

В русских театрах водевиль, повидимому, не был обязателен в порядке полицейском, но многолетние традиции по силе своей ничем не уступали административному приказу. Спектакль без водевиля был немислим даже на сцене такого крупного и художественного театра, как киевский «Соловцов». Публика того времени привыкла к тому, чтобы непременно вместе с серьезными впечатлениями была и театральная шутка. Драма сама по себе была, видимо, слишком утомительна и серьезна. Купец и чиновник соглашались, чтобы театр приводил в волнение их чувства, заставлял даже плакать над страданиями театральных героев; но тут же надо было преподнести и порцию забористого смеха, так, чтобы в сумме впечатление от прошедного вечера не было слишком тяжелым.

Были хорошие и забавные водевили; значительно больше было плохих и штампованных по одному образцу... И все они сразу исчезли — и плохие и хорошие. Это, кажется, единственный театальный жанр, который просто вымер. Театры выбросили его как лишний, нефужный, и никто не пролил слезы над ним.

Не подлежит сомнению, что одна из причин исчезновения водевиля заключалась в том, что театр стал серьезнее. Выросла театральная культура в последние перед Октябрьской революцией годы. Водевильное гасство не к лицу было новому театру, тянувшемуся за Художественным московским. Сказалось влияние новой публики, — мелкобуржуазной демократической интеллигенции, отеснившей прежнюю купечески-чиновническую аудиторию. Требовательнее стала публика, требовательнее к себе стал и театр. Водевиль не мог принять участия в этом движении вперед, — слишком он к этому времени выдохся.

Дело, однако, видимо, не только в том, что театр стал серьезнее. Вместе с этим стал бледнее и смех. Символизм и мистика изгоняли смех из литературы и со сцены. Стоит представить себе дореволюционную литературу — Блока, Белого, Мережковского, Сологуба, Леонида Андреева, чтобы понять исчезновение простого, здорового смеха. Не то, чтобы символисты и мистики не пытались смеяться, но смех всегда выходил у них гримасой. Стремление найти потусторонний смысл во всех явлениях жизни, подлинный или наигранный страх перед жизнью, делали смех несмешным, шутку — тяжеловесной. Мрачный гротеск заменяет в это время забавную игру. Какой уж тут водевиль на сцене театров, погнавшихся за якобы психологической углубленностью!

Буржуазия разучилась смеяться. Вырождение водевиля явно об этом свидетельствовало. Как и вся литература буржуазии, он был построен на любовной интриге. Муж, жена и любовник — это был костяк подавляющего большинства водевилей, комедий и опереток. О разнообразии комических характеров не приходилось говорить; авторы искали разнообразия комических положений, но кризис произошел не из-за того, что исчерпались все варианты этого традиционного треугольника. Изменились вкусы и запросы буржуазной публики. Водевиль предков был остроумен, игрив, изящен, пикантность была только приправой. Но даже во Франции пикантность начала прошлого века уступила место порнографии, и водевиль без двуспальной постели на самой сцене и без актрисы в панталонах терял всякую притягательную силу для публики. Там, где для буржуа 30-х годов был достаточен намек, буржуа и мещанин 90-х годов требовал всех подробностей; в России он негодовал на цензуру, которая лицемерно прикрывала такие места, которые в Париже можно было созерцать «о-натюрель». В этом отчасти и состояла буржуазная тоска по свободе печати, и в 1917 г. появились такие театрики, где предприимчивые антрепренеры ставили *Леду* Каменского именно так, как написано было у этого «смелого» писателя: актриса выходила на сцену, в чем мать родила, без всякого надувательства, в виде трико или фигового листка! От водевильного актера и требовались соответственные качества.

Для простой театальной шутки нет места. Ярко расцветает пародия, искусство карикатуры, передразнивания. Создается специальный театр скетчей рядом с театром ужасов. Шутка еще мелькает в театальных миниатюрах, расцветая эстетством... Все это осколки былого. Буржуазия родила водевиль, она же его и убила. Репетиллов говорил: «Да, водевиль есть вещь, а прочее все гиль!» Это было обычное репетилловское преувеличение в те времена, когда Репетиллов был молод, мог врать весело и неудержимо, когда жизнера-

достность вместе с плутовством была ключом в нем. А когда Репетиллов стал стар и немощен, когда на первый план выступили в нем черты отвратительной дряхлости вместе с ханжеством, вместе со страхом смерти и со старческим любострастием, то объявил он, что именно водевиль есть гиль...

