

«КАБАРЕТНАЯ» ДРАМАТУРГИЯ П. П. ПОТЕМКИНА

Петр Петрович Потемкин (1886–1926) – один из талантливых и почти забытых сегодня поэтов Серебряного века. Он активно печатался в журнале «Сатирикон» (с 1913 г. «Новый Сатирикон»), который возглавлял А. Аверченко, был поэтом, прозаиком, театральным и литературным критиком, публицистом, драматургом. В российских архивах и театральных библиотеках Москвы и Санкт-Петербурга сохранилось около 20 пьес, написанных им для театров миниатюр, которые появились в России на рубеже первого десятилетия XX в.

По свидетельству историка русского театра Л. Тихвинской, начиная с 1908 года, «театры малых форм с молниеносной быстротой распространились по всей России. В 1912 году только в Москве и Петербурге одновременно поднимали занавес около 120 кабаре и театров миниатюр»¹. Как известно, спрос рождает предложение: появилась драматургия, предназначенная для подобных заведений. Она была «малоформатной», одноактной. Кроме того, эти пьесы были шутивными, а часто и пародийными по отношению к «серьезному» театру того времени.

Представление в кабаре театре быстро оформилось в нечто особое, отличное от традиционных форм. Известный русский художник, в том числе и театральный, А. Бенуа охарактеризовал такой спектакль как «вечно разнообразное, причудливое, почти всегда дурашливое зрелище», которое «главным образом потешало даже самых серьезных людей»². Поэтому быстро сложился тип пьесы, остроумной, легкой, построенной так, чтобы сразу же захватить зрителей, заставить их смеяться, узнавая в героях самих себя.

Многие сатириконцы писали для театров миниатюр. А. Аверченко издал несколько сборников пьес и инсценировал собственные рассказы, Тэффи (Н. А. Лохвицкая) написала более десяти пьес, включая период эмиграции³. Драматургическое наследие П. Потемкина состоит из разнообразных в жанровом отношении пьес, большинство из которых, к сожалению, не издано или не переиздавалось с дореволюционных времен. Тем более отраднее, что в журнале «Slavic Almanac» были опубликованы пьесы из собрания Санкт-Петербургской театральной библиотеки⁴ и *Петрушка*⁵ – пьеса, открывшая первое представление театра «Лукоморье».

¹ Л. Тихвинская, *Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917*, Москва 2005, с. 6.

² А. Бенуа, *Мои воспоминания*, Москва 1980, кн. IV–V, с. 479–480.

³ См. подробнее: Е. Брызгалова, «Лирическая сатира» в драматургии Серебряного века, Тверь 2004.

⁴ О. Дмитриев, *Уникальное собрание пьес Петра Потемкина в фонде Отдела рукописей и редких книг Санкт-Петербургской театральной библиотеки*, «Slavic Almanac». The Sous African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies 2011, Vol. 17, № 1, с. 72–94.

⁵ И. Лежава, «Петрушка» Петра Потемкина, «Slavic Almanac». The Sous African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies 2010, Vol. 16, № 2, с. 139–160

Одной общей особенностью кабарежной драматургии является небольшой объем, так как вечернее представление обычно состояло из 2–3 пьес разных авторов. Иногда они перемежались с эстрадными номерами. В жанровом отношении кабарежное наследие П. Потемкина отличается многообразием: *Петрушка* – буффонада, *А не опустит ли нам занавеску?* – миниатюра, зарисовка с натуры, *Блэк энд уайт* – скетч, *Вася* – пьеса-шутка. *Барометр Копелиуса* сам автор шутливо определил как «полу-плагиат» (сохраняем написание источника – Е. Б.). Пьесы разнообразны и в художественном отношении. Драматург использовал самые разные приемы, создавая свои коротенькие, но занимательные произведения.

Одноактная драматургия по самой своей природе подвижна, склонна к новациям и поискам неожиданных драматургических решений. Тем более кабарежный ее вариант, так как театры миниатюр были явлением новым и потому очень интенсивно развивающимся. Авторы искали наиболее короткий путь к сердцам зрителей. Отсюда быстрое развитие сюжета, схематичная обрисовка характеров, комизм ситуаций, насыщенность сюжетного пространства.

