

УДК 82-7+82-95

DOI: 10.18384/2949-5008-2025-1-79-90

ЛИТЕРАТУРНО-ТЕАТРАЛЬНАЯ ПАРОДИЯ В КОНТЕКСТЕ ДИСКУССИИ О РАЗВИТИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТЕАТРА НАЧАЛА XX ВЕКА

Кириллова А. С.*Рязанский государственный университет имени С. А. Есенина
390000, г. Рязань, ул. Свободы, д. 46, Российская Федерация*

Аннотация

Цель. Доказать участие литературно-театральных пародий театра-кабаре «Кривое зеркало» в полемике о развитии отечественной драматургии и театра начала XX века через сценическое оппонирование сборнику статей «Театр. Книга о новом театре».

Процедура и методы. Анализируются общественно-культурный контекст дискуссии о проблемах российского театрального искусства и участие в нём резонансного сборника-манифеста «Театр. Книга о новом театре», а также литературно-театральных пародий, инсценированных театром-кабаре «Кривое зеркало». С помощью метода сопоставительного анализа автору удалось выявить интертекстуальные связи между пародиями Б. Ф. Гейера, Л. Н. Урванцова и Н. Н. Вентцеля и статьями С. Ф. Рафаловича, Вс. Э. Мейерхольда и Ф. Сологуба соответственно.

Результаты. В ходе исследования автор делает вывод, что литературно-театральные пародии Б. Ф. Гейера «Эволюция театра», Л. Н. Урванцова «Вечерний звон», Н. Н. Вентцеля «Лицедейство о господине Иванове» представляют собой особую форму критики, направленную против модернистских концепций современного театра и конъюнктурных явлений российской театральной среды.

Теоретическая и/или практическая значимость. Исследование обращает внимание на забытые в настоящее время имена драматургов и их оригинальные, популярные в начале прошлого века произведения и включает их в общую противоречивую картину литературно-театральной полемики о перспективах развития отечественной драматургии и театра.

Ключевые слова: «Кривое зеркало», литературно-театральная критика, литературно-театральная пародия, модернизм, «Театр. Книга о новом театре», театр-кабаре

LITERARY AND THEATRICAL PARODY IN THE CONTEXT OF THE DISCUSSION ON THE DEVELOPMENT OF THE NATIONAL THEATER OF THE EARLY 20TH CENTURY

A. Kirillova*Ryazan State University named for S. A. Yesenin
ul. Svobody 46, Ryazan 390000, Russian Federation*

Abstract

Aim. To prove the participation of literary and theatrical parodies of the “Crooked Mirror” cabaret theater in the controversy about the development of Russian drama and theater at the beginning of the 20th century through opposition to the collection of articles “Theater. The book about the new theater”.

Methodology. The article analyzes the socio-cultural context of the discussion on the problems of Russian theatrical art and the participation in it of the resonant collection-manifesto “Theater. The book about the new theater”, as well as literary and theatrical parodies staged by the “Crooked Mirror” cabaret theater. Using the method of comparative analysis, the author was able to identify intertextual links between the parodies of B. F. Geyer, L. N. Urvantsov and N. N. Ventzel and the articles of S. F. Rafalovich, Vs. E. Meyerhold and F. Sologub, respectively.

Results. During the study, the author concludes that the literary and theatrical parodies by B. F. Geyer “The Evolution of the Theater”, L. N. Urvantsov “Evening Bell”, N. N. Ventzel “The Comedy about Mr. Ivanov” represent a special form of criticism directed against modernist concepts of modern theater and opportunistic phenomena of the Russian theatrical environment.

Research implications. The study draws attention to the currently forgotten names of playwrights and their original and popular works at the beginning of the last century and includes them in the general polemical picture of literary and theatrical polemics about the prospects for the development of Russian drama and theater.

Keywords: “Crooked Mirror”, literary and theatrical criticism, literary and theatrical parody, modernism, “Theater. A Book about the New Theater”, cabaret theater

Введение

Важную часть общественно-культурного процесса рубежа XIX–XX вв. составляла литературно-театральная полемика о развитии отечественной драматургии и театра. Очевидный к концу XIX в. кризис театрального репертуара спровоцировал бурные общественные дискуссии о необходимости поиска новых драматургических форм и адекватных им вариантов сценического воплощения.

В этих дискуссиях принимали участие многие известные писатели, критики, деятели сцены, журналисты. Статьи в периодике, публичные лекции на данную тему раскрывали основные проблемы, касающиеся сущности исканий в области театра и его литературной части. Участники полемики стремились определить художественные приоритеты между модернистской и натуралистической эстетикой, реализмом и условностью, традицией и новаторством.

Данный период в истории русской литературы и театра продолжает вызывать большой интерес у исследователей [3; 4; 5; 7; 13; 16]. При этом анализ концептуального спектра оценок отечественной драматургии и театрального искусства только расширяется и включает всё новые персоналии.

Общественный отклик на сборник «Театр. Книга о новом театре»

Особую роль в полемике об исканиях русской драматургии сыграли критические сборники-манифесты разных эстетических направлений («Театр. Книга о новом

театре» (1908 г.), «Кризис театра» (1909 г.), «В спорах о театре» (1913 г.)). Данные сборники поднимали самые актуальные вопросы из области литературно-театральной критики обо всех сторонах сценического искусства: о художественном пространстве спектакля, уровне его литературной основы, сущности и роли режиссёрского театра, влиянии западноевропейских тенденций на российскую драматургию, поиске национальных традиций и т. д.

