевилей-шуток: „Есть в произведениях Чехова юмор лирический, юмор трагический, юмор сатирический. Есть и просто юмор, шутка, торжество смеха: таковы его водевили. Только при чрезмерной, скучной серьезности можно было бы искать в этих, искрящихся беззаботным весельем, безудержным смехом »шутках в одном действии« какое бы то ни было сатирическое значение [...]. Разумеется, никаких сатирических задач Чехов и не думал ставить в этих водевилях, это именно шутка, не больше, но и не меньше”⁵⁰. С этой позиции вел Ермилов спор с Диким, возражая против проблемного углубления водевиля вообще, замыкая его предметный мир миром шутки.

⁴⁷ См. В. Ермилов, *Некоторые вопросы теории советской драматургии*, Москва 1953, с. 12.

⁴⁸ А. Дикий, *Забывтый жанр*. (Заметки о водевиле), „Театр”, 1953, № 11, с. 93.

⁴⁹ За эту неточность сразу же уцепился В. Ермилов. В статье О драматургии Чехова („Театр”, 1953, № 12, с. 53) он писал: „Полагая, что водевиль имеет возможность клеймить врага так, как это делает сатирическая комедия, А. Дикий, съедает специфику жанров, утверждая помесь водевиля с сатирической комедией”.

⁵⁰ В. Ермилов, *О драматургии Чехова*, „Театр”, 1953, № 12, с. 53.

Бесполезно добиваться отождествления задач и функций сатирической комедии и водевиля. Водевил способен расправиться с достойными осуждения недостатками — своими, свойственными ему средствами, не перерастая при этом в сатиру, не нарушая свой жанровый характер.

Однако одновременно возникает вопрос — почему должен смех в водевиле исчерпываться лишь водевильно-добродушной улыбкой, почему не может иметь и других оттенков, даже осуждающих, сатирических интонаций?

Как раз опыт советского водевиля, хотя он сравнительно невелик, достаточно убедительно доказывает обратное: водевильная форма обогащается за счет сатирических элементов (*Миллион терзаний*, *Домик В. Катаева*, *Сильное чувство* Ильфа и Петрова, *В сиреневом саду* Цезаря Солодаря и др.).

В *Чужом ребенке* В. Шкваркин защищал хорошее в людях, презирав и высмеивал водевильными средствами неправильное, порочное, отсталое, воевал за победу добрых человеческих начал над плохими. Теплая лиричность, с которой Шкваркин выписал шеренгу положительных персонажей, ясно выражает его отношение к героям. Шкваркин любит своих молодых героев и стариков Карауловых, сочувствует их переживаниям. Но все же отношение Шкваркина к своим героям не является слепо восторженным, всепрощающим. Воспевая чистоту совести, жизни, благородство настоящих человеческих отношений Шкваркин в то же время шутовски и остроумно подвергал осмеянию их теневые стороны. Поэтому глубоко несправедливым и неверным по отношению к водевилю явилось замечание о „нотах демобилизующего благополучия“, будто бы звучащих в *Чужом ребенке*⁵¹. Шкваркин, конечно, осмеивает не сатирически; он в *Чужом ребенке* не выступает общественным разоблачителем. Он взялся показать благородное в человеке, выявить в нем хорошее, но достигнутое путем преодоления пережитков и предрассудков. Критика достигается самоосмеянием, самоосуждением, которому подвергают себя персонажи. Это и является своеобразной чертой *Чужого ребенка*.

„Безобидность водевильных противоречий, не содержащих в себе никаких печальных возможностей“, определяет В. Ермаков как источник „чистого“ водевильного юмора⁵².

Но водевильные противоречия *Чужого ребенка*, на основе которых вырастает основная коллизия, не так уж безобидны для всех персонажей. Если по отношению к старикам Карауловым, Косте, Сенечке, они носят в основном безобидный характер, то противоречия, связанные с фигурой инженера Прибылева, разрешаются для него не так уж приятно и благополучно. Прибылев был посрамлен. В изображении Шкваркина это не злодей-развратник, а лов-

⁵¹ См. режиссер Дмоховский, *Почему мы ставили пьесу „Чужой ребенок“*, „Рабочий театр“, 1934, № 6, с. 13.

