

УДК 821.161.1.09

ТВОРЧЕСТВО САТИРИКОНЦЕВ И РУССКАЯ ЭСТРАДА

Е. Н. Брызгалова

Тверской государственной университет
кафедра журналистики, рекламы и связей с общественностью

В статье рассматриваются связи творчества А. Т. Аверченко, Тэффи и П. Потемкина и русской эстрады, активно развивавшейся в 1908 – 1917 гг. Автор выявляет те приемы и художественные средства, которые использовались для воздействия на публику в эстрадных представлениях того времени.

Ключевые слова: журнал «Сатирикон», эстрада, литература, театр-варьете

История журнала «Сатирикон» (с 1913 г. «Новый Сатирикон») и творчество сатириконцев не раз становились предметом изучения в литературоведении [8; 13; 14; 5]. Но каждый раз обращаясь к материалу, понимаешь, что открываются новые перспективы и обнаруживаются новые темы, требующие осмысления. Одной из таких тем представляется органичная связь между русской эстрадой, которая в предреволюционное десятилетие активно развивалась, и творчеством талантливых поэтов и прозаиков, сотрудничавших в журнале.

Как известно, эстрада принадлежит к массовым видам искусства и имеет много общего (особенно ее разговорные жанры) с театром, хотя в последние годы активно формируется отдельная наука эстрадоведение (судя по защищенным диссертациям), представители которой утверждают, что, несмотря на несомненное сходство, театральное и эстрадное представления отличаются друг от друга. Не будем углубляться в теорию данного предмета, скажем лишь (применительно к теме данной работы), что эстрада как вид искусства обладает собственными уникальными характеристиками – такими, как легкость, общедоступность, динамизм, особые формы коммуникативности.

И если с этой позиции взглянуть на творчество сатириконцев, то оказывается, что оно очень близко именно к эстраде, не случайно редакция журнала ездила по городам с выступлениями перед публикой. О популярности этих выступлений свидетельствует тот факт, что некие мошенники в провинции выдавали себя за А. Т. Аверченко и сотрудников его редакции и за деньги читали с эстрады уже опубликованные рассказы и стихотворения, что, естественно, вызывало негодование публики, которая писала в журнал возмущенные письма. Поэтому в нем появилось объявление, что редакция не планирует подобных поездок и что всякий, выдающий себя за Аверченко, самозванец.

И журнал «Сатирикон», и русская эстрада, которая во многом формировалась именно в предреволюционное десятилетие, принадлежали к массовой культуре – явлению, тогда еще лишённому того негативного смысла, который в этот термин вкладывают сегодня. Отсюда, наверное, и явные

сходства в использовании приемов и художественных средств воздействия на публику.

С другой стороны, сатириконские произведения очень легко, прямо-таки органично «перекладываются» на язык эстрады, «произносятся», разыгрываются, превращаются в эстрадные номера. Не случайно многие сатириконцы, и в частности Тэффи, Аверченко, Осип Дымов, собственные рассказы с легкостью превращали в пьесы для театров миниатюр, минимально изменяя содержание. Например, рассказ «Ниночка» и одноименная пьеса А. Т. Аверченко в основном отличаются друг от друга фамилией одного из героев – студента, к которому девушка приходит, чтобы пожаловаться на приставания мужчин. В рассказе он назван Ихневмоновым, а в пьесе – Куницыным. Причина изменения очевидна: попробуйте произнести фамилию Ихневмонов – и необходимость в объяснениях отпадает. Зато фамилия Двухтробников, впервые встретившаяся читателю в рассказе «Мужчины», мелькает в нескольких пьесах («Новогодняя пасха», «Родственная кровь», «Конец любви», «Трудный случай» и др.), причем все Двухтробниковы обнаруживают родовые черты сходства между собой: это молодые люди невеликого ума, обитатели меблированных комнат, склонные к интрижкам и попадающие в несколько «щекотливые» ситуации в силу этой склонности.

Тесная связь творчества сатириконцев с эстрадой определяется еще и тем, что самым, наверное, ярким явлением эстрады предреволюционного десятилетия были театры миниатюр, которые, по свидетельству Л. И. Тихвинской, самого авторитетного специалиста по данному вопросу, «с молниеносной быстротой распространились по всей России. В 1912 году только в Москве и Петербурге одновременно поднимали занавес около 125 кабаре и театров миниатюр» [15, с. 6]. Многие сатириконцы активно писали для театров миниатюр, а Аверченко, Потемкин и Тэффи, можно сказать, стояли у истоков этого явления в России.