Из трёх сборников-манифестов, пожалуй, самым резонансным был «Театр. Книга о новом театре» издательства «Шиповник», статьи которого представляли собой конкретные предложения по обновлению театральной эстетики. А. Луначарский, Вс. Мейерхольд, В. Брюсов, А. Белый, Ф. Сологуб, Е. Аничков, А. Горнфельд, А. Бенуа, Г. Чулков и С. Рафалович предлагали читателям оригинальные, иногда даже прямо противоположные по направленности варианты развития отечественной драматургии и театра.

Многие периодические издания откликнулись на выход этой книги самыми разными отзывами. Так, в журнале «Театр и искусство» критик П. Пильский утверждал, что сборник – «не цельное, не единое, не крепко сложенное в своих частях обследование театральной проблемы будущего», однако «гораздо лучше в данном случае всякой книги, всякой систематики, того ученического и преднамеренного решения задачи, которое на педагогическом языке называется “подгонкой к ответу”»¹.

¹ Пильский П. Столбы // Театр и искусство. 1908. № 4. С. 78.

В то же время его коллега А. Косоротов писал, что те авторы, которые в своих сочинениях предлагали обратиться к новейшим (театр символизма) или древнейшим (античный театр) сценическим формам, на самом деле в большей степени «стремились к личному самолюбованию»¹, т. к. их предложения, с его точки зрения, были невозможны на практике. Об этом рассуждал и сотрудник журнала «Рампа» Як. Львов, который обращал внимание на то, что сборник «безусловно, очень знаменательная книга»², но некоторые её авторы, например, Вс. Мейерхольд, своей сценической деятельностью скорее опровергают свои же теоретические положения. В «Журнале театра литературно-художественного общества» известный артист и драматург Б. Глаголин отмечал, что коллектив авторов сборника «Театр. Книга о новом театре» объединены между собой «скорее общностью былых взглядов, чем общностью идей»³. И многие из этих идей, по мнению Глаголина, не отличались оригинальностью и нередко повторяли изложенные им самим мысли из книги собственного сочинения под названием «Настроение», опубликованной раньше сборника издательства «Шиповник».

Как мы видим, оценки «Театра. Книги о новом театре» были самыми разными и далеко не всегда восторженными. Но, так или иначе, появление сборника не прошло незамеченным, а статьи его авторов обсуждались широкой театральной общественностью. О том, что выход книги вызвал большой резонанс, свидетельствует и тот факт, что на некоторые статьи из этого сборника появились литературно-театральные пародии.

Жанр литературно-театральной пародии в отечественном историко-литературном процессе

Исторически российская культурная среда ознаменовывала новые явления в области искусств не только манифестами, объединениями, большими профессиональными критическими статьями, но и всевозможными пародиями и карикатурами. Талантливая пародия, которая уже сама по себе являлась событием в искусстве, не ставила задачу высмеять и осудить, а представляла собой «художественную точку зрения пародиста» на пародируемый материал [8, с. 18]. Литературная, или литературно-театральная пародия – сложный и многоаспектный жанр, который активно продолжает изучаться современной наукой [1; 6; 11; 14; 17].

Уже в XVIII в. русская литературно-театральная пародия выходит за рамки субъективного отклика и становится особым видом литературной критики. Как писал Л. П. Гроссман, «пародия нередко передаёт общий стиль и характер данного произведения гораздо выразительнее, чем обстоятельная критическая статья»⁴.

Взлёт популярности жанра на каждом историческом этапе развития литературы был вызван волной околотеатральных дискуссий. Каноны классицистической драмы одними из первых подверглись пародийному высмеиванию в творчестве таких авторов, как И. А. Крылов, В. И. Лукин, П. А. Плавильщиков и др. Так, пьеса Крылова «Трумф» («Подщипа»), высмеивающая канонические принципы классицистической трагедии, была очень высоко оценена литературным окружением автора и немногочисленными зрителями (пьеса не предназначалась для широкой публики)⁵.

В следующем веке интерес к жанру литературно-театральных пародий приходился на очередную волну острых общественных дискуссий на тему сентиментализма в те-

¹ Косоротов А. Кризис театра // Театр и искусство. 1908. № 20. С. 361.

² Львов Як. Стилизация в виц-мундире // Рампа. 1908. № 1. С. 15.

³ Глаголин Б. Вс. Мейерхольду // Журнал театра литературно-художественного общества. 1907–1908. № 3–4. С. 75.

⁴ Берак Б., Кравцов Н., Морозов А. Русская литературная пародия. М.; Л.: Гос. Изд-во, 1930. С. 39.

⁵ Только более чем через сто лет «Трумф» появится снова на сцене театра-кабаре «Кривое зеркало».

атре. Например, в начале XIX в. жёсткой критике подвергались набившая оскомину у публики пасторальность и чувственность драматургии В. А. Озерова. На его, как бы мы сказали сегодня, культовые произведения «Эдип в Афинах» и «Дмитрий Донской» писали свои пародии А. А. Шаховской, П. Н. Семёнов, А. С. Грибоедов и др.

Вслед за критикой эстетики классицизма и сентиментализма в 30-е гг. объектом для пародий стал романтизм, наполненный водевильными шаблонами и конъюнктурщиной. И. С. Тургенев в пьесе «Неосторожность» и Д. Т. Ленский в «Льве Гурыче Синичкине» высмеивали водевильные клише: заштампованные экзотические места действия, сюжетные повороты, маски, ситуации, а также нелицеприятные стороны жизни театральной труппы.