⁵² В. Ермаков, *О драматургии Чехова*, с. 54.

кий хамелеон, пошляк, обманщик, все же „чужой” в среде „своих”. Шкваркин не становится в позу прокурора, обличающего Прибылева в разврате, и изгоняющего этого типа из среды советских людей. Прибылев в ней живет, и своей работой ей даже полезен. Масштаб этой фигуры был слишком ничтожный, чтобы быть объектом бичующей сатиры. Но Шкваркин сумел высмеять его, достичь комедийного снижения образа, оттенив банальность Прибылева. „Маня, Маруся, Марго”, „Рая, Раиса, Райо” — это его стереотипный способ обращения к женщинам. В столкновении с Расей он уговаривает ее, чтобы она ушла из дачи Карауловых: „Ваш бывший Теодорик просит...” Он уличил сам себя в неискренности, в обмане, притворстве в сцене предложения, уронив из своего кармана дневник Мани, из которого узнал о несуществующем ребенке. Так же — чисто водевильными средствами — нанесен второй „удар” Яковым, когда Прибылев „добровольно” подписал проект о сносе собственной дачи. — Таким образом, Шкваркин строил водевиль как форму, вмещающую осмеяние отрицательного. Осуществляется это средствами соразмерными возможностями этого жанра без нарушения его стилевой специфики.

Чужой ребенок — менее всего беззаботный водевиль-шутка. Жизненные противоречия, изображаемые в пьесе, отражаются в перипетиях, весьма разнообразно характеризующих человеческие отношения: это и обиды, и огорчение, и оскорбление, а для некоторых и весьма „плачевные” последствия, но все же водевильные отношения между героями в основном носят спокойный характер. Водевилью достаточно посрамления отрицательного героя для достижения победы, для торжества добра.

Не столько безобидностью водевильных противоречий, сколько спокойствием их разрешения отличается природа водевиля. Сводить характер противоречий к безобидности — значит сглаживать противоречия.

Шкваркин широко открыл двери водевиля для того, чтобы в него вошла современность. Его водевиль остается правдивой картиной мира, увиденной сквозь призму водевильной специфики.

Чужой ребенок знаменовал собой возрождение водевиля — со всем блеском занимательной интриги, трогательной человечностью, мягким лиризмом и сверкающей комедийностью, насыщающей пьесу живым, звонким, несмолкающим социально-окрашенным смехом.

Чужой ребенок — настоящее жизнерадостное, поэтическое создание, отличающееся остроумной мыслью, легкостью диалога, живостью и непринужденностью поведения героев, занимательностью действия. Он имеет присущую настоящему водевилу стремительность, даже молниеносность развития сценических событий, быструю смену впечатлений, увлекающих зрителя неожиданностью, занимательностью, изобретательностью выдумки.

Он в какой-то мере отвечает условиям, которые ставил водевилу А. П. Чехов, считавший эту драматическую форму „хорошей штукой”: „1) сплошная

путаница, 2) каждая рожа должна быть характером и говорить своим языком, 3) отсутствие длиннот, 4) непрерывное движение..."⁵³

Водевиль Шкваркина сохраняет синтетическую драматическую структуру, дающую возможность использовать песни, танцы и музыку (куплеты Сенечки не вставной номер, а часть его характеристики; так же и приплясывание Якова является естественным выражением его настроения, а не самостоятельной танцевальной вставкой).

