

УДК 821.161.1
DOI 10.17223/18137083/55/5

С. В. Свиридов

Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград

Сатирические куплеты как литературный жанр

Сатирические куплеты характеризуются как литературный жанр, генетически близкий эстраднему комическому представлению и сохраняющий в большей или меньшей мере функциональную связь с ним. Материалом исследования служат литературные и эстрадные куплеты XIX в., принадлежащие как известным поэтам, так и создателям репертуара русской эстрады. Характеризуются типичные для куплетов жанровая картина мира, герой и субъект речи, дискурсивная организация. В контексте исторической типологии литературных жанров и нарративных форм показывается связь сатирических куплетов с анекдотом, новеллой и притчей. Подробно анализируется композиционная структура текста куплетов, характеризующаяся системой повторов и специфической сюжетной организацией. Стиховая специфика жанра выявляется на основе сопоставления статистических данных о сатирических куплетах и поэзии XIX в. в целом.

Ключевые слова: куплет, жанр, сатира, рефрен, эстрада, русский стих XIX века.

Термин «куплет» традиционно употребляется в нескольких значениях. В-первых, поэтика понимает его как определенного рода строфу [Л. Э., 1931, стб. 743], во втором значении куплеты (мн. число) определяют как литературный жанр или жанровую форму, которую генетически связывают с водевилем, типологически соотносят с песнями Беранже и иллюстрируют обычно примерами из сатирической поэзии «Искры» или Н. А. Некрасова [Там же, стб. 744–745]. Есть и третье понимание куплетов – как жанра эстрады, разновидности эстрадного номера [Териков, 2004, с. 321]. Последние два значения не противоречат друг другу, но не пытаются и друг друга учитывать, в то время как куплеты, конечно, жанр пограничный по своей специфике. В их литературной судьбе многое определяется диахронической памятью жанра о его песенных истоках и ощущением его синхронного эстрадного функционирования. Аналогично и эстрадные куплеты зачастую обладают ощутимой имманентной литературностью. Два разнородных извода куплетного жанра в эволюции художественных форм разошлись еще

Свиридов Станислав Витальевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры славяно-русской филологии Балтийского федерального университета им. И. Канта (ул. Чернышевского, 56а, Калининград, 236000, Россия; textman@yandex.ru)

ISSN 1813-7083. Сибирский филологический журнал. 2016. № 2
© С. В. Свиридов, 2016

не окончательно, так что существование «собрата» является для обоих живым, актуальным фактором, а не остывшим пластом истории. Только с учетом данного положения можно судить о конститутивных признаках жанра куплетов, его типологии, истории, современном состоянии, о его рефlekсах в «книжной» поэзии и в поэзии «звучащей» – авторской песне и родственных ей формах.

Современная теория расценивает жанр как формально-содержательную категорию, в которой система поэтических средств (жанровая форма) функционально определяется установкой на выражение определенного знания о мире, мирообразе (жанрового содержания) в определенных коммуникативных условиях (установка на читателя) [Теория литературы, 2008, с. 366–368]. Дифференцирующими признаками жанра в таком случае становятся, с одной стороны, функция в социокультурном контексте, жанровая картина мира, форма героя и форма субъекта речи (его коммуникативный статус, речевая маска и т. п.), задаваемые жанром отношения говорящего к слушающему и слушающего – к содержанию дискурса (его креативная и рецептивная компетенции) [Тюпа, 2011, с. 32–36]. С другой стороны – тематическая фокализация, типология хронотопа, нарративное построение, сюжетно-композиционная структура [Тамарченко, 2011].

Характеристику куплетов как жанра удобнее всего будет начать с его наиболее очевидных конструктивных признаков, которые оказываются, как мы увидим далее, и наиболее сильными жанровыми константами (по крайней мере, в плане формальной организации):

1. Куплеты имеют строфическую композицию, обладающую четко очерченной спецификой как на уровне текста, так и на уровне строфы.

1.1. На уровне целого – это обрамленная композиция: начальная строфа (реже – несколько строф) служат тематической подводкой к корпусу текста; последняя строфа тематически завершает текст, может содержать апелляцию к слушателям и/или дидактический вывод, «мораль».

1.2. На уровне строфы – это асимметричная композиция, определяемая финальным пуантом, который располагается в завершающих стихах строфы (обычно в последнем) и создает резко неожиданное, новое видение темы. Куплетный пуант эксплуатирует механизмы языковой игры, языкового жеста, носит характер поэтического трюка.

2. Куплеты характеризуются единством темы на уровне целого текста и отсутствием такого единства на уровне строфы.

2.1. Каждая строфа имеет свою тему. Строфы не связаны единым сюжетом и действующими лицами. Каждая из них рассказывает о некоем новом случае или ситуации.

2.2. На уровне текста выявляется тематическое сверхъединство (см. пункт 3), которое может устанавливаться и выявляться в обрамляющих строфах. Этим обеспечивается цельность текста и его противопоставленность другим текстам.