Пьеса *А не опустит ли нам занавеску?* не что иное, как зарисовка с натуры. Один из основоположников театра «Кривое зеркало» А. Р. Кутель назвал подобные пьесы «импрессионистическими картинками»⁶ и обратил внимание на то, что зрителям они особенно нравились. В таких пьесах протяженность во времени перестает быть важной, так как действие ограничивается настоящим и разворачивается как бы одновременно, при этом создается впечатление, что ничего не происходит. Девушки Маня и Надя, «подруги-портнихи»⁷, живущие в смежных комнатах, замечают в окне напротив молодых людей, проявляющих к ним интерес. Собственно, вся пьеса – это недолгий процесс ухаживания, который и разворачивается в данный момент перед зрителем. Отсутствие напряженного событийного сюжета позволяет автору сосредоточить внимание на наблюдениях за поведением героев. Именно этими подмеченными внимательным наблюдателем черточками и интересна пьеса.

Подобные произведения критика тех лет часто называла «милыми пустячками»⁸, но, применительно к Потемкину, все оказывается гораздо сложнее. В пьесе упоминается манекен, что, на первый взгляд, естественно, потому что героини – портнихи. Но в поэзии П. Потемкина тех лет (известно, что пьеса была поставлена в театре «Кривое зеркало» в 1909 году) образ манекена – «парикмахерской куклы» – имеет огромное значение. Это и пародийная дискуссия с символистами, и олицетворение современного мира, утратившего нравственный идеал. Когда героиня пьесы говорит: «Так я потом наряжу манекен в капот да окно и заставлю»⁹, – возникает ощущение соотнесенности с поэтическим циклом Потемкина

⁶ А. Кутель, *Новые постановки*, «Театр и искусство», Санкт-Петербург 1909, № 32, с. 553.

⁷ П. Потемкин, *А не опустит ли нам занавеску? Сцена в одном окне*, Библиотека «Театра и искусства», Санкт-Петербург 1913, кн. 1, с. 13.

⁸ В. Чарский, «Кривое зеркало», «Рампа и актер», Санкт-Петербург 1909, № 24, с. 325.

⁹ П. Потемкин, *А не опустит ли нам занавеску?...*, с. 14.

*Парикмахерская кукла*¹⁰, где действие разворачивается в витрине, и его участниками становятся два манекена («Он» и «Она») и герой-поэт. Это придает пьесе совершенно другой смысл: происходящее на сцене вписывается в контекст не только творчества, но и философии жизни, мировосприятия. Более того, малозначительная зарисовка с натуры встраивается и в более широкий художественный контекст, если вспомнить картину М. В. Добужинского *Окно парикмахерской* (1906), где на фоне ночи и света фонаря изображены две «парикмахерские куклы» (он и она) в окне рядовой городской парикмахерской. И с этой точки зрения легкий флирт двух швей, маляра и «интеллигентного блондина с усиками»¹¹ получает иное толкование. Перед нами еще одна тонкая насмешка (а это одно из качеств всего творчества П. Потемкина) над современным миром, ушедшим от настоящих чувств.

Стилистика пьесы позволяет вписать ее в контекст еще одного цикла стихов Потемкина: *Петербург*¹². В стихотворении *У дворца* описываются «гуляющие писаря», внешность которых и манера поведения («Штаны у них раструбом, // Штиблеты – чистый лак, // Идут, сверкая зубом, // Хихикая в кулак»¹³) явно напоминает героев пьесы. Таким образом, драматургическое произведение, небольшое по объему и «малогеройное», оказывается вписанным в контекст поэтического творчества автора и в более широкий культурный контекст эпохи и воспринимается уже с учетом идей и символов, воплощенных ранее. Поэтому незначительный, на первый взгляд, сюжет обретает более глубокий смысл.