В середине XIX в. сатирическому изображению продолжали подвергаться банальность, штампы и казёнщина театрального мира. Под критику попадали также те явления общественной жизни, которые чаще всего предлагались журнальным социально-демократическим направлением на суд общественности: псевдопатриотизм, бюрократизм, цензура. В этом направлении особенно преуспел Козьма Прутков, сочинения которого вышли за пределы литературно-театральной среды и перешли в общественно-политическую плоскость. При этом ему удавалось параллельно с критикой социального устройства пародировать и театральные шаблонные приёмы: элементы водевиля – в «Фантазии» (1850 г.), бытовой драмы – в «Опрометчивом турке» (1864 г.), мистерии в «Сродстве мировых сил» (1884 г.).

Рубеж XIX–XX вв., опять же благодаря необычайно масштабной и острой полемике о поиске путей к обновлению драматургии и театра, вписал в историю литературно-театральных пародий целый ряд замечательных авторов: А. Аверченко, Н. Евреинова, Н. Вентцеля, Б. Гейера, Н. и Л. Урванцовых, Е. Мировича, В. Гиацинтова и др. В это время литературно-театральная пародия выходит на новый

уровень и становится, если можно так выразиться, театрообразующим жанром.

Театр-кабаре «Кривое зеркало» как площадка для дискуссий о проблемах искусства

Успех литературно-театральных пародий в начале XX в. способствовал возникновению так называемых театров малых форм: «Кривого зеркала», «Лукоморья», «Летучей мыши», «Привала комедиантов», «Летучей собаки», «Дома интермедий доктора Дапертутто» и многих других. В столицах их количество исчислялось десятками. В одной из своих заметок Б. Ф. Гейер писал, что «сейчас же в Петрограде уже около сорока театров-миниатюр, и спешно оборудуются ещё столько же»¹.

Современные исследователи [2; 12; 18] отмечают, что найти сведения о точном числе театров малых форм не представляется возможным, т. к. данный театральный формат, находившийся на самоокупаемости и предназначенный для узкого круга лиц, быстро возникал, закрывался или вливался в состав конкретной театральной труппы.

Наибольшую узнаваемость и популярность имел театр миниатюр, или театр-кабаре, «Кривое зеркало» (с 1908 по 1918 гг. и с 1922 по 1931 гг.), создателями которого были главный редактор журнала «Театр и искусство» А. Р. Кугель, актриса З. В. Холмская и творческая группа писателей. Инициатор и вдохновитель этого предприятия Кугель собрал вокруг своего театра молодых и подающих надежды в жанре малых форм авторов, чьи пьесы имели большой успех у публики, посещавшей театр в особняке князя Юсупова на Литейном проспекте с 00.00 до 3.00. Фееричная пародия В. Г. Эренберга на либретто князя М. Н. Волконского «Вампука – невеста африканская. Образцовая во всех отношениях опера» (1909 г.) стала визитной карточкой театра. Современники отмечали, что стиль спектаклей «Кривого

¹ Гейер Б. По Петрограду. Театромания // День. 1914. 30 дек. С. 5.

зеркала» отличался гротескностью, остроумием, простотой, весельем, актуальностью и «осмысленным, тонким смехом»¹. Последнее особенно важно, т. к. именно тонкий юмор без издёвки, без фривольностей отличал «Кривое зеркало» Кутеля от его прототипа – немецкого кабаре [2, с. 18].

«Кривое зеркало» среди многих других отечественных театров малых форм выделяла глубокая вовлечённость в актуальные процессы, происходящие в сфере культуры. Сам А. Р. Кутель много выступал в прессе по поводу состояния российского театра и перспектив его дальнейшего развития. Журнал «Театр и искусство» наполнен его статьями и рецензиями, в которых критик полемизировал с эстетикой условного театра Вс. Мейерхольда и натурализмом Московского Художественного театра, оспаривал тезис о сценичности символистской драмы, сомневался в перспективности «соборного театра» и мн. др. При этом «Театр и искусство», несмотря на личные предпочтения его главного редактора, на своих страницах давал возможность высказываться всем желающим. Эта дискуссия перенеслась и на подмостки «Кривого зеркала», где с помощью литературно-театральных пародий продолжалась полемика с разными идейно-эстетическими концепциями. «Кривое зеркало» занималось «не пересмешничеством, а анализом и критикой» [15, с. 57], причём не только традиционных типических черт театральной среды, но и новейших явлений: режиссёрского театра, символистского театра, «новой драмы», условного театра и т. п. «Кривое зеркало» также давало возможность драматургам экспериментировать, «ставить опыты в новой драматической форме перед публикой, склонной к инновациям» [9, с. 243].

Стоит отметить, что спектакли с сатирическим изображением на театральной сцене новых литературных течений начала XX в. были явлением популярным. Ярким примером тому служит поставленная в 1908 г. П. Гайдебуровым в Передвижном те-

атре пьеса Н. И. Фалеева (Чуж-Чуженина) «Иммортели» о писателях-модернистах, которые своими эксцентричными выходками разрушили весь уклад одной малообразованной, но стремящейся следовать моде семьи и довели её главу до сумасшествия. «Драматическая карикатура в 3-х действиях» имела большой успех и долго не сходила с афиш столичных и провинциальных театров. Пьеса сатирически изображала всё модное в литературе в целом, а спектакли «Кривого зеркала», которые мы будем рассматривать далее, пародировали тенденции конкретно в области отечественной драматургии.