Водевиль, как жанр возрожденный советской комедиографией, продолжая прекрасные традиции водевиля классического, приобрел новое звучание, исходящее от самого жизненного содержания. Хотя основные определяющие жанр признаки и приемы остаются прежними, все же в какой-то степени они были отмечены новым содержанием. Они подчиняются логике решаемой проблемы. Интрига, как организующий элемент сюжета, перестает быть лишь формально техническим средством, втягивающим образы в действие, и приобретает вместе с тем социальную окраску, способствует выявлению характеров. Возникает также более органичное и естественное единство пения, танца и музыки. Ценное идейно-художественное содержание (сравнительно широкого социального диапазона) становится признаком советского водевиля, служащего как и остальные комедийные жанры не пустой развлекательности — а этическому росту советского общества. Советский водевиль имеет социально-идейный аспект; своим своеобразным комедийным видением жизни учит зрителя лучшему, эмоционально обогащает его. Верно передает „характер домашней жизни” народа (В. Г. Белинский), весело и смешно повествует о близких сердцу человека простых бытовых явлениях, но в то же время серьезных, идейно-значимых, человечески весомых делах.

Таким он формировался в творчестве В. Шкваркина, рождаясь из его любви к людям, к новому советскому поколению, из веры в людей и в очищающую силу искусства.

Шкваркин вошел в историю советской комедиографии как яркий, одаренный мастер комедийного жанра. *Чужой ребенок* явился одной из самых прекрасных побед советской комедии в 30-е годы.

ROZWÓJ RADZIECKIEGO WODEWILU LAT DWUDZIESTYCH I POCZĄTKU TRZYDZIESTYCH XX WIEKU

STRESZCZENIE

Równolegle z komedią satyryczną oraz powstającą komedią liryczną oddzielną pozycję w radzieckiej dramaturgii połowy lat dwudziestych XX wieku zajął wodewil. Ewolucja tego gatunku w historii radzieckiego komediopisarstwa nie została dotychczas przebadana.

⁵³ А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений*, т. 13, Москва 1948, с. 391 (из письма к беллетристу А. С. Лазареву-Грузинскому от 15 XI 1887 г.).

Rozprawa *Rozwój radzieckiego wodewilu...* bada proces powstania tego gatunku, związany z twórczością W. Ardowa, A. Massa, a w szczególności W. Szkwarkina (*Dokola świata na sobie*, 1926; *Wrogi element*, 1927; *Lira do wynajęcia*, 1927; *Szuler*, 1928) i W. Katajewa (*Kwadratura kola*, 1928).

Doświadczenia Szkwarkina lat dwudziestych dowiodły, że można odnowić ten dawny, uroczy gatunek. Poszukiwania Szkwarkina nie były wyłącznie odświeżeniem wodewilu w jego klasycznej postaci. Utwory Szkwarkina wykazały, że odrodzenie wodewilu radzieckiego polegało na procesie asymilacji elementów komediowych przez wodewil. Już we wczesnych utworach tego autora zaczęły pojawiać się charakterystyczne cechy przyszłego mistrza komedii-wodewilu. Spoisty, dynamiczny temat, zabawne sytuacje, dowcipny dialog, soczysty humor sceniczny. To wszystko, jak również i ciążenie ku wesołej, ironicznej lub humorystycznej anegdocie sprzyjało odrodzeniu w nowej postaci całego naiwnego wdzięku dawnego wodewilu.

Jednakże właśnie *Kwadratura kola* W. Katajewa stała się ideowo-tematycznym i artystycznym odnowieniem poetycznego piękna dawnego wodewilu. Radosna młodość na scenie z jej problemami życiowymi — oto właściwa ośnowa dla świata wodewilu. Dla W. Katajewa zawsze obce było wszelkie pustosłowie i operowanie chwytami. Odznaczając się niezwykłą biegłością w posługiwaniu się formami wodewilowymi, zmierzał on do podporządkowania techniki zawartemu w utworze ładunkowi myśli społecznej. *Kwadratura kola* jest w istocie rzeczy pierwszym radzieckim wodewilem, w którym wodewilowe ujęcie rzeczywistości zostało wyrażone za pośrednictwem zdecydowanie komediowej formy.

Odrodzeniu wodewilu od dawna poważnie przeszkadzała opinia o nim jako o gatunku drugorzędym, pozbawionym do tego znaczenia społeczno-politycznego, gatunku, w którym jakoby niewyszukany i beztroski śmiech jest i środkiem, i celem. Ten pogląd, oparty na praktyce niektórych wodewilistów XIX wieku (Scribe, Labiche i in.) i związany z teorią H. Bergsona, przetrwał do lat dwudziestych naszego wieku. W wielu wypowiedziach z tego okresu na temat wodewilu podawano w wątpliwość samą możliwość odrodzenia i dalszego istnienia tego tradycyjnego gatunku.