Известно, что театр миниатюр Вс. Мейерхольда «Лукоморье» открыл свое первое представление пьесой Потемкина *Петрушка*, стилизованной под народный кукольный театр. Это уже не «импрессионистическая картинка», а городской лубок, который автор насыщает проблематикой, интересной и понятной для публики петербургского Театрального клуба, где и помещался театр. «Пьеса для кукольного театра» оказалась злободневной театральной сатирой, талантливой стилизацией. Актеры, наряженные и загримированные под традиционных героев кукольного театра (Петрушку, Городового, Барина, Мужика и т.д.) разыгрывали перед зрителем традиционный для народного балагана сюжет с обманом, приключениями главного героя и победой добра над злом, но в репликах героев отражалась театральная жизнь тех лет. Правда, интересное сюжетное решение не было принято критиками. Один из них писал, что пьеса оказалась скучной именно из-за перегруженности театральными реалиями: «Городской лубок, осмысленный в образах мирискуснической стилизации, провалился»¹⁴.

¹⁰ П. Потемкин, *Смешная любовь. Первая книга стихов*, Санкт-Петербург 1908, с. 28–39.

¹¹ П. Потемкин, *А не опустит ли нам занавеску...*, с. 13.

¹² П. Потемкин, *Смешная любовь...*, с. 13–28.

¹³ Там же, с. 17.

¹⁴ Л. Гуревич, *Петербургские «Uberbrettl» и ночной кабаре*, «Слово», Санкт-Петербург 1909, № 10, с. 5.

Стилизация играет важную роль в комической драматургии П. Потемкина и связана с некоторыми общими тенденциями искусства тех лет. Современная поэту критика, что следует хотя бы из только что приведенной цитаты, подметила его связь с «Миром искусства», оказавшем заметное влияние на развитие живописи (в том числе и театральной) и искусства Серебряного века в целом. Именно это объединение живописцев сделало стилизацию одним из эстетических принципов мироощущения. Мирискусники утверждали самоценность искусства и во многом опирались на утверждение Ш. Бодлера о том, что «поэзия не может под страхом смерти или упадка уподобиться науке или морали. Она не имеет истины своим объектом, она ничего не имеет, кроме самой себя»¹⁵.

Взаимосвязанность эстетических поисков проявляется в неожиданных соприкосновениях художников слова, живописцев, музыкантов, что лишний раз подтверждает тенденцию искусства эпохи Серебряного века к синтезу. Поэтому не случайно слова французского поэта-символиста соприкасаются с высказыванием С. Дягилева – одного из основателей и идеологов «Мира искусства»: «Великая сила искусства заключается именно в том, что оно самоценно, самополезно и главное – свободно. Оно не может быть без идеи, как оно не может быть без формы и без краски, но ни один из этих элементов не должен и не может без нарушения соответствия частей быть намеренно вложен в него»¹⁶.

Стремление к стилизаторству шло от общего мировосприятия, в основе которого лежало неприятие буржуазного мира, отталкивание от него. Это заставило художников обратиться к прошлому, что, в свою очередь, чрезвычайно актуализировало вопрос о традициях. С. Дягилев писал по этому поводу: «Мы больше и шире, чем кто-либо и когда-либо, любим все, но видим все через себя»¹⁷. Отсюда, с одной стороны, субъективизм в восприятии традиции, с другой – ее преломление в соответствии с современными тенденциями.

Это и определило суть и форму стилизации в понимании «Мира искусства»: обращение к искусству предшествующих эпох, преломленное «через себя», «превращало любой из прошлых этапов человеческого существования в один из актов того фарса, которым оборачивается теперь в глазах мирискусников [...] весь исторический процесс»¹⁸. Наверное, этот взгляд на искусство и на современность оказался близким многим современникам, потому что стилизаторство, по мнению ученых, стало явлением «очень характерным для художественного мышления начала XX века»¹⁹.

П. Потемкина называют одним из самых талантливых стилизаторов той эпохи, и это его качество отразилось и в кабаретной драматургии. Так,

¹⁵ Ш. Бодлер, *План предисловия ко второму изданию «Цветов зла»* (1860), [в:] его же, *Цветы зла и стихотворения в прозе*, Томск 1993, с. 6.