Литературно-театральные пародии драматургов «Кривого зеркала» и сборник «Театр. Книга о новом театре»

Интересно, что некоторые пародии «Кривого зеркала» можно сопоставить со статьями книги «Театр. Книга о новом театре». Очевидно, драматурги были знакомы с популярным сборником и ключевыми положениями художественных направлений его авторов. Так, пародия «Эволюция театра» Б. Ф. Гейера (премьера в 1910 г.) о развитии драматургии как бы полемизирует со статьёй С. Л. Рафаловича с одноимённым названием, «Вечерний звон» (премьера в 1909 г.) Л. Н. Урванцова – с теорией «театра настроений» Вс. Э. Мейерхольда («Театр»), а «Лицедейство о господине Иванове» (премьера в 1912 г.) Н. Н. Вентцеля – с эстетикой символистского театра Ф. Сологуба («Театр одной воли»).

На самом деле интертекстуальные связи базисного текста и текста пародий заметны сразу, т. к. сами драматурги прямо указали на объекты своей сатиры. «Эволюция театра» Гейера мало того, что дословно повторяет название статьи Рафаловича, так ещё и во вступлении Лектор, одно из действующих лиц, озвучивает перед зрителем те же вопросы, какие ставит автор «краткого исторического синтеза». «Вечерний звон» Урванцова имеет подзаголовок – «Пьеса высшего настроения в одном акте»,

¹ Русская театральная пародия XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1976. С. 35.

что опять же первым делом отсылает нас к одному из ключевых положений статьи Вс. Мейерхольда о «двойном лице» Московского Художественного театра: натурализме в точности воспроизведения натуры (натурализме мейнингенцев) и настроении в мелодичности, лиричности исполнения (драматургия А. П. Чехова). В пьесе же Вентцеля есть действующее лицо Поэт, который поясняет и комментирует происходящее на сцене, что иронически демонстрирует концепцию Сологуба об авторе-чтеце, задача которого – воспроизводить вслух текст драмы.

Эти внешние признаки, которые не оставляют возможности ошибиться в объекте пародий, помогают аудитории сразу угадать задумку драматурга, но есть и другие моменты, указывающие на то, что сатирик на уровне подтекста ведёт спор с пародируемым материалом. Задача его пародии – не только оценить, критикуя, но и высказать своё мнение, что делает литературно-театральную пародию не столько карикатурой, сколько полноправным участником полемики о проблемах искусства.

«Эволюция театра» Б. Ф. Гейера

Начнём с одной из самых ключевых и известных публике начала XX в. литературно-театральных пародий «Эволюция театра» Б. Ф. Гейера. О талантливом драматурге, почившем ещё в молодом возрасте, существует мало научной литературы, хотя его произведения во многом демонстрируют новаторский подход к сценической форме. А. Р. Кугель считал, что именно Гейеру принадлежит художественное первенство в создании жанра монодрамы¹, а также, по мнению критика, ему удалось «показать новые комбинации старых элементов и этими новыми комбинациями, новыми способами театрального обнаружения обогатить нас»². Его пьесы, такие как «Вода жизни», «Воспоминания», «Легенда

о священном чёрном лебеде», представляли собой беспрецедентные для театральной практики начала XX в. структурные сценические модели. Эти произведения состоят как бы из отдельных эпизодов, смонтированных с учётом оригинальной авторской сверхзадачи. Так, например, «Вода жизни» композиционно состоит из четырёх частей – четырёх графинов, которые по мере опустошения меняют пространство вокруг выпивающих спиртное героев и тем самым обозначают этапы опьянения человека. В «Воспоминаниях» герои воспроизводят события одного дня, но каждый – через призму своих ощущений, т. е. один и тот же день зрители видят глазами каждого действующего лица. «Легенда о священном чёрном лебеде» демонстрирует трансформацию реальных, мало примечательных и даже постыдных событий в легенду, полную величия, благородства и романтики. Можем заметить, что в основе идей всех этих произведений лежит глубокое знание Гейером человеческой психологии, связанной с теориями субъективизма и бессознательного [10, с. 94].

С нестандартной формы «Эволюции театра» Гейер начал свой успешный путь в мире театра. Публика и критики были впечатлены тем, как молодому драматургу точно удалось в своей пьесе передать стиль Н. В. Гоголя, Н. А. Островского, А. П. Чехова и Л. Н. Андреева. В качестве основной интриги пьесы Гейер взял шаблонную водевильную ситуацию – поцелуй адюльтера, но показал её четыре раза в стиле драматургии перечисленных корифеев отечественного театра. Каждая из четырёх картин изображала ключевые принципы эстетики разных эпох русского театрального искусства. Такой уникальный структурный принцип моделирования драматургического текста смог наглядно донести до публики идею Гейера о том, что как таковой эволюции в театре нет, и интерес к теме людских слабостей и человеческой глупости остаётся в любое время.

В начале пьесы Лектор задаёт вопросы, свои ответы на которые давал

¹ Homo novus (Кугель А. Р.) Б. Ф. Гейер // Театр и искусство. 1908. № 28. С. 564.

² Homo novus (Кугель А. Р.) Заметки // Театр и искусство. 1916. № 30. С. 605.

С. Ф. Рафалович в статье «Эволюция театра»: «Куда мы идём? Зачем мы идём? Развивается ли театр, упадок ли театра? ... И вы здесь воочию увидите, куда мы идём и до чего, бог даст... не дойдём»¹. Таким образом, Гейер в противовес убеждениям Рафаловича о том, что все, кроме некоторых первооткрывателей нового стиля, новой формы, деятелей театра, «бездельно и бессмысленно повторяют старые жесты и старые слова, всем надоевшие, всем безразличные, следовательно хуже, чем мёртвые»², предлагает визуально оценить масштаб перемен, созданных новаторами: жесты и слова могут быть другими, но проблемы, волнующие общество, остаются теми же.