Известно, что первые театры – «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева в Москве [19] и «Кривое зеркало» А. Р. Кугеля и З. В. Холмской и «Лукоморье» В. Э. Мейерхольда в Петербурге [10] – начали свою работу в один год – 1908, а «Кривое зеркало» и «Лукоморье» – одновременно с разницей в несколько часов («Лукоморью» было предписано осуществлять свои представления с 8 часов вечера до 12, а «Кривому зеркалу» – с 12 до 3 часов ночи) и в одном месте – в особняке Н. Юсупова на Литейном проспекте. А. Аверченко входил в «театральный комитет» Лукоморья, а Тэффи входила в число «литературных сотрудников» театра «Кривое зеркало», и ее пародийная пьеса «Любовь в веках» была поставлена на первом представлении. В провалившихся двух представлениях театра Мейерхольда участвовали пьесы П. Потемкина «Петрушка» и написанная совместно с К. Э. Гибшманом пьеса «Блэк энд Уайт, или Негритянская трагедия».

Кстати говоря, провал «Лукоморья» и триумф «Кривого зеркала», на наш взгляд, подтверждают рассуждения эстрадоведов об уникальности эстрады как особого вида искусства. Изначально всем казалось, что успех «Лукоморья» предрешен, так как в реализации проекта участвовали очень известные и признанные таланты (актеры, литераторы, художники). Но ожидания не оправдались: представление Мейерхольда провалилось, а

кривозеркальское вызвало восторг публики. Вот что по этому поводу пишет Д. Н. Войновская: «... разница между театрами-кабаре и тем предприятием, которое затеял Мейерхольд, обнаружилась сразу. В постановке Мейерхольда все, включая манеру актеров, их интонации, тембр голосов, жестикуляцию, было жестко зафиксировано и не могло меняться согласно желаниям артистов, учитывающих реакцию публики. Актерский состав «Лукоморья» был весьма силен <...>, но премьера провалилась, как и последовавшая за ней вторая программа. Кабаретная сцена ждала от артистов более дерзкого и раскрепощенного поведения, самоуверенности, способности легко адаптироваться к предлагаемым обстоятельствам, вести разговор с публикой на особом художественном языке» [6]. Другими словами, *театральность* постановки Мейерхольда вступила в противоречие с *эстрадными* ожиданиями публики. И изысканные театральные начинания оказались не востребованными.

Оставим в стороне рассуждения о театре миниатюр и театре кабаре как явлениях театрального искусства и культурной жизни России тех лет [3] и не будем касаться истории «кабаретной» драматургии А. Аверченко, Тэффи, Дымова и П. Потемкина, отослав интересующихся к предыдущим работам [4]. Остановимся на тех приемах, использование которых роднит сатириконцев с эстрадой и позволяет говорить об их художественной и эстетической близости.

По единому мнению эстрадоведов, «живое слово», звучащее с эстрады, играет роль в установлении особых коммуникативных отношений между актером и зрителем [12]. Природа этих отношений специфична, так как основана на целом ряде параметров. Зритель идет на эстрадное представление за развлечением, за смехом, поэтому ему должно быть интересно – скука для эстрады губительна. Особое мастерство артиста заключается в том, чтобы в легком и доступном по форме представлении, развлекая, в то же время заставить зрителя (пусть и неосознанно) задуматься о чем-то важном, что-то изменить в себе самом, а не просто повеселиться в течение полутора или двух часов. Поэтому, несмотря на явную близость к театру, на эстраде сформировался собственный художественный язык.

Природа эстрадного смеха, как нам представляется, всегда основана на превосходстве зрителя над персонажем: зритель смеется, потому что он умнее персонажа, потому что его мир многограннее и многомернее, потому что ему очевидно то, чего не понимает и не видит герой. Причем в эстрадном произведении этот принцип настолько очевиден, что не допускает разных толкований. Восприятие персонажа всегда основано на двойственном видении им самим и зрителем происходящего на сцене. Автор в таком произведении должен очень четко расставить акценты, потому что у него просто нет времени ни на тонкую психологическую обрисовку, ни на намеки и нюансы – эстрада не терпит длиннот: зрителя не интересует ни богатство характера героя, ни психологическое мастерство автора в изображении его противоречивости.

Характер на эстраде подчиняется в той или иной степени комической ситуации, он заострен в каких-то ключевых моментах, которые и вызывают смех. У Аверченко характеры подчинены ситуации и раскрываются настолько, насколько это нужно для изображения картины действия. У Тэффи выстраиваются иные взаимоотношения. Конечно, характер героя изначально

обусловлен ситуацией, тем более что небольшой объем пьесы не позволяет представить сложные человеческие типы и раскрыть их во всей полноте и противоречивости. Но при этом личность человека интересна автору сама по себе, а не в связи с разыгрываемой ситуацией.