3. Строфы связаны между собой отношениями параллелизма. В типичных случаях это обеспечивается рефреном, повторяющимся во всех строфах «корпуса», а нередко и в обрамляющих строфах.

4. Куплеты – комический жанр, с характерным для сатиры способом художественного «завершения целого».

Вот как описывает композицию куплетного текста Г. Териков, – наверное, самый внимательный аналитик куплета как художественной формы: «Обычно первая строфа куплетного номера – вводная, куплетисты называют ее “заходом”. “Заход” определяет прием. <...> За вводной строфой идут собственно куплеты, в которых разные темы освещаются в рамках выбранного приема» [Териков, 1987, с. 7]. То, что здесь именуется «приемом» – собственно и есть единое поэтическое решение для системы пуантов.

Пункт 2.1. требует дополнительного замечания. Г. Териков подчеркивает, что наряду с отечественной, относительно молодой традицией куплетного жанра есть традиция французская, послужившая источником для куплета на российской сцене. Однако они различны: французские куплеты обычно объединяются единой темой и могут иметь линейное сюжетное развитие. Классическое воплощение эта форма нашла в песнях П. Ж. Беранже. В русской модификации каждая строфа – отдельная нарративная единица [Териков, 1987, с. 16].

Рассмотрим в качестве примера куплеты «Кувырком» (подписано «Ж-в и К-к»¹), созданные в пору расцвета жанра (вероятно, 1870-е гг.) и, по-видимому, исполнявшиеся с эстрады, так как взяты они из книги, анонсированной как сборник текстов, «читанных и петых» известными артистами того времени.

Если в мир взглядишься строго,
То всех зол не перечесть.
Вот красotka-недотрога,
Ей всего дороже честь...
Но ведь грустно есть картофель
И пленяться чердаком, –
Эх, красотку Мефистофель
Скоро пустит кувырком!
Скоро пустит кувырком!

Жаден некий старец-классик,
Пить готов людскую кровь,
Но ему в единый часик
В сердце стукнулась любовь...
Для реальных просьб Омфалы
Классик скачет петушком,
И латынь, и капиталы
Полетели кувырком!

Поглядишь, иная дева
Неприступна, точно еж,
И бранит, дрожа от гнева,
За веселье молодежь.
Старый хлыщ, сухой как палка,
Позвонит лишь кошельком –
И салонная весталка
Полетела кувырком!

Без особых репутаций
Нашей биржи прожектор
От удачных операций
Заблестит, как метеор.
Но глядишь – перед тира́жем
В миг единый с рысаком,
С экипажем, с бельэтажем
Полетит он кувырком! <...>

¹ Можно с вероятностью расшифровать это как «Жулёв и Классик», то есть Г. Н. Жулёв (1836–1878) и А. Ф. Иванов-Классик (1841–1894). Оба нередко выступали в соавторстве с другими поэтами-сатириками.

Словом, все на белом свете,
 Только сердце есть лишь в ком,
 Стар и млад, отцы и дети –
 Все летает кувырком!
 Клятвы, модные мотивы,
 Радикалы под хмельком,
 Слава, честь, локомотивы –
 Все летает кувырком
 [Живая струна, 1895, с. 293–294].

Обрамляющая часть этого текста представлена начальными строками первого восьмистишия и последней строфой. В начале констатируется некая исходная моральная коллизия – достаточно обобщенная, чтобы затем ее можно было развить в кумулятивном ряде разнородных микросюжетов. Последняя строфа носит результирующий характер; содержащаяся в ней констатация обобщает приведенные примеры. Она может не иметь собственного сюжета, в этом аспекте конец текста соотнесен с его началом. Три внутренние строфы – это три истории, не связанные общей фабулой, однако симметричные по своей конструкции: в первом-втором стихах указывается некий персонаж, которому дается однозначная моральная характеристика: жадный старец, дева-ханжа, богач-нувориш и т. д. Далее изображается ситуация, в которой герой ведет себя противоположно заданной характеристике. Происходит поведенческое превращение, кульбит, трюк – хотя и не удивительный для слушателя, но невозможный по заданной логике характера-типа. Куплет должен эту логику опровергнуть: жадина бросает капитал на ветер, моралистка соблазняется деньгами, баловень успеха – проигрывается. В последних строках куплета поведенческий «кувырок» должен отразиться в трюке словесном – сюжетном пуанте, который куплетисты называют «сбросом». Вот как описывает композицию куплетной строфы Г. Териков: «Первые четыре строчки – экспозиция, обозначение темы. Пятая и шестая строчки – развитие темы. И последние две – “сброс”, в котором концентрируется заряд сатиры» [Териков, 1987, с. 8]. В нашем примере, как это вообще типично для куплетного жанра, сброс – это неожиданная (желательно – непредсказуемая) контекстуальная интерпретация словесной формулы, составляющей рефрен. Фраза «лететь кувырком» в каждой строфе приобретает новое значение. Это в основном значения переносные, на фоне чего ее прямое употребление в последней строфе, для пущей эффектности – в однородном ряду с переносными употреблениями: «Слава, честь, локомотивы – / Всё летает кувырком».