Рафаловичем также был выдвинут тезис о том, что эволюция театрального искусства прямо связана с эволюцией общества, но художественный реализм сначала исторически обоснованно увёл, а потом затормозил возвращение театрального действия к мистерии, к театру «слияния, объединения», всенародного религиозного или мистического действия. Гейер своей пародией на стиль Андреева показал, насколько далёк нынешний этап театрального искусства от народа, когда публика за сложными символическими аллегориями, библейскими инсценировками с участием некоего «Невидимого, но видимого» с частыми ударами в гонг, вообще не понимает, что происходит на сцене. Стоит отметить, что критика посчитала пародию Гейера именно на Андреева несколько злой и несправедливой³, однако зрители, по газетным заметкам, приняли эту часть пьесы с восторгом.

Рецензенты, которые благоволили Чехову и Андрееву и глубоко почитали драматургию Островского и Гоголя, отмечали, что «Эволюция театра» – это пародия не на всеми признанных драматургов, а на их бездарных подражателей-конъюнктурщи-

ков. Но мы бы хотели отметить, что каждая из картин в стиле определённого драматурга по некоторым запоминающимся нюансам недвусмысленно отсылает нас к их конкретным произведениям: картина первая «Перепутанная невеста» («Ревизор», «Женитьба» Н. В. Гоголя), картина вторая «Пей, да дело разумей» («Лес», «Гроза», «Не всё коту масленица» Н. А. Островского), картина третья – «Петров» («Три сестры», «Чайка», «Иванов» А. П. Чехова), картина четвёртая – «Личины крика» («Анатэма», «Жизнь человека» Л. Н. Андреева).

В любом случае, у Гейера, как писали в прессе того времени, получилось не только точно аналитически выделить основные черты пародируемого материала, но и, по нашему мнению, наглядно и ёмко дать свой ответ на вопрос об эволюции театрального искусства.

«Вечерний звон» Л. Н. Урванцова

Пьеса драматурга Л. Н. Урванцова «Вечерний звон» пародийно направлена против характерных черт европейской «новой драмы», яркими и самыми популярными представителями которой в России были Г. Ибсен, Г. Гауптман, Г. Зудерман, А. Шницлер и др. Точнее сказать, Урванцов большую долю сатиры обрушивал не на саму драматургию перечисленных авторов, а на методы и приёмы сценического воплощения «новой драмы» в отечественном театре.

Вс. Мейерхольд в уже упомянутой нами статье из сборника «Театр. Книга о новом театре» писал, что при постановке, например, пьес Ибсена, ныне главенствующий натуралистический театр использует слишком подробный анализ каждого эпизода, «вникает во все мельчайшие сцены драмы»⁴, что лишает зрителей какой-либо возможности воображать и додумывать. Это кропотливое препарирование всех диалогов ибсеновских пьес, пишет Мейерхольд, превращает спектакль «во что-то скучное, тягучее, доктринёрское»⁵. В

¹ Кабарежные пьесы Серебряного века. М.: ОГИ, 2018. С. 69–70.

² Театр. Книга о новом театре: сборник статей. СПб.: Шиповник, 1908. С. 243.

³ С. Хроника // Театр и искусство. 1910. № 4. С. 87.

⁴ Театр. Книга о новом театре: сборник статей. СПб.: Шиповник, 1908. С. 136.

⁵ Там же. С. 136.

своей пьесе Урванцов попытался передать этот эффект через диалоги героев, которые снова и снова подробнейшим образом повторяют одну и ту же мысль, например: муж Эммы, Карл, говорит, что наконец его жена сможет родить ему «наследника рыцарского рода и герба “двух сердец”»¹; Эмма утверждает, что не должна нарушать запрет пастора на встречу со своей первой любовью Иоганном Зершвахом; Биргалле иронично замечает по поводу наивности жены, а Фрекен твердит о своей скуке.

Вс. Мейерхольд также отмечал, что «на сцене очень дорого время»², но современные постановки в духе новой драмы, акцентируя внимание на всяких подробностях, затормаживают действие и сбивают публику с основного лейтмотива произведения. В своей пародии Урванцов демонстрирует этот эффект, в частности, эпизодом с предметами памяти о былой любви между Эммой и Иоганном: мужчина по очереди у себя из-за пазухи достаёт то куклу, то рисунок, то бумажку с почерком Эммы, то ленту, каждый раз обращаясь к молодой женщине с вопросом, помнит ли она эти вещицы – свидетели их былой любви.

Мейерхольд также писал, что режиссёры в свои постановки, чтобы «оживить “скучные” диалоги», добавляют разные бытовые действия, например, едят³. Урванцов и этот приём не забывает высмеять: Эмма норовит всех покормить пеночками от земляничного варенья, герои за ужином хвалят колбасу.

Ещё одно из сценографических решений, которое Мейерхольд называл боязнью режиссёра дать свободу для фантазии зрителей, – это иллюстрирование слов автора: «“Я слышу, опять воеет собака”, – говорит одно из действующих лиц. И непременно воспроизводится вой собаки»⁴. В «Вечернем звоне» несколько раз пародируется данное театральное клише:

Эмма. Я рада, господин Зершвах, вас видеть, но боюсь, что нас могут видеть. Наверно, весь город уже знает о вашем приходе. Кто вас видел, – может раззвонить по всему городу.

За сценой звон колоколов.

Зершвах (*в ужасе*). Неужели меня могли узнать?⁵

Или другой пример:

Пастор. Говорят, что здесь появился Иоганн Зершвах. Его видели. Крестьяне указывали, что он прошёл по направлению к вашему дому, что он будто бы вошёл к вам. Они, фру фон дер Либесангелейгенхейт, требуют его выдачи.