Так, в пьесе «Небольшой талант» Тэффи сюжет держится на подмене понятий «играть на сцене» и «играть в карты». Действие происходит в театральном клубе, где есть столовая с игральным залом. Поэтому молодой человек Гуртовкин, мечтающий об актерской славе и ищущий покровительства в театральном мире, и не может разобраться, какую игру ему предлагает известный актер Мечталин. Зрителю сразу же ясно, что Гуртовкина обманут, оставив без денег. Но интересно следить за тем, как раскрывается его личность, как в этом процессе представлены две дамы, роль которых сведена к нескольким фразам, постоянному «вытиранию пудры с носов» [16, с. 1], как указано в афише, и, наконец, как воплощается в личности персонажа изначальная характеристика, данная автором в афише: «Провинциальный тип не то парикмахера, не то приказчика парфюмерного магазина» [16, с. 1]. Именно в этом ключе и развивается характер персонажа. Думается, что в узнаваемости героя и кроется секрет успеха эстрадного произведения. Зритель должен разглядеть в персонаже нечто знакомое, и тогда он с удовольствием посмеется над обманутым простаком. Поэтому характер героя, с одной стороны, индивидуален, наделен уникальными черточками и словечками, но, с другой – вполне узнаваем. Все это проявляется в первой же развернутой реплике Гуртовкина. Герой приходит в театральный клуб, надеясь встретить там известного актера Мечталина и заручиться его поддержкой при устройстве в театр. Поэтому при первом знакомстве со знаменитостью Гуртовкин в восторге восклицает, «хватаясь за сердце»: «Ой, Боже мой! Это уже и они?» [16, с. 2]. Последующие фразы становятся иллюстрацией к первоначальной характеристике: «Разрешите одолжиться пятью минутами вашего внимания к моей скромной фигуре. Я вас так жаждал» [16, с. 2].

Открытый комизм речи героя – одна из констант эстрадного разговорного жанра. Сатириконцы мастерски использовали этот прием и в пьесах, и в рассказах. Рассказ «Страшный человек» Аверченко подтверждает это. «Помощник счетовода» Химиков, вообразивший себя благородным разбойником, изъясняется на манер бульварных романов, а ему кажется, что очень благородно. К «девице без определенных занятий» [2, с. 55] Полине Козловой он обращается со словами: «Грациозная шалунья! Резвящаяся сирота!» [2, с. 57]. Его соперник в борьбе за благосклонность «записной девицы», лакей, произносит, желая произвести впечатление на нее, следующее: «Не вносите аккорда в диссонанс нашей мимолетной встречи. Позвольте вам быть проводимой мной» [2, с. 57].

У Тэффи в пьесе «Брошечка» герой, пытаясь наладить отношения с женой, узнавшей о его измене, кричит: «Я знаю – я свинья, но ведь и свинья имеет право прижаться к любимой женщине в минуту скорби!» [16, с. 111]. Саша Черный в эмигрантской пьесе «Третейский суд (Шутка в одном действии)» приводит такие высказывания героя: «Спрячешься в можжевельнике и сидишь там, как камень в печени»; «Лежу я, как тихий ангел, мирно и интеллигентно в гамаке...» [18, с. 227, 228]. А в поздней пьесе

Тэффи «Ничего подобного» герой-эмигрант по фамилии Буковайло говорит о своей жене: «Моя жена, вы знаете, она баронесса, она не может есть всякую дрянь» [17, л. 9]. Сама же «баронесса», названная в афише «густо-провинциальной», говорит, демонстрируя одновременно и светскость, и образованность: «Неужели вы не способны на яркое чувство, перед которым *рухают* все препоны?» (Выделено мной – Е. Б.) [17, л. 21]. Таким образом, герой сам, что называется, расписывается в собственной глупости и является одновременно и источником смеха, и объектом осмеяния для зрителя.