А это ложь и поклеп на театальный жанр, который знал хорошие минуты в своей истории! Водевильная литература богата, и в куче ремесленного барахла есть подлинные жемчужины. Для русского водевиля достаточно и того, что в его репертуаре есть Чехов.

Антон Павлович Чехов очень любил шутку и был великим ее мастером. Поэтому он любил и водевиль и несколько этой своей любви не скрывал. В этом сказывалась здоровая его реалистическая натура. В письмах к Щеглову, водевильных дел мастеру, Чехов часто говорит о водевиле с неизменным поощрением Щеглова на этот вид театальной работы. И свои собственные водевили Чехов писал с удовольствием, — правда, отзываясь о них с насмешкой, как о деле явно не серьезном. Но ведь он серьезность и не возводил в особую какую-то добродетель. Щеглову он писал: «Не брезгуйте водевилями. Пишите их дюжинами... Водевиль хорошая штука». И тут же через некоторое время предостерегал: «Огчего не пошалить? Но, шаля, не следует делать очень серьезного лица и угнетать себя очень серьезными мыслями».

Свои водевили Чехов написал в молодую пору жизни, — однако, выйдя уже из периода «Антоши Чехонте» и получив признание в большой, в «серьезной» литературе. Веселое *Предложение* написано было в том же году, что и драматический, заканчивающийся выстрелом *Иванов*. Может быть, от этой драматичности и потянуло Чехова на водевиль: в *Предложении* действуют почти те же помещичьи фигуры, которые приводят в тоску и бешенство Иванова. В драме с самоубийством нельзя было посмеяться над помещиками всласть, — Чехов сделал это в водевиле.

И в *Медведе*, и в *Предложении*, и в *Юбилее* перед нами тот очаровательный Чехов, которого мы знаем и по первым его веселым рассказам, и по его письмам, Чехов, умеющий до упада смешить своих братьев, а потом друзей — Левитана, Лику<sup>1</sup>. Чехов настойчиво повторяет, что его водевили — пустяк, безделица; он даже говорит, что они глуповаты и скучны. «Водевиль пошловатенький и скучноватенький» — говорит он о *Предложении*, но мы ему не верим. Мы знаем, что недаром публика так полюбила чеховские водевили. И совсем не потому, что открыла в них тот глубокий смысл и ту литературную значительность, которых не видел сам автор, а потому, что его водевили действительно блестящие весельем, остроумием, живостью произведения. Это не сатира, хотя и сатирические черты есть в водевилях Чехова; это действительно шутки, как их назвал сам Чехов и как он их писал, — но шутки, которые заставляют публику смеяться хорошо, весело, жизнерадостно. А это уж не такой пустяк. Такой смех очень хорошо понимала и умела оценить буржуазия в молодые годы своей истории, и по такому смеху она безнадежно тоскует на закате. Буржуазия и сейчас очень дорого платит за такой смех, — именно потому, что он стал редкостью.

Чехов любил водевили и знал, как писать их. В 1887 г. он начал писать шутку *Гамлет, принц датский* и предлагал А. С. Лазареву-Грузинскому закончить водевиль совместно. «Условия, — писал Чехов: 1) Сплошная путаница. 2) Каждая рожа должна быть характером и говорить своим языком. 3) Отсутствие длинот. 4) Непрерывное движение...» Внутренняя механика водевиля обрисована тут очень четко, и чеховские водевили этим условиям отвечают полностью.

Чеховские водевили имели прочный успех у публики. В них играли лучшие актеры русской сцены. Не удивительно, что они ожили в первую очередь, когда в советском театре обозначился интерес к водевилю. Постановка чеховских водевилей стала событием в театральном мире. *Тридцать три обморока* — это не просто очередная постановка в театре им. Мейерхольда. Это — в сценической интерпретации — проблема советского водевиля.

Первое слово принадлежит все же не Вс. Мейерхольду, а Московскому театру Сатиры. Он сделал

<sup>1</sup> Лпка — Мизянова, девушка, ныведенная Чеховым в «Чайке» под именем Нины Заречной. — (Прим. ред.)