Сильные, раздражённые голоса крестьян за сценой.

Вы слышите? Это правда, фру фон дер Либесангелейгенхейт? Вы принимали у себя эту гнусную личность, совершившую такое тяжкое преступление?⁶

Как мы видим, с критикой вышеперечисленных приёмов режиссёрского натуралистического театра, которые описал в своей статье Мейерхольд, Урванцов был согласен и визуально, конечно, преувеличенно, их показал. Однако автор «Вечернего звона» также продемонстрировал и во многом несостоятельность техники «театра настроений», а именно музыкальность исполнения. Нам сложно сегодня судить о том, как именно разыгрывалась пародия, но есть основания предположить, что ритм поэтического языка, о необходимости которого писал Мейерхольд, был иронически представлен Урванцовым, во-первых, как меланхолическое повторение обращений, например:

Эмма. Ты уходишь, Карл?

Карл. Да, милая Эмма, я ухожу.

Эмма. Куда же ты уходишь, Карл?

Карл. Милая Эмма, я не хотел тебе говорить, куда я иду...⁷

¹ Там же. С. 136.

² Там же. С. 137.

³ Там же. С. 139.

⁴ Театр. Книга о новом театре: сборник статей. СПб.: Шиповник, 1908. С. 138.

⁵ Русская театральная пародия XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1976. С. 602.

⁶ Там же. С. 605.

⁷ Там же. С. 598.

Во-вторых, поэтическому исполнению должны были помогать многочисленные восклицательные междометия, неуместно большое количество которых в пародии выглядит комично: «О, не говори об этом, Карл!», «О, я не помнил, что я делал!», «О, как я вам благодарна, господин пастор», «О, милая Эмма, не гони меня»¹ и т. п.

Одним из ключевых объектов сатиры для Урванцова также стала нарочитая мораль и ханжеские правила быта, избражённые в пьесах Ибсена и Гауптмана. Правда, в пародии вся показная нравственность объясняется глупостью Эммы, тайным любовными связями Карла со служанкой, изменами Бригалле и флиртом Фрекен за спиной у мужа.

Есть мнение, что Урванцов в качестве основного сюжета для пародии «Вечерний звон» использовал пьесу подражателя европейской «новой драмы» Цезаря Флайшена «Тони Штюмер», в которой главный герой учёный-идеалист ведёт преувеличенно пуританский образ жизни². Но очевидны также и прямые отсылки к «Строителю Сольнесу» и «Комедии любви» Ибсена. Стоит отметить, что последняя была поставлена Вс. Э. Мейерхольдом в 1906 г., но успеха не имела³.

«Лицедейство о господине Иванове» Н. Н. Вентцеля

В пародийном ключе были также представлены основные положения теории «театра одной воли» Ф. Сологуба. Пьеса Н. Н. Вентцеля с полным названием «Лицедейство о господине Иванове. Моралите XX века. Сочинение Бенедикта» появилась в репертуаре «Кривого зеркала» в 1908 г. и публикой была принята неоднозначно. В прессе писали, что «эта ажурная вещичка»⁴ очень понравилась петербургскому зрителю, однако в большинстве

провинциальных городов осталась непонятой⁵.

Очевидно, что сатира «Лицедейства о господине Иванове» могла быть понятна только тем, кто был осведомлён о концепции театра мистерии Сологуба. Его ключевой тезис гласил, что в дальнейшем театр может развиваться «только на поприще соборного действия»⁶ с литургическим значением. Для этого Сологуб предлагал, во-первых, убрать рампу и сделать зрителя полноправным участником спектакля, во-вторых, оставить прерогативу за автором-поэтом, который своей волей ведёт свидетелей театрального представления по собственному художественному сценарию. Помогать автору на сцене может чтец: он воспроизводит текст драмы, а актёры выполняют только то, что написано в ремарках, также озвученных чтецом. Сологуб намеренно нивелирует роль исполнителей, не оставляя им никакой свободы для творческого самовыражения. Вентцель вводит в пародию Поэта и комически изображает ситуацию, когда тот намеривается руководить всем происходящим на сцене, но артисты выталкивают его за кулисы.

Ф. Сологуб в своей статье выступал приверженцем символистской эстетики, поэтому события театральной пародии развиваются с привлечением действующих лиц, аллегорически изображающих Мысль Хорошую и Мысль Гадкую. Сначала каждая убеждает господина Иванова не слушать свою соперницу, что в итоге приводит к драке, в которой, не без помощи Иванова, побеждает Мысль Гадкая. Эта сцена, выполненная максимально примитивно и преувеличенно, представляет собой намёк на сценические приёмы символистской драмы.

Далее заглавный герой произносит монолог с бездарными рифмами, которые, как писали в рецензиях, во время спектакля вызывали общий смех в зале: «Свергнул супружества иго я. / Выражу

¹ Русская театральная пародия XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1976. С. 603–606.

² Там же. С. 35.

³ Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 7.: Письма. 1886–1917. М.: Искусство, 1960. С. 325.

⁴ С.-Тв. Хроника // Театр и искусство. 1908. № 52. С. 932.

⁵ Ю. А. Письмо из Казани // Рампа и жизнь. 1909. № 18 (31). С. 517.

⁶ Театр. Книга о новом театре: сборник статей. СПб.: Шиповник, 1908. С. 177.

свою радость, прыгая...», «Вобла... Милая, маленькая воблочка... / Ты пронеслась надо мной, как мимолётное облачко», «Всё моё существо встревожено... / Ах, кто же, кто же? Ах, кто ж она?»¹ и т. п. Эти стихи, по задумке автора, пародировали поэтику писателей-символистов.