В общем смысле пуант, по определению Г. фон Вильперта, – это «подлинный, неожиданный смысл, которым заканчивается шутка (острота); возникает благодаря внезапному повороту высказывания» (цит. по: [Тамарченко, 2011, с. 57]). Пуант в куплетах – не просто развязка, это момент, полностью определяющий смысл строфы, также как соотнесенный ряд пуантов-сбросов (их параллелизм обычно подчеркивается рефреном) определяет смысл текста. Куплет существует ради финального трюка-пуанта. Все его строки можно представить как разбег перед совершаемым в конце прыжком. Пуант выражает «резкую смену точки зрения субъекта» и слушателя, неожиданно размыкает их кругозор, «демонстрируя возможность увидеть любую ситуацию в новом свете» [Тамарченко, 2008], что соответствует, как мы увидим далее, самому жанровому содержанию куплетов. Отсюда краеугольная значимость «сброса» для куплетов, их художественного качества и жанровой идентичности.

Функционально куплеты связаны с театром и эстрадой. С театром – скорее исторически, в аспекте жанровой памяти; связь куплетов с эстрадой – реальность их бытия в культуре; причем жанр куплетов тяготеет не к респектабельной и норма-

лизованной эстраде, а к вольной, «низовой», балаганной и кафешантанной сцене, «карнавализованной», стилистически свободной. В контексте официально-профессиональной эстрадной индустрии куплеты расцениваются как «низкий» жанр, стоящий на самой границе эстетически и этически приемлемого. Они призваны продемонстрировать частную, неофициальную «изнанку» образа мира, принятого и освященного обществом, и сделать эту «изнанку» предметом смеха. В этом плане куплеты – жанр карнавальным, дезавуирующий принятую иерархию и систему оценок.

Проблематика куплетов как литературного жанра конкретизируется, на наш взгляд, в трех более частных вопросах: собственно об идентичности, жанра, его определяющих свойствах содержательного и формального порядка, об исторической динамике жанра и о его отражении в исторической судьбе других жанров и форм. В настоящей статье мы ограничимся первым из этих вопросов, прибегая к историческим характеристикам только в меру необходимости.

В основе характерной для куплетов жанровой картины мира лежит представление о совершенной необходимости истинного порядка вещей и неспособности человека этот порядок обойти, переиграть. Герой куплетов – неудачливый проказник, самонадеянный и недалекий греховодник, терпящий комический провал. Его неумные хитрости неизбежно ведут к конфузу, а куплеты делают этот конфуз публичным. Торжествует простая правда жизни: не бывает тайного греха, который не стал бы явным. Куплетный текст по своей структуре – фрагмент, которому дано открыто-условное завершение. В жанровой форме героя прежде всего обращает на себя внимание серийность. Герой куплетов представляется парадигмой, образуемой повтором и по-своему избыточной. Кумулятивный ряд строф не обладает какой-либо внутренней упорядоченностью (например, по логике градации), он всегда завершается логическим многоточием, объем ряда мотивируется только желанием говорящего продолжать или закончить перечисление; «рама» формально ограничивает текст, но не говорит о содержательной исчерпанности темы. Жанровая форма куплетов сочетает в себе случайность и закономерность: каждый из микросюжетов – это казус, который мог бы быть заменен другим аналогичным; но серийность этих казусов и обязательное анекдотическое обнаружение истины в каждом сюжете выступают как жанровый закон. Соответственно и содержание этой формы – картина мира, пестрота и разнообразие которого скрывают повторяемость ситуаций, извечную неизменность его природы и неизбежность посрамления пороков перед народом. Куплеты могут звучать назидательно, но лишены религиозно-этического или какого-либо иного нравственного пафоса. Утверждаемая ими правда жизни не сакрализована, а напротив, выявляется тогда, когда удастся сдернуть с жизни все нормативно-конвенциональные покровы. Как пуант является определяющим моментом композиции строфы, так и в содержании куплета непрямым является момент внезапного, курьезного самообнаружения правды, он по определению не мотивирован ничем, кроме закона жизни: «так всегда бывает». Даже если внешне он подготовлен какими-то сюжетными причинами, концептуально эта причинность – один из ликов неизъяснимой и не нуждающейся в изъяснении высшей необходимости.

Туристом в СССР
Приехал некий сэр.
Заданье у него –
Военный снять заво...
Но сэру помогли,
Другой пейзаж нашли...

Теперь он все года
Снимает Магада...
(цит. по: [Териков, 1987, с. 159])

— хотя в этой строфе говорится о силе и бдительности конкретных советских «органов», разоблачение шпиона предстает как неизбежность высшего порядка. Не случайно для куплетов характерно грамматически обезличенное представление основных действий («сэру *помогли*, другой пейзаж *нашли*»), либо перифрастическое их наименование, либо умолчание об этом действии. Также характерно в рассматриваемом плане предпочтение создателей куплетных текстов строить повествование на формах настоящего времени глаголов в типичном значении «настоящего повествовательного», которое в куплетном тексте ощутимо модифицируется значением «настоящего постоянного» — казус единичен, но представляемая им коллизия постоянна, неизменно и ее разрешение.