¹⁶ С. Дягилев, *Сложные вопросы вечной борьбы*, «Мир искусства», Санкт-Петербург 1899, т. 1, № 1–2, с. 14.

¹⁷ Там же, с. 2.

¹⁸ М. Г. Неклюдова, *Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX–начала XX века*, Москва 1991, с. 100.

¹⁹ Там же, с. 103.

пьеса *Барометр Копелиуса*, которую сам автор определил как «полу-плагиат», написана по мотивам сказки Э. Т. А. Гофмана *Песочный человек*, в которой волшебник доктор Копелиус превращал людей в кукол. У Потемкина Мальчик и Девочка – куклы барометра. Девочка появляется в ясную погоду, а Мальчик – в ненастную. Куклы влюблены друг в друга, но обречены никогда не встречаться по воле волшебника Копелиуса: «Друг с другом повстречаться вы не смеете, таков закон. // И только в самый серый день, когда лучи не жгут // И нет дождя, вы смеете сойтись на пять минут»²⁰.

В отличие от сказки немецкого романтика, у Потемкина все обращено в шутку и пародийно соотнесено с символизмом. Кукольная тема, одна из центральных в его творчестве, оказалась востребованной и в этой пьесе, где актеры появлялись перед зрителем, наряженные в кукол, и двигались как они. В финале любовь побеждает – куклы встречаются друг с другом, чтобы уже не расставаться. Все заканчивается всеобщей радостью.

В связи с данной и другими кабарежными пьесами П. Потемкина мы подошли к необходимости разобраться в понятиях «стилизация» и «пародия». Примем точку зрения Ю. Тынянова, разделявшего эти понятия²¹. Он выделил «пародийность» и «пародичность», под последней понимая стилизацию. В пародии изначально заложено несогласие с автором произведения, желание оспорить его точку зрения, в то время как в стилизации этого нет. Автор имитирует стиль или использует цитаты из известного произведения не с целью поспорить с первоисточником, а преследуя другие цели, например, рассмешить читателя. И смех рождается именно на создании нового контекста.

В пьесах П. Потемкина встречается и пародия, и стилизация, и, что характерно, они часто соединяются. В этом плане интересно обратиться к пьесе *Блэк энд Уайт*²². В ней два плана, и оба пародийны. Первый составляет спектакль заезжей негритянской труппы, второй план строится на ином принципе: помощник режиссера переводит публике иноязычный спектакль.

Пародийность первого плана обеспечивается тем, что под негритянскую труппу загримированы русские артисты. Сюжет построен на идее расового неприятия, но идея как бы «вывернута наизнанку»: черная Молли покорила сердце белого Сэма, и он выкрасился в черный цвет, чтобы добиться благосклонности своей любимой. Обман был раскрыт, и негры стали требовать суда Линча над обманщиком.

²⁰ П. Потемкин, *Барометр Копелиуса*, «Slavic Almanac» 2011, Vol. 17, № 1, с. 81.

²¹ Ю. Н. Тынянов, *О пародии. Достоевский и Гоголь (к теории пародии)*, [в:] его же, *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва 1977.

²² Вопрос об авторстве произведения до сих пор не прояснен до конца. Современная драматургу критика однозначно воспринимала пьесу как произведение П. Потемкина. Сам автор, спустя много лет, уже в эмиграции, в статье *Доктор Дапертутто (из театральных воспоминаний)* писал, что соавтором пьесы был А. Гибшман: «...мы с Гибшманом ставили свое детище *Блэк энд Уайт*. Говорю «наше», а не «мое», потому что роль переводчика почти вся сделана Гибшманом» (П. Потемкин, *Доктор Дапертутто (из театральных воспоминаний)*, «Последние новости», Париж 1926, 13 июня, № 1908, с. 2).

Параллельно этому сюжету развивается другой: помощник режиссера еще до начала спектакля заезжей труппы объясняет публике суть представления и берется переводить «с английского». Комический эффект заключается в том, что «иностранный» язык спектакля – это набор ходовых словечек («бутерброд», «кэкс», «ундервуд», «троттуар» и т.д.), хорошо известных публике. Эта «абра-кадабра» стилизована под английскую речь, передает ее интонации и фонетические особенности. Сам Потемкин описывает это так: «Написанная якобы на английском языке набором ничего не значащих звукоподражаний и вошедших в русский обиход английских терминов, она [пьеса – Е. Б.] была абсолютно нечитаемой, и только на репетициях выяснилось, что она забавна и смешна»²³.