W wodewilu lat dwudziestych naszego wieku odbija się proces właściwy dla każdej komedii danego okresu — sukcesywne opanowanie nowego materiału dostarczanego przez życie i poszukiwanie środków do jego wyrażenia. Dla okresu początkowego charakterystyczne było przede wszystkim przystosowanie starych środków do nowego materiału, przekształcenie starych wzorców literackich wedle nowych potrzeb.

Doświadczenia Szkwarkina, a szczególnie Katajewa wpłynęły na poważny rozwój i osiągnięcia radzieckiego wodewilu w początkach lat trzydziestych XX wieku.

Osiągnięcia radzieckiego wodewilu lat trzydziestych związane są przede wszystkim z nazwiskiem W. Szkwarkina, twórcy *Cudzego dziecka* (1933).

Pozycja i znaczenie tego utworu w dramaturgii radzieckiej nie zostały jeszcze należycie ocenione. Stan ten uzależniony był od niedoceniań roli gatunku wodewilowego w ogólności, tak w latach trzydziestych, jak i w późniejszym okresie. Utarło się mniemanie, że wodewil to gatunek o małym znaczeniu, o charakterze przede wszystkim rozrywkowym, niezdolny do zawarcia w sobie jakiegokolwiek poważnej problematyki społecznej.

Tymczasem właśnie *Cudze dziecko* W. Szkwarkina jest przykładem znakomitego wyzyskania chwytów wodewilowych, przy tym zaś dostarcza wdzięcznego materiału i do zrozumienia wodewilu nowego typu, i do wyjaśnienia jego artystycznych możliwości.

Autor rozprawy z tego punktu widzenia przeprowadza analizę komedii-wodewilu Szkwarkina. Autor uznał za szczególnie ważne wykazać, że wodewilowy charakter intrygi może skutecznie służyć do ujawnienia istotnych konfliktów występujących w życiu, że wodewil z racji swej istoty nie jest gatunkiem bezkonfliktowym, lecz że na przykład może pokazać prawdziwe starcie dawnej i nowej moralności, dawnej i nowej etyki w psychice człowieka. Szkwarkin pokazał to w praktyce. Sprężyną poruszającą akcję *Cudzego dziecka* jest starcie sprzecznych poglądów, interesów i charakterów, przy czym sprawy te rozgrywają się w swoistej formie, właściwej tylko dla wodewilu z jego wesołymi nieporozumieniami, zawłościami i właściwościami.

To właśnie mając na uwadze, można z całą słuszością przyznać, że nie ma jakiegś zasadniczej różnicy między komedią a wodewilem, który w radzieckiej dramaturgii podlega silnemu oddziaływaniu komedii, a granice gatunkowe są w tym wypadku również trudne do wyznaczenia. *Cudze dziecko* daje podstawę do zakwestionowania twierdzenia Jeremiłowa, według którego sprzeczności ukazane w wodewilu są dobrodusze i naiwne, a charakterystyczny dla tego gatunku jest dobroduszny śmiech. Praktyka radzieckiego wodewilu lat trzydziestych, a Szkwarkina w szczególności, dowiodła, że wodewil może pokazać różne odcienie śmiechu i że nie są mu obce elementy satyry.

Cudze dziecko może uchodzić za jedno z najwyższych osiągnięć komedii radzieckiej lat trzydziestych XX wieku.

Przełożył Jan Trzynadłowski

THE DEVELOPMENT OF THE SOVIET VAUDEVILLE IN THE TWENTIES AND THE BEGINNING OF THE THIRTIES OF THE XXth CENTURY

SUMMARY

Vaudeville occupied a separate place in the Soviet dramaturgy of the twenties, parallel to that of the satirical comedy and the just rising lyrical comedy. The evolution of that genre in the history of the Soviet comedy writing has not been hitherto investigated.