Герой куплетов, в сущности, не индивидуализирован, это носитель определенного морального качества, склонности, субъект некой проделки, и этим он исчерпывается. При его номинации почти обязательны определения «иной», «некий» и т. п. (в нашем примере — «некий старец-классик», «иная дева»), в конце XIX в. нередкими в эстрадных куплетах были такие именованья персонажей, как «он», «она», «NN» и т. п. Это представитель своего рода, репрезентант некоего морального и характерологического качества; причем жанр требует, чтобы в тексте были многочисленные его представители — различные по социальному облику, но внутренне идентичные, образующие многократный смысловой повтор. Так, все персонажи куплетов «Кувырком» могут быть охарактеризованы как люди лицемерные в своей кажущейся добродетели, но они из разных общественных ниш.

В дискурсе куплетного жанра субъект речи всегда отделен от изображаемых персонажей такой дистанцией, которая позволяет ему давать обобщающее ценностное определение каждой отдельной ситуации и сонму персонажей вместе. Рассказчик куплетов находится между героями и зрителем, это субъект-посредник, обращающийся к реципиенту и демонстрирующий ему персонажей, как фигуры паноптикума. Это обусловлено театральнo-сценической природой и историей куплетов. Общеизвестно, что этот жанр кристаллизуется в составе водевиля (как во французской, так и в русской традиции, только с разницей в 50–70 лет [Л. Э., 1931]). Первоначально слово «водевиль» означало финальные куплеты комического представления с песнями и лишь позже превратилось в обозначение театрального жанра [Гозенпуд, 1990, с. 675]. Финальные «водевили» в 1820–1830-е гг. стали исполняться как отдельные концертные номера в составе дивертисментов, а затем — писаться специально для концертов, без связи с каким-либо театральным произведением. Особенность водевильных финальных куплетов состояла в том, что в них допускалось узаконенное нарушение сценической условности и создатели водевиля — актеры, автор, постановщик — обращались к зрителям с просьбой о снисходительности и/или с шутливым назиданием:

Автор наш надеждой льстится,
Что вы вспомните его;
Он журналов не боится,
Но партера одного.
Он вас просит в час досужной
На труды его взглянуть.
Что-нибудь в награду нужно,
Чтоб писать не *как-нибудь*
[Стихотворная комедия..., 1990, с. 686].

– так оканчиваются финальные куплеты водевиля А. И. Писарева «Три десятки, или Новое двухдневное приключение» («что-нибудь и как-нибудь» – рефренный элемент). Собственно термин «водевиль» был закреплен за включенным в структуру пьесы финальным выходом актеров к зрителям независимо от того, сопровождается он пением или нет [Гозенпуд, 1990, с. 675]. На эстраде XX столетия куплеты могли входить в состав концерта [Териков, 1987, с. 204–208]. Все это составляет основу для утверждения в своей роли ироничного, оценивающего и отстраненного куплетного рассказчика, образ которого сливается со сценической ролью актера-исполнителя. Немного сложнее обстоит дело тогда, когда куплеты сочиняются и исполняются от лица персонажа. Но и в этом случае рассказчик представляет самого себя отстраненно, оценивая приключившиеся с ним казусы со стороны с высоты житейского опыта или позднего прозрения, снабжая каждые из них неким завершающим оценивающим вердиктом:

Когда вступал я в брак по страсти,
В любви клялась невеста мне,
Я прилагал всю силу власти
К тому, чтоб счастье дать жене...
Но на песке, а не на камне
Удел я счастья строил свой:
Жена наставила рога мне...
Ничто не вечно под луной!..
[Браво!, 1901, с. 66]²

Субъект речи в куплетах – это «феноменологический» знаток жизни, перед слушателями он обладает преимуществом знания, но не возвышается над ними как идеолог, носитель истины. Напротив, его равенство с аудиторией принципиально. Это сказывается в речевом образе субъекта, который придерживается «низкого», разговорного стиля, допускающего жаргон и элементы просторечия, – то есть говорит на обиходном языке партера. Рассказчик куплетов оперирует не предложениями, а примерами-казусами, демонстрируемыми не для поучения, а для того, чтобы посмеяться над ними так, как посмеялась (или неизбежно посмеется) над персонажами жизнь.