В основе эстрадного монолога или пьесы всегда лежит «случай», происшествие, которое при всей условности и гиперболизированности типично. Это позволяет автору апеллировать к читательской памяти и одновременно нарушать устоявшиеся схемы, добавляя в изображение парадоксальность, гипертрофируя реальность и т.д. Так, на эстраде в качестве прецедентных текстов используются анекдоты, известные всем. Анекдот берется за основу, а дальше автор либо следует его логике, либо отталкивается от нее, выстраивая на этом фундаменте собственное здание. Не будем касаться теории анекдота [11], обратимся к конкретным примерам и посмотрим, как авторы-сатириконицы работали с анекдотом. У Аверченко часто общеизвестный анекдотический сюжет переосмысливается и дает возможность для новой интерпретации. Классический анекдот о том, как муж возвращается из командировки и застаёт у жены любовника, наверное, даже в 1910-е г. уже не смешил никого, но тем не менее был положен в основу рассказа и пьесы Аверченко «Трудный случай» (заметим «в скобках», что одна из поздних пьес Н. Н. Евреинова называется «Муж, жена и любовник» [9]. В ней все тот же анекдот становится основой нескольких импровизаций на заданную тему).

У Аверченко в «Трудном случае» действие ограничивается очень коротким периодом времени: муж неожиданно возвращается домой, любовник убегает через черный ход и забывает шляпу-котелок, жена разыгрывает целую историю, чтобы объяснить присутствие мужского головного убора, а в конце виноватым объявляется муж. Типичная анекдотическая ситуация, которой сложно было привлечь внимание зрителя. Но банальность ситуации не делает произведение неинтересным. Почему? Потому что смысл пьесы оказывается гораздо глубже, чем может показаться на первый взгляд. Основная тема заявляется еще до появления мужа на сцене, в диалоге Александры Павловны с Двухутробниковым о том, что в газете помещена статья о необходимости дать женщинам равные с мужчинами права. Молодой человек разглагольствует о невозможности подобного: место женщины четко определено в подчинении мужчине. Снисходительный тон и самодовольство определяют позицию героя и выражают общепринятое мнение. Опровержение его и составляет истинную тему пьесы, а анекдот дает автору возможность доказать неправоту устоявшихся взглядов. Смысл произведения в том, что женщины и так давно управляют мужчинами, не дожидаясь введения равных социальных прав. Это становится очевидным к финалу и постепенно проявляется по ходу действия.

Героиня пытается объяснить мужу присутствие шляпы и рассказывает выдуманную историю о подруге, надевшей мужскую шляпу как акт равноправия. Она втягивает мужчину в обсуждение женских прав, упоминая о

статье, о которой говорилось в начале пьесы: «А? Ты подумай! Как нам равняться с вами, мужчинами. Разве можно? Вот ты, например... Умный, красивый... В лице что-то такое гордое... Орлиное что-то» [1, с. 8]. Эти слова откровенно противоречат внешнему виду героя: «Пожилой, добродушный, лысый» [1, с. 8]. В результате вопрос о женских правах разрешается сам собой. Таким образом, анекдотическая ситуация, положенная в основу действия, сама становится отправной точкой для дальнейшего развития сюжета.

Интертекстуальность как одно из художественных средств, используемых на эстраде и в творчестве сатириков, заслуживает отдельного разговора. Остановимся вскользь на пародировании и лишь упомянем о мастерстве Дон-Аминадо в этом плане. Он спародировал кинофильм, придав ему черты мелодрамы. Небольшой рассказ, предназначенный для эстрады, называется «Фильм из русской жизни». Псевдорусский антураж пародирует ряд немых кинолент 20-х годов, в которых накал страстей переплетается с бульварными сюжетными ходами: «Блестящий капитан Александр-Марфа Васильевич влюблен в прекрасную молодую графиню Гоготски, единственную дочь старого графа Гоготски» [7, с. 356].

Начиная издание журнала «Сатирикон» в 1908 г., Аверченко от имени редакции писал во вступительной статье, что избирает в качестве образца «розовощекий» американский смех, не отягощенный ни излишней горечью, ни тонким психологизмом. Этот смех оказался сродни эстраднему, был востребован публикой и сохраняет свое очарование до сих пор. Некоторые приемы комического, придуманные писателями той эпохи, встречаются и сегодня, причем выдаются за находки нашего времени. Например, мнимый перевод с будто бы иностранного языка (а на самом деле простой набор непонятных слов) впервые был использован П. Потемкиным и К. Гибшманом (которого, кстати, считают вторым русским конферансье после Н. Балиева) в пьесе «Блэк энд уайт, или Негритянская трагедия». Потемкин уже в эмиграции, в статье «Доктор Даппертутто», писал, что вся роль переводчика придумана Гибшманом, который ее и сыграл блестяще.

Итак, эстрада 1908 – 1917 гг. во многом развивалась и благодаря участию в этом процессе талантливых и остроумных литераторов-сатириков.