The treatise *The Development of the Soviet Vaudeville...* investigates the process of its forming in connection with the literary production of W. Ardow, A. Mass and particularly that of W. Szkwarkin (*Round the World on Myself*, 1926; *The Hostile Element*, 1927; *Lyre for Hire*, 1927; *The Gambler*, 1928) and W. Katajew (*The Square Circle*, 1928).

Szkwarkin's experiences in the twenties proved that this old enchanting genre could be easily revived. His attempts were not directed at reviving vaudeville in its classical form. Szkwarkin's vaudevilles demonstrated the ability of the Soviet vaudeville to regenerate itself through the assimilation of the comical element. Already in the early production of Szkwarkin there appear characteristic features of the future master of vaudeville: compact and dynamic subject, funny situations, witty dialogue and juicy stage humour. All these, as well as the drive towards the gay, ironic or humorous anecdote, contributed to the revival of the whole naive charm of the old vaudeville in its new form.

It is *The Square Circle* by Katajew that has become a turning point in the artistic revival of the poetic beauty of the old vaudeville. Merry youth and its life problems on the stage found the proper vehicle of expression in the world of vaudeville. For W. Katajew all empty words and stage tricks were always essentially alien. Being extremely skilful in handling the vaudeville forms, he aimed at subordinating the technique of the play to its social thought. *The Square Circle* is in fact the first Soviet vaudeville in which the vaudeville concept of reality has been expressed through the medium of a definitely comical form.

The revival of vaudeville was seriously blocked by a prevailing opinion that it was devoid of any social political meaning; this discredited it as a literary genre. Laughter that it caused was thought to be both the means and goal. This opinion, based on the practise of some vaudeville writers of the XIXth century (Scribe, Labiche and others) and connected with the theories of H. Bergson, lasted as late as the twenties of our century. Many comments on vaudeville uttered in this period contain doubts as to the possibility of revival and further existence of this traditional genre.

In the vaudeville of the twenties one can find the reflection of the process characteristic for any comedy of the given period — the gradual mastery of the new material supplied by life itself and the search for new means of expression. The first period was characterized mostly by the adaptation of old means of expression to the new material as well as by the transformation of the old literary vehicles to answer the new demands.

The experiences of Szkwarkin, and particularly of Katajew influenced greatly the development and achievements of the Soviet vaudeville of the thirties.

The achievements of the Soviet vaudeville in the thirties are connected, first of all, with the name of W. Szkwarkin, the author of *The Alien Child* (1933).

The position and importance of this vaudeville in the Soviet dramaturgy has never been justly appreciated. This was due to the general tendency of underestimating the role of the vaudeville both in the thirties and later. Vaudeville as such was commonly thought of only as light entertainment, unable to carry any serious social problem.

Szkwarkin's *Alien Child* was an example to the contrary; exhibiting a series of vaudeville tricks, it supplied material to understanding vaudeville of the new type and explaining its artistic possibilities.

The author of the treatise has analysed *Alien Child* from this point of view. He has thought it important to prove that the vaudeville character of the plot may serve as the efficient means to reveal the real conflicts appearing in life. Vaudeville must not be thought as a light genre, it may show the real clash of the old and new morality, of the old and new ethics in the psychic picture of man. Szkwarkin showed it work in practise. The spring moving the action of *The Alien Child* is the conflict of varying opinions, interests and characters; these conflicts take place in the typically vaudeville form with funny *qui pro quos*, and complications.

Having this in mind, one can say with certainty that there is no essential difference between the comedy and vaudeville, that latter being in the Soviet dramaturgy under the strong influence of the former: the genre borders are also difficult to establish. *The Alien Child* gives grounds for doubting the opinion expressed by Jermiłow, that conflicts in a vaudeville are good hearted and naive, and its laughter kind and urbane. The practise of the Soviet vaudeville in the thirties, and Szkwarkin's in particular proved that as a genre it can convey all shades of laughter including those containing the elements of satire.

The Alien Child may be justly regarded as one of the highest achievements of the Soviet comedy in the thirties of the XXth century.

Przełożył Tadeusz Rybowski