Дискурс жанра внутренне диалогичен хотя бы в том, что предполагает отклик слушателя (например, смех, аплодисменты), апеллирует к чувству юмора, опирается на эффекты игры. Для куплетов характерно обыгрывание рифменных ожиданий, игровое использование умолчаний и т. п. Слово куплетов инициирует живую, мгновенную реакцию, оно ситуативно-диалогично. Наиболее заметная черта реципиента, моделируемого дискурсом куплетов, – это его публичность, массовость. Слушатель куплетов – коллективный, «низовой» и народный субъект. Первоначально куплетист обращался к театральному партеру, прочие аудитории в истории жанра – суть его культурные инкарнации: кафешантанная публика, телезрители, слушатели магнитофонного «самиздата» и др. Вместе с исполнителем куплета слушатель смеется над разоблаченной неправдой, над злом, которое названо и тем самым уже лишено силы. При этом не важно, торжествует ли справедливость в самом куплете. Прямое именование зла, лишение его негласности, оговорочности, срывание одежды из эвфемизмов и умолчаний, осмеяние наконец – все это обездвигивает зло, разрушает его магию.

В исторической перспективе куплетный жанр обнаруживает родство с притчей и анекдотом как «протолитературными» нарративами. Сюжет всех трех форм ха-

² Подписано: Дин-Дин (псевдоним А. Е. Шитова, см.: [Масанов, 1956, т. 1, с. 132], активно писавшего сатирические стихи и репертуар для эстрады).

рактизует «лапидарность ситуации, компактность сюжета, лаконичная строгость композиции, неразвернутость характеристик и описаний, акцентированная роль немногочисленных и как бы укрупненных деталей, краткость и точность словесного выражения» [Тюпа, 2011, с. 36]. Однако куплет не может восприниматься как детерминированный каким-то одним из этих источников. Дискурс куплетов занимает промежуточное положение между моральной императивностью притчи и «веселой относительностью» анекдота.

Родство куплета с анекдотом представляется очевидным, особенно если говорить не об историческом анекдоте, а о более поздней его форме – анекдоте фольклорно-бытовом [Курганов, 1997, с. 6], минимизированный сюжет которого завершается пуантом, как и сюжет куплета. Сближены эти две формы и по характеру обобщенности героя, который предстает как нрав – даже в том случае, если его фигура изображает некое историческое лицо. Есть нечто общее между анекдотическими образами Чапаева или Штирлица (мифологическими по своей сути) и фигурами биржевика, «франтика», думского депутата – этими куплетными «стандартами» конца XIX – начала XX в., которые отделились от общественных прототипов и стали приобретать самостоятельное значение в качестве неких концептов жанрового мышления. Для анекдота характерна серийность, группировка текстов по тематическим гнездам [Там же, с. 52], в том числе в коммуникативной практике (обычно анекдоты рассказываются сериями, причем говорящие обмениваются историями, вступают в «анекдотический диалог»). Группировка куплетов, в отличие от этого, линейна, но подбор и последовательность микросюжетов мотивированы слабо, это то же тематическое гнездо, но получившее линейную форму. Обратим также внимание на специфически устный характер анекдота; его органика требует искусного, мастерского «живого» исполнения (что можно сказать и о куплетах в их первоначальной и основной, сценической форме); на связь пуанта-развязки с языковой игрой.

В определенных аспектах можно говорить и о «новеллистичности» анекдота, учитывая, что новелла исторически производна от анекдота. В жанре новеллы отчетливо проявляется окказиональность, обращенность к бытовому факту, казусу, погруженность в историческое линейное время [Лотман, 2000, с. 209], которые куплет черпает, очевидно, в их общем «протолитературном» источнике. Родство с новеллой прослеживается и в таком свойстве куплетного жанра, как опредмеченность, наглядность акта повествования (в нашем случае – прямая сценичность), как способ «возвыситься от эмпирики незавершенного настоящего к обобщению, имеющему по своей природе вневременной характер» [Тамарченко, 2011, с. 59].

Здесь мы оказываемся у рубежа, за которым жанр куплетов попадает в поле влияния притчи, а не анекдота. Данное влияние сказывается в характере того «вневременного обобщения», которое результирует жанровый дискурс. Анекдот релятивен. Стремясь разрушить готовый стереотип суждения и освободить сознание для независимого ценностного восприятия вещей, анекдот практически полностью исключает моральную оценочность. Куплет вовсе не является в этом плане антинормативным, не несет интенцию отрицания любых готовых норм, оценок, правил. Анекдот (как и новелла) достигает эстетической медиации, провоцируя читателя на формирование самостоятельной оценки после обнаружения неоднозначности, многомерности порядка вещей. Куплеты вызывают смеховой катарсис, обусловленный ощущением неизменного действия всеобщего умиротворяющего закона. Здесь и открывается типологическое сходство с притчей, которая изображает определенный человеческий нрав с целью его моральной оценки, иллюстрируя его лапидарным сюжетным примером. Однако существует естественное препятствие, ограничивающее сближение куплетов с притчей. Во-первых, притча иносказательна. Риторика параболы настолько же обязательна

для нее, насколько она невозможна для куплетов. Во-вторых, притча сакральна по своему истоку и в жанровой памяти всегда сохраняет компонент проповеднической дидактики, куплеты же – дискурс профанирующий, не допускающий иерархического различия между говорящим и слушающим. Когда Псой Короленко вкладывает в куплеты притчевое содержание проповеди («Больше не греши», «Акырыкыкынды»), его текст звучит резко пародийно, воспринимается как провоцирующий диссонанс³.

