“high-cultured civilized man” painted in the writer’s early texts says that he had overcome paradigmatic walls between binary concepts ‘education / lack of education’, ‘a town / a rural area’, ‘culture / cultural sensitivity’, ‘good / evil’, ‘a man of importance / a low ranker’. Sophistication of an image of a member of “intelligentsia” runs not just through intertextual reminiscences, dramatization, and deepening a character’s psychological dimension, but also through irony, parody, and self-parody.

Keywords: *Vasyli Shukshin, a tale, a member of “intelligentsia”, culture, a type of personage, a text, an intertextual thing, a false high culturedness.*

УДК :82-2-051Эрдман:82-2’38Эрдман

DOI: 10.32340/2414-9101-2019-1-85-89

Е. Г. Романова, кандидат филологических наук, доцент
Алтайский государственный университет (Барнаул, Россия)
katrom7@mail.ru

АВТОРЕМИНИСЦЕНЦИИ КАК ТВОРЧЕСКИЙ ПРИЁМ В ДРАМАТУРГИИ Н. Р. ЭРДМАНА

Аннотация. Представлены результаты авторского текстологического анализа литературного наследия советского драматурга, поэта и киносценариста Н. Р. Эрдмана (1900–1970 гг.). Поэтику драматургии Эрдмана (и эстрадной, и театральной) отличает общая черта – автореминисцентность; самоцитирование и тематические повторы связывают множество малых и крупных разножанровых текстов автора. Учёт этой особенности позволяет современным исследователям безошибочно устанавливать авторство того или иного фрагмента текста, созданного Н. Р. Эрдманом в сотрудничестве с другими литераторами. Другим маркером авторства Н. Р. Эрдмана можно считать присутствие отрывков запрещённых цензурой текстов в других произведениях.

Ключевые слова: *Н. Р. Эрдман, эстрадная драматургия, автореминисценции, соавторство, каламбур, пародия, тематические повторы, автоцитатная связь.*

В начале 1920-х годов Николай Эрдман, уже заявивший о себе как поэт, создает первые драматургические тексты – для цирка и эстрады, а потом и для театральной сцены. Он сотрудничает с кабаре, мюзик-холлами, театрами, среди которых «Опытно-героический театр», «Буффонад», мастерская Н.М. Фореггера («Мастфор»), «Не рыдай», «Кривой Джимми», «Палас», «Ванька-встанька» и др. Его перу принадлежат разнообразные скетчи, песенки, конферансы, клоунады, эстрадные обозрения. К сожалению, не все сохранилось до наших дней, и далеко не все из сохранившегося опубликовано.

Многие произведения малых форм написаны в соавторстве. Пьесы, интермедии к классическим спектаклям («Гамлету», «Принцессе Турандот», «Пугачеву» и др.) он пишет один (театр, в отличие от эстрады, искусство индивидуально-авторское), а различные эстрадные шутки, конферансы, мюзик-холльные обозрения – обычно в компании. Совместно с Владимиром Массом он создает «Заседание о смехе», «Одиссею», скетчи и конферансы («Суд над Виталием Лазаренко», «Развод», «Товарищеский суд ЖАКТа N1519», «Конферанс I» и «II» и др.). В соавторстве с Д. Гутманом, В. Массом и В. Типотом пишет обозрение для московского театра сатиры «Москва с точки зрения».

Проблему установления авторства того или иного элемента совместного текста пока нельзя назвать решенной. Дж. Фридман, проводивший текстологическое исследование текстов, приходит к выводу, что Масс играл главную роль при создании обозрений, а не скетчей: «Изучение стилистики работ, написанных одним Эрдманом, одним Массом и их произведений, созданных в соавторстве, позволяет прийти к выводам, что скетчи и интермедии, под которыми стоят два имени, главным образом принадлежат перу Эрдмана» [1, с. 222], чему свидетельствует, в том числе каламбур

лиграфический почерк Эрдмана, которым они написаны. Исследователь высказывает мнение о том, что фамилия Масса иногда выполняла лишь роль щита, «прикрывавшего опального Эрдмана» [1, с. 221], и в процессе создания скетчей он, как правило, «участвовал лишь как редактор, который подгонял написанные Эрдманом реплики к характерам персонажей, вычеркивая куски, которые, по его мнению, являлись политически рискованными, а также добавлял к текстам вступления и заключения» [1, с. 222].