Вентцель также высмеивает и широко известное отрицательное отношение модернистов к традиционным представлениям о морали: Иванов-отец взаимно влюбляется в дочь, а его жена утешается в объятиях собственного сына. Возможность инцеста делает каждого героя счастливым, но вдруг, как «бог из машины», появляется Уголовный Кодекс, который рушит всю идиллию. Иванов хватается за голову и говорит: «Нам остаётся живописными группами / Пасть на землю бездыханными трупами»². Артисты ложатся в живописных позах, а декорации подают на них. Так Вентцель пародирует ещё два тезиса из статьи Сологуба. Один из них касается роли декораций в театре. Сологуб отмечал, что «нельзя развлекать зрителя излишне пышным многообразием декораций»³, т. к. только слова автора должны погружать публику в атмосферу театрального действия. Второй тезис Сологуба – о месте актёра: «Конечно, лучше ему быть говорящей марионеткой и двигаться, повинаясь внятному и бесстрастному голосу чтеца, чем отчаянно путать свою роль под хриплый шёпот спрятанного в будке суфлёра»⁴. Поэтому в пьесе Вентцеля актёры «бездыханными трупами», как марионетки, падают на сцену, а декорации за ненадобностью накрывают их сверху.

По мнению некоторых исследователей⁵, у «Лицедейства о господине Иванове» есть ещё одна пародийная сторона. Речь идёт о предполагаемом прототипе господина

Иванова – философе, поэте-символисте Вяч. Иванове, третья женитьба которого уже на собственной падчерице спровоцировала скандал в обществе. Однако в рассматриваемых нами специализированных изданиях о театре мы не нашли свидетельств о том, что этот факт был как-то использован в пьесе Вентцеля. Возможно, такие предположения и высказывались, но только в закрытой околотеатральной среде.

Заключение

Таким образом, авторов литературно-театральных пародий театра «Кривое зеркало» можно считать полноправными участниками дискуссии о перспективах развития русской драматургии и театра. Рассмотренные нами пьесы Б. Ф. Гейера, Л. Н. Урванцова и Н. Н. Вентцеля представляют собой форму критики на концепции авторов-модернистов сборника «Театр. Книга о новом театре». Эта критика коснулась, во-первых, прогнозов о дальнейшем развитии театра по пути эволюции (С. Рафаловича), во-вторых, несостоятельности на практике теорий «театра одной воли» (Ф. Сологуба) и «театра настроения» (Вс. Мейерхольда). Гейер, Урванцов и Вентцель также высмеивали поэтику символизма, заштампованные приёмы «новой драмы», абсурдные режиссёрские методы натуралистического и условного театра, исполнительские клише и банальные сценикографические решения.

В краткой художественной форме авторов пародий концентрированно дали сатирическую характеристику пародируемым материалам, что, с одной стороны, отвечает задачам профессиональной критики, а с другой, развлекая зрителя, доносит до него ключевые положения полемики о современном состоянии и будущем отечественного театра.

Статья поступила в редакцию 12.08.2024.

¹ Русская театральная пародия XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1976. С. 593.

² Там же. С. 597.

³ Театр. Книга о новом театре: сборник статей. СПб.: Шиповник, 1908. С. 181.

⁴ Театр. Книга о новом театре: сборник статей. СПб.: Шиповник, 1908. С. 184.

⁵ Богомолов Н. А. Михаил Кузмин. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 279.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимова Е. Е. Языковые особенности жанровой пародии (на материале русскоязычного литературного дискурса XIX века) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. Вып. 1. С. 174–177.
2. Архангельская Р. И. Русское кабаре как феномен культуры: исторический очерк // Культура и искусство. 2018. № 10. С. 16–22.
3. Захаров Н. В. Шекспир и русская литература начала XX века. Введение в проблему // Знание. Понимание. Умение. 2023. № 1. С. 251–261.
4. Крылов В. Н. Критика и критики в зеркале серебряного века. М.: Флинта: Наука, 2014. 341 с.
5. Кузичева А. П. Театральная критика российской провинции, 1880–1917: комментированная антология. М.: Наука, 2006. 592 с.
6. Лушников Г. И. Литературная пародия и языковая игра // Вестник Тамбовского университета. 2009. № 7 (75). С. 300–304.
7. Максимов В. И. Модернистские концепции театра от символизма до футуризма; Трагические формы в театре XX века. СПб.: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2014. 302 с.
8. Новиков В. И. Книга о пародии. М.: Советский писатель, 1989. 540 с.
9. Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918 / отв. ред. Е. Курганов. М.: Высшая школа экономики, 2017. 463 с.
10. Сенелик Л. Борис Гейер и драматургия кабаре // Театр. 1993. № 5. С. 87–94.
11. Серенков Ю. С. Пародия в литературе. Опыт культурологического видения феномена // СибСкрипт. 2023. Т. 25. № 4. С. 577–586.
12. Слуцкая Е. А. Театры-кабаре: путь из Европы в Россию // Архивариус. 2021. № 3 (57). С. 19–26.
13. Стахорский С. В. Искания русской театральной мысли. М.: Свободное издательство, 2007. 471 с.
14. Сысоева О. Е. Литературная пародия: проблема жанра // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2013. № 5 (1). С. 330–335.
15. Тихвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: кабаре и театр миниатюр в России: 1908–1917. М.: Молодая гвардия, 2005. 527 с.
16. Тютелова Л. Г., Иванова В. Н. «Орхидея» Н. Г. Гарина-Михайловского: особенности коммуникативных стратегий драматурга // Семиотические исследования. 2022. Т. 2. № 2. С. 69–77.
17. Федотова С. В. Стихия пародии в литературной критике К. И. Чуковского (казус Л. Андреева) // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 58. С. 243–262.
18. Якубова Н. О. Кабаре как лаборатория режиссёрского театра? Случай рейнхардтовского кружка: гендерные аспекты. От «Шума и дыма» до «Электры» Гофмансталя // Шаги/Steps. 2019. Т. 5. № 4. С. 132–148.