Говоря о жанровой форме куплетов, следует в первую очередь обратить внимание на смысловой параллелизм строф и функционально связанный с ним рефрен. Очевидно также и композиционное тяготение рефрена к пуанту асимметричного анекдотического строя строфы. Однако эти два момента нельзя смешивать. В типичной форме куплета рефрен приходится на последние стихи строфы и совпадает с ее пуантом, но эта форма не единственная и не общеобязательная. Регулярно встречаются и иные формы композиционно закреплённого повтора:

- Рефрен в первом стихе («Бывало» П. Шумахера [Поэты 1860-х годов, 1968, с. 362–364], «Мученик нашего времени» Скорбного поэта⁴, [Пикантные мотивы, 1874, с. 52–54], «Современные междометия» Злова⁵ [Там же, с. 213–214] и др.).

- Выраженный рефрен отсутствует, а параллелизм строф обеспечивается аналогичным сюжетным ходом («Водевиль» из комедии Н. Павлова «Молод и стар, женат и нет» [Стихотворная комедия..., 1990, с. 698–700], «На что решиться?» А. Иванова-Классика [Живая струна, 1895, с. 139–140], «Контрасты» И. А. Вашкова [Там же, с. 264–267]).

- Рефрен реализуется повтором не лексической, а риторической единицы – того или иного игрового приема: каламбура, умолчания, обманутого рифменного ожидания и т. п. В этом случае он всегда замыкает строфу и совпадает с пуантом. Например, в тексте Г. Жулёва «Отгадайте сами» [Там же, с. 257–259] каждая строфа завершается недосказанной, но угадываемой рифмой. В «Мимических куплетах» неизвестного автора [Там же, с. 298–299] сброс представляет собой пантомиму; в куплетах Н. Стружкина⁶ «У парикмахера» [Там же, с. 304–306] в конце каждой строфы герой заявляет, как бы он обошелся с тем или иным типом из относящихся к мишеням сатиры: «Я язык бы им щипцами / Пёк, пёк, пёк», «Каждый день башку б пустую / Брил, брил, брил».

- Рефрен в форме припева, то есть отдельной строфы (иногда короткой, одно-двухстишной), которая служит намеком, проясняющим смысл предшествующего куплета, например: «Еще кой-что, еще кой-что, / Чего сказать нельзя». Такое строение типично для эстрадных куплетов пикантного содержания, которые публиковались (обычно без имени автора) в сборниках, отражающих репертуар самого невзыскательного вкуса [Там же, с. 200–201; Полный сборник..., Б. г., с. 560, 563]. Припев может присутствовать и при наличии рефрена в куплетных строфах.

Таким образом, рефрен не всегда связан с неожиданной развязкой сюжетного движения, а имеет собственную функцию: прежде всего установления параллелизма строф, то есть выражения идеи неизменности. Но, с другой стороны, повторяемые формулы рефрена не являются стабильными ни текстуально (могут варьироваться отдельные слова или словоформы), ни – что еще важнее – семантически: возобновляясь в контексте новой строфы, рефрен приобретает новое значение. Именно такое сочетание статики и подвижности составляет семантическую

³ Короленко П. Десять лет в культуре. URL: <http://www.qub.com/q/psoy/opera.htm> (дата обращения 26.04.2016).

⁴ Псевдоним Г. Жулёва, см.: [Масанов, 1958, т. 3, с. 117].

⁵ Псевдоним А. А. Козлова, см.: [Масанов, 1956, т. 1, с. 395].

⁶ Псевдоним Н. С. Куколевского, см.: [Масанов, 1958, т. 3, с. 143].

специфику куплетного рефрена. Благодаря этому рефренное строение куплетов выражает и противоположную идею – прихотливой изменчивости, изнаночности, готовности всех вещей обернуться своей противоположностью. «Что верно?» – спрашивает куплет и отвечает: – «Лишь то, что все неверно». Изменчивость является обратной стороной и невидимой сущностью постоянства. Этот смысл рефрен выражает благодаря семантическому обновлению в каждой новой строфе. Оказывается, что некая остроумная сентенция или некое «невинное» выражение приложимы к самым внешне различным жизненным ситуациям. Таким образом выявляется скрытое подобие этих ситуаций и в то же время – гибкость и емкость слова. Язык куплетов – это слово, способное делать языковую омонимию планом выражения «синонимии» жизненных явлений. В этом и заключается игровая острота куплетного рефрена. Естественно, наибольшей действенности эта конструкция достигает тогда, когда совпадает с пуантом – преобразование слова совпадает с сюжетным «сломом» и их эстетическое действие усиливается благодаря унисону и резонансу.