Список литературы

1. Аверченко, А. Бенгальские огни: Пьесы и водевили [Текст] / А. Аверченко. Театральная библиотека «Нового Сатирикона». Т. 4. – СПб., 1914.
2. Аверченко, А. Т. Избранные рассказы [Текст] / А. Т. Аверченко. – М. : Советская Россия, 1985. – 352 с.
3. Биккулова, И. А. Феномен русской культуры Серебряного века [Текст] / И. А. Биккулова : уч. пособие. – М. : Флинта, 2010. – 232 с.
4. Брызгалова, Е. Н. Лирическая сатира в драматургии Серебряного века [Текст] / Е. Н. Брызгалова. – Тверь : Золотая буква, 2004. – 192 с.
5. Брызгалова, Е. Творчество сатириков в литературной парадигме Серебряного века [Текст] / Е. Брызгалова. – Тверь : Издатель А. Ушаков, 2006. – 302 с.
6. Войновская, Д. Н. Актер в театре Мейерхольда. Формирование педагогических принципов В. Э. Мейерхольда в условиях его режиссерского метода (1902–1917

- гг.) [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... канд искусств. : 17.00.01 / Д. Н. Войновская ; ГИТИС. – М., 2012. – Режим доступа: http://gitis.net/rus/postgraduate/notices/v/voynovskaya_auto.shtml. – Дата обращения: 13.09.2013. – Загл. с экрана.
7. Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь: Стихотворения. Политический памфлет. Проза [Текст] / Дон-Аминадо. – М. : ТЕРРА, 1994. – 769 с.
 8. Евстигнеева, Л. А. Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконицы [Текст] / Л. А. Евстигнеева. – М. : Наука, 1968. – 454 с.
 9. Евреинов, Н. Н. Муж, жена и любовник [Текст] / Н. Н. Евреинов. – РГАЛИ. – Ф. 982. – Оп. 2. – Е.х. 8.
 10. Кугель, А. Р. Номо novus (Кугель А. Р.). Листья с дерева. Воспоминания [Текст] / А. Р. Кугель. – Петр-М. Петроград, 1926. – 171 с.
 11. Курганов, Е. Я. Анекдот как жанр [Текст] / Е. Я. Курганов. – СПб. : Академический проект, 1997. – 123 с.
 12. Смирнова, М. В. Художественная специфика слова в разговорных жанрах эстрады. Стратегия речевого обучения артистов и режиссеров эстрады [Текст] : дис. ... канд. искусствовед. 17.00.01 / М. В. Смирнова ; СпбГАТИ. – СПб., 2011. – 141 с.
 13. Спиридонова (Евстигнеева), Л. А. Русская сатирическая литература начала XX в. [Текст] / Л. А. Спиридонова (Евстигнеева). – М. : Наука, 1977. – 304 с.
 14. Спиридонова, Л. А. Бессмертие смеха: Комическое в литературе русского зарубежья [Текст] / Л. А. Спиридонова. – М. : Наследие, 1999. – 336 с.
 15. Тихвинская, Л. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века. Кабаре и театры миниатюр в России [Текст] / Л. Тихвинская. 1908–1917 гг. – М. : Мол. Гвардия, 2005. – 566 с.
 16. Тэффи. Восемь миниатюр [Текст] / Тэффи. – СПб, 1913 (Театральная библиотека «Сатирикона»).
 17. Тэффи. Ничего подобного [Текст] / Тэффи. – РГАЛИ. – Ф. 982. – О. 1. – Е.х. 94.
 18. Черный, С. Улыбки и гримасы. Избранное [Текст] : в 2-х тт. / С. Черный. – М. : Локид-Пресс, 2000. – Т. 2 : Рассказы. – 624 с.
 19. Эфрос, Н. Е. Театр «Летучая Мышь» Н. Ф. Балиева [Текст] / Н. Е. Эфрос. – М. : Солнце России, 1918. – 76 с.

SATIRIKON'S CREATIVITY AND RUSSIAN ESTRADA

E. N. Bryzgalova

Tver State University

The department of journalism advertising and public relations

The article considers the connection of creativity A. I. Averchenko, Teffi and P. Potemkin and Russian variety rapidly in 1908 to 1917, the Author reveals the techniques and methods that were used for the impact on the public in a variety views of that time.

Key words: *magazine "Satirikon", stage, literature, theatre, variety*

Об авторах:

БРЫЗГАЛОВА Елена Николаевна – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой журналистики, рекламы и связей с общественностью Тверского государственного университета (1700100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: bryzgalovaelena@gmail.com