REFERENCES

1. Anisimova E. E. [Linguistic Features of Genre Parody (Based on the Russian-Language Literary Discourse of the 19th Century)]. In: *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological Sciences. Theoretical and Practical Issues], 2019, vol. 12, iss. 1, pp. 174–177.
2. Arhangelskaya R. I. [Russian Cabaret as a Cultural Phenomenon: A Historical Essay]. In: *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 2018, no. 10, pp. 16–22.
3. Zacharov N. V. [Shakespeare and Russian Literature of the Early 20th Century. Introduction to the Problem]. In: *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill], 2023, no. 1, pp. 251–261.
4. Krylov V. N. *Kritika i kritiki v zerkale serebryanogo veka* [Criticism and Critics in the Mirror of the Silver Age]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2014. 341 p.
5. Kuzicheva A. P. *Teatral'naya kritika rossijskoj provincii, 1880–1917* [Theatre Criticism of the Russian Provinces, 1880–1917]. Moscow, Nauka Publ., 2006. 592 p.
6. Lushnikova G. I. [Literary Parody and Language Play]. In: *Vestnik Tambovskogo universiteta* [Bulletin of Tambov University], 2009, no. 7 (75), pp. 300–304.
7. Maksimov V. I. *Modernistskie koncepcii teatra ot simbolizma do futurizma; Tragicheskie formy v teatre XX veka* [Modernist Concepts of Theatre from Symbolism to Futurism; Tragic Forms in the Theatre of the 20th Century]. St. Petersburg, St. Petersburg State Academy of Theatre Arts Publ., 2014. 302 p.
8. Novikov V. I. *Kniga o parodii* [Book on Parody]. Moscow, Sovetsky pisatel Publ., 1989. 540 p.
9. Kurganov E., ed. *Russkaya razvlekatel'naya kul'tura Serebryanogo veka. 1908–1918* [Russian Entertainment

- Culture of the Silver Age. 1908–1918]. Moscow, Vysshaya shkola ekonomiki Publ., 2017. 463 p.
10. Senelik L. [Boris Geyer and Cabaret Drama]. In: *Teatr* [Theater], 1993, no. 5, pp. 87–94.
 11. Serenkov Yu. S. [Parody in Literature: A Culture-Determined View]. In: *SibSkript*, 2023, vol. 25, no. 4, pp. 577–586.
 12. Slutskaya E. A. [Theatre-Cabarets.From Europe to Russia]. In: *Arhivarius* [Archivarius], 2021, no. 3 (57), pp. 19–26.
 13. Stakhorsky S. V. *Iskaniya russkoj teatral'noj mysli* [Searches for Russian Theatrical Thought]. Moscow, Svobodnoe izdatelstvo Publ., 2007. 471 p.
 14. Sysoeva O. E. [Literary parody: the problem of the genre]. In: *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo* [Bulletin of the Nizhny Novgorod University named after N. I. Lobachevsky], 2013, no. 5 (1), pp. 330–335.
 15. Tikhvinskaya L. I. *Povsednevnyaya zhizn' teatral'noj bogemy serebryanogo veka: kabare i teatr miniatyur v Rossii: 1908–1917* [Everyday life of the theatrical bohemia of the Silver Age: cabaret and theater of miniatures in Russia: 1908–1917]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2005. 527 p.
 16. Tyutelova L. G., Ivanova V. N. ["Orchid" by N. G. Garin-Mikhailovsky: features of the playwright's communicative strategies]. In: *Semioticheskie issledovaniya* [Semiotic studies], 2022, vol. 2, no. 2, pp. 69–77.
 17. Fedotova S. V. [The Elements of Parody in the Literary Criticism of K. I. Chukovsky (the Case of L. Andreev)]. In: *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University], 2019, no. 58, pp. 243–262.
 18. Yakubova N. O. [Cabaret as a Laboratory of Director's Theater? The Case of Reinhardt's Circle: Gender Aspects. From Noise and Smoke to Hofmannsthal's Electra]. In: *Shagi/Steps*, 2019, vol. 5, no. 4, pp. 132–148.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Кириллова Анна Сергеевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры литературы и журналистики Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина;
e-mail: evdokimova-anna@list.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Anna S. Kirillova – Cand. Sci. (Philological Sciences), Senior Lecturer, Department of Literature and Journalism, Ryazan State University named for S. A. Yesenin;
e-mail: evdokimova-anna@list.ru

ПРАВИЛЬНАЯ ССЫЛКА НА СТАТЬЮ

Кириллова А. С. Литературно-театральная пародия в контексте дискуссии о развитии отечественного театра начала XX века // Отечественная филология. 2025. № 1. С. 79–90.
DOI: 10.18384/2949-5008-2025-1-79-90

FOR CITATION

Kirillova A. S. Literary and Theatrical Parody in the Context of the Discussion on the Development of the National Theater of the Early 20th Century. In: *Russian Studies in Philology*, 2025, no. 1, pp. 79–90.
DOI: 10.18384/2949-5008-2025-1-79-90