Стиховая форма куплетов жестко регламентирована только в одном аспекте – они имеют строфическую композицию. Остальные моменты факультативны. Однако существует жанровая традиция, определяющая систему исторически устойчивых предпочтений, которые могут несколько изменяться в историческом развитии жанра, но по крайней мере в рамках литературной эпохи выглядят стабильными и образуют нечто вроде образцовой модели – не обязательной, как канон, но функционирующей и как готовая форма жанрового мышления, и как система сигналов, служащая «опознаванию» жанра читателем и активизации соответствующей стратегии восприятия.

Еще в «водевильный» период истории куплетов сформировался тот основной тип стиховой структуры, с которым жанр прочно ассоциируется до сих пор. Это восьмистишные строфы четырехстопного хорея или четырехстопного ямба, завершающиеся рефреном. Особенно последовательно этой формы придерживаются собственно «водевили» (завершающие номера, в которых, как правило, каждое действующее лицо поет по одной строфе, а последняя строфа обращена от лица труппы к зрителям). Именно такую форму имеют финальные песенки из водевилей Вяземского и Грибоедова [Грибоедов, 1967, с. 308–310], А. И. Писарева [Стихотворная комедия, 1990, с. 685–686, 688–689, 691–692], П. Н. Арапова [Там же, с. 694–697], Н. Ф. Павлова [Там же, с. 698–700, 702–703]. Выходные и действенные⁷ куплеты были более свободны по своей стиховой форме, следуя, по видимому, за ариями комических опер.

Стих водевильных куплетов характеризуется также специфическим ритмическим рисунком: первый икт строки четырехстопного ямба является почти всегда ударным, а предпоследний, предшествующий клаузуле – часто пропускается. Рифмовка практически всегда перекрестная, согласно схеме АБАБВГВГ. Однако отметим, что в ранний период жизни жанра с водевильными куплетами ассоциировалась, в первую очередь, именно восьмистрочная форма и обращение к зрителям, а не строфическая композиция с рефреном. Так, финальные куплеты в водевилях Д. Ленского [Ленский, 1937, с. 64, 263] формально не строфичны, рефрена не имеют, исполняются одним героем, но количество стихов в них кратно восьми и каждые восемь стихов заключают в себе законченный период развития мысли. Впоследствии, когда куплеты стали принадлежностью дивертисмента и вообще эстрадного представления, разделение строф по ролям отпало, а финальное обра-

⁷ «Куплеты по своей функции распадались на выходные (своеобразная самохарактеристика персонажа), действенные (их количество определялось сложностью ситуации и размером пьесы) финальные (собственно «водевиль» в первоначальном смысле слова)» [Гоценпуд, 1990, с. 676].

шение к слушателям потеряло свой органический театральный смысл, но сохранилось уже как элемент жанровой традиции (хотя далеко не обязательный). Длина текста не может быть менее двух строф, но, как правило, это четыре-шесть строф. Более типичны куплеты с расположением рефрена в последнем стихе или в двух заключительных стихах строфы, но встречаются и тексты с рефреном в первом стихе, в четвертом или пятом стихе, вообще без рефрена (тогда параллелизм строф обеспечивается не лексическими, а какими-либо иными средствами).

И все же тяготение куплетов к «образцовой модели» ощущается на всех этапах жизни жанра. Из рассмотренных нами 162 текстов «классического периода» (1860-е – начало 1900-х гг.) [Поэты 1860-х годов, 1968; Поэты «Искры», 1987; Курочкин, 1947; Поэты-демократы..., 1968; Иванов-Классик, 1882; Живая струна, 1895; Полный сборник..., Б. г., с. 534–603; Некрасов, 1949; Bravo!, 1901, с. 8–86] ей соответствует 28 % (восьмистишие четырех- или пятистопного ямба или хорея с рефреном на последних стихах строфы). Статистика использования стихотворных размеров показывает, что куплеты отдают предпочтение хорею: за счет ямба в первую очередь, а также за счет трехсложников (см. таблицу). Общая доля двусложников в комических куплетах мало отличается от установленной для русской лирической поэзии 1830–1900-х гг., но при этом частотность хорея вдвое превосходит аналогичный общий показатель (47 против 22 %), а частотность ямба – в полтора раза ниже (34 против 52 %). В системе трехсложников куплетный жанр игнорирует анапест – размер, который ассоциируется, вероятно, с балладно-романической поэзией и поэтому кажется неуместным в сфере комической эстрады, – частотность снижена вдвое по сравнению с общим показателем (4 против 9 %). Понижение роли анапеста сопровождается повышением частотности дактиля. Если по общей статистике наиболее частотным оказывается анапест, на втором месте – амфибрахий и на последнем дактиль, то в куплетах дактиль и амфибрахий дают равную частотность, от которой анапест значительно отстает.