Кроме особенного каллиграфического почерка, и художественный почерк, то есть оригинальная творческая манера, позволяет «опознать» элементы текста, принадлежащие драматургу. Так, считается, что в обозрении «Москва с точки зрения» он является автором сцены в уплотненной квартире и «экзамена по политграмоте», а также опубликованной отдельно сцены под названием «Красный самоучка». Типичные шутки, языковые игры, каламбуры, тематические повторы, алогизмы, особый тип диалога, и, наконец, автореминисценции дают возможность очертить границы текста, принадлежащего Н. Эрдману.

Автореминисцентность является одной из специфических черт поэтики Н. Эрдмана. Он часто использует компоненты одного текста в других, либо включает в последующие произведения элементы того текста, который ему не удалось опубликовать. К примеру, он сумел вставить небольшие сцены из «Самоубийцы» в некоторые киносценарии.

Проблему самоцитирования в творчестве Эрдмана первым затрагивает Д. Фридман в своей статье «Перевешивая вес слова и тяготы славы» [7], которая является предисловием к публикации пьесы Эрдмана «Гибель Европы на Страстной площади», созданной для театра «Палас». Эрдман пишет ее параллельно с «Мандатом» и два эти текста содержат явные переклички, отчасти выделяемые Фридманом. Так, фамилия одной из героинь – Гулячкина – является фамилией главного героя «Мандата». Есть и тематические совпадения. Например, в обеих пьесах звучат шутки об увеличении бюста. Бюст в художественной системе Эрдмана выступает как неперенный атрибут женской сущности, в то время как мужскую олицетворяют штаны, так или иначе упомянутые чуть ли не в каждом тексте драматурга. Каламбуры, имеющие сексуальный подтекст, характерны для грубоватого юмора эстрады. Так, в обеих этих и некоторых других пьесах Эрдман использует шутки, основанные на многозначности слова «девушка».

Для Эрдмана было характерно не спонтанное творчество, а кропотливая работа над текстом. Он с особой тщательностью относился к подбору слов и их значений, удивлял современников тем, что знает наизусть свои тексты. Отчасти и этим можно объяснить самоцитирование некоторых особенно удачных шуток. Так, к примеру, каламбур о «выброшенном» Большим театром лозунге, появившийся в «Конферансе» (1931–1932 г., вариант Е.Д. Уваровой [2]), он использует в своих интермедиях к сказке Карло Гоцци «Принцесса Турандот» (1932 г). Если в первом случае каламбур подчеркивает пародию на определенное культурное явление в сфере театра, то во втором, оформленный в контекст классической сказки Гоцци, выполняет эффект «осовременивания» текста, в который вмонтирован. Однако в обоих случаях мы видим сатирический выпад в сторону Большого театра.

Конферанс	«Принцесса Турандот»
Барышня. В большой театр неинтересно. Большой театр такой отсталый, такой несовременный. Гриль. Почему несовременный? Напротив, Большой театр выкинул лозунг «Искусство трудящимся!» Барышня. Неужели выкинул? Гриль. Да. Барышня. И далеко выкинул? Гриль. Так далеко, что даже невозможно сыскать. [2, с. 217]	Бригелла. Эдак нас все театры перегнать могут. Даже Большой театр и тот выкинул лозунг «Искусство – трудящимся!» Труффальдино: Неужели выкинул? Бригелла: Да. Труффальдино: И далеко выкинул? Бригелла: Так далеко, что невозможно сыскать! [3, с. 199]

Надо отметить, что тексты, близкие по времени создания, практически всегда имеют цитатные переклички. Работая над чем-то параллельно для разных театров-заказчиков, Эрдман использует наработки одного произведения в другом, если дело касается острот и каламбуров, или продолжает из текста