Бессмысленный набор слов, произнесенный с типичными интонациями англоязычной речи, вызывает смех, который усиливается манерой перевода. Герой-переводчик доводит до сведения публики не только смысл слов, но и жесты, действия, мимику, в чем нет никакой необходимости. Так, когда негр Джим сморкается, переводчик говорит: «Он сморкается»²⁴, когда улыбается – тоже следует соответствующая реплика.

Комический эффект всегда строится на том, что зритель ощущает свое превосходство над героями: он заведомо умнее, он понимает нечто скрытое от тех, кто на сцене. На этом всегда стояло и стоит комическое представление, будь то древнегреческая комедия или современный эстрадный номер. Потемкин это прекрасно понимал, когда опирался на знания зрителей. Поэтому когда помощник режиссера намеренно перевирал смысл реплик, зрители смеялись. «Суд Линча» он переводит так: «Линч» – это ихнее национальное удовольствие»²⁵. Таким образом, комическое начало воплощается в сюжете пьесы посредством нескольких приемов, обусловленных тем, что действие расслаивается, образуя «театр в театре», двойная театральная реальность подчеркивает пародийность происходящего, придает заведомую несерьезность разыгрываемой «трагедии» и воздействует на зрителя, вызывая смех.

По отзывам критики того времени²⁶, Потемкин был первым, кто использовал этот прием в малой комической драматургии. Наверное, поэтому его пьеса не затерялась в общем, довольно полноводном потоке «миниатюр», а шла в театрах вплоть до 1917 года и вызывала неизменный интерес публики. Это подтвердил и сам автор в уже упоминавшейся эмигрантской статье: «Но как странно вспоминать теперь, что вещь эта, прошедшая потом по всей России и ставившаяся во всех театрах миниатюр с неизменным успехом, пугала своей непривычностью и новизной даже самого «новатора» – Доктора Дапертутто [имеется в виду Вс. Мейерхольд – Е. Б.]»²⁷.

²³ П. Потемкин, *Доктор Дапертутто...*

²⁴ П. Потемкин, *Блэк энд уайт. Негритянская трагедия*, РГАЛИ, ф. 872, оп. 1, ед. хр. 62, с. 3.

²⁵ Там же, с. 8.

²⁶ А. А., *В театрах миниатюр*, «Театральная газета», Санкт-Петербург 1916, № 44.

²⁷ П. Потемкин, *Доктор Дапертутто...*

Другой пример пародирования – стихотворная пьеса *Мудрый фараон*, которую сам автор определил как «фарс в одном действии»²⁸. Она, скорее всего, предназначалась для чтения с эстрады по ролям, поскольку она совершенно не сценична. Нам не удалось найти свидетельств того, что пьеса ставилась в каком-нибудь театре. Здесь адресатов пародии несколько. Во-первых, явно возникает ассоциация со стихотворением В. Брюсова *Встреча* (1908) («Близ медлительного Нила...»). Во-вторых, автор иронизирует по поводу пьес, в которых древнеегипетская экзотика становится самоцелью и перегружает действие.

Таким образом, кабаре́тная драматургия П. П. Потемкина являет нам совершенно неизученную страницу его творчества и расширяет наши представления о театре Серебряного века.

Summary

ELENA BRYZGALOVA

CABARET PLAYS BY PETR POTEKIN

This article discusses studies of some works by Petr P. Potemkin, a poet and playwright of the Silver Age. His plays for revue theatres and cabarets have not been studied yet, and the author of the article suggests her understanding of this part of Potemkin's artistic legacy. The article studies specific features of the one-act drama of the early 20th century.

Key words: drama, play, Petr Potemkin, Silver Age.

²⁸ П. Потемкин, *Мудрый фараон*, «Slavic Almanac» 1911, с. 85–89.