Частотность стихотворных размеров в комических куплетах XIX в.
(число текстов, %)

Источник	Ямб	Хорей	Анапест	Амфибрахий	Дактиль
Куплет	33,95	46,91	4,32	7,41	7,41
Литературный куплет	47,62	35,71	2,38	2,38	11,90
Гаспаров, 1830–1900 ⁸	51,90	21,85	8,60	8,20	5,99

В 1850-е гг., с развитием сатирической журналистики, форма куплетов начинает активно использоваться писателями-сатириками. Формируется литературный куплет как специфическая жанровая разновидность. Прежде всего это происходит в творчестве авторов журнала «Искра» – Василия Курочкина, П. И. Вейнберга, Г. Н. Жулева, В. В. Стародубского, Л. И. Пальмина, а также их современников-сатириков, таких как П. В. Шумахер. Литературные куплеты 1850-х–1960-х гг. [Поэты 1860-х годов, 1968; Поэты «Искры», 1987; Курочкин, 1947; Поэты-демократы..., 1968; Пикантные мотивы, 1874; Некрасов, 1949] оказываются очень консервативными в следовании формальной модели жанра. Образцовой модели здесь соответствует 43 % текстов (против 28 % в целом по материалу); в системе

⁸ Рассчитано по данным таблицы [Гаспаров, 2000, с. 316].

трехсложных размеров обострен «крен» в сторону дактиля: его доля доходит до 12 % (против общестатистических 6 %), а анапест и амфибрахий равные аутсайдеры – по 2,4 % (вчетверо ниже общего показателя). А вот в распределении двухсложных размеров сказывается воздействие литературной традиции: ямб превосходит хорей, хотя и менее, чем это характерно в целом для русского лирики того времени.

Однако, касаясь литературизации куплетов, мы затрагиваем уже новый этап жизни жанра – этап дифференциации жанровых типов, условием для которого является завершение его кристаллизации в исходной, «основной» форме. Прочное закрепление жанра в литературном сознании эпохи позволяет ему объективироваться, становится предметом творческих рефлексий и интерпретаций. Но эти процессы должны стать предметом отдельного изучения, в рамки настоящей статьи они не укладываются.

Список литературы

- Браво! Bis! (Дивертисмент): Настольная книга для декламаторов, чтецов, рассказчиков, куплетистов и пр. концертных исполнителей. СПб., 1901.
- Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 2000.
- Гозенпуд А. О водевиле // Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века: В 2 т. Л., 1990. Т. 2. С. 675–679.
- Грибоедов А. С. Сочинения в стихах. Л., 1967.
- Живая струна: Сборник стихотворений и куплетов, читанных и петых П. А. Никитиным, И. И. Монаховым и др. СПб., 1895.
- Иванов-Классик А. Ф. На рассвете. СПб., 1882. 414 с.
- Куручкин В. С. Собрание стихотворений. Л., 1947. 603 с.
- Курганов Е. Анекдот как жанр. СПб., 1997.
- Л. Э. Куплет // Литературная энциклопедия: В 11 т. [М.], 1929–1939. Т. 5. 1931. Стб. 743–745.
- Ленский Д. Т. Водевиль. М., 1937.
- Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2000. С. 14–285.
- Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. М., 1956–1960. Т. 1. М., 1956; т. 3. М., 1958.
- Некрасов Н. А. Собрание стихотворений: В 2 т. Л., 1949.
- Пикантные мотивы: Сборник избранных сатирических, юмористических стихотворений и куплетов в двух частях для литературных вечеров / Сост. В. П. Бэфани. М., 1874.
- Полный сборник либретто для граммофона: Оперные и опереточные арии, ансамбли, хоры, песни, романсы, куплеты и рассказы. СПб., [Б. г.]. 659 с.
- Поэты 1860-х годов. Л., 1968.
- Поэты-демократы 1870–1880-х годов. Л., 1968. 784 с.
- Поэты «Искры»: В 2 т. Л., 1987. Т. 2. 464 с.
- Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века: В 2 т. Л., 1990. Т. 2.
- Тамарченко Н. Д. Пуант // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 199.
- Тамарченко Н. Д. Новелла // Теория литературных жанров / Под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2011. С. 55–59.
- Теория литературы: В 2 т. М., 2008. Т. 1: Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика.
- Териков Г. Куплет на эстраде. М., 1987.

Териков Г. Куплеты эстрадные // Эстрада в России. XX век: Энцикл. М., 2004. С. 321–322.

Тюна В. И. «Протолитературные» нарративы // Теория литературных жанров / Под ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2011. С. 28–42.

S. V. Sviridov

Satirical verses as a literary genre

Satirical verses are characterized as a literature genre, genetically related to the comic entertaining performance and preserving to a greater or lesser extent functional relationship therewith. The materials of research are literary and variety show verses of the 19th century, belonging both to the well-known poets and to the creators of the repertoire for variety performers. The paper characterizes the genre picture of the world typical for variety show verses, the hero and the subject of speech as well as the discursive organization. Shown in the context of the historical typology of literary genres and narrative forms is the connection of satirical verses with a joke, a short story and a parable. A detailed analysis is made of the compositional structure of the text, characterized by a system of refrains and a specific plot organization. The rhymes specificity of the genre is revealed by comparing the statistic data on the satirical verses and poetry of the 19th century as a whole.

Keywords: satirical verse, genre, satire, refrain, variety performance, Russian verses of the 19th century.

DOI 10.17223/18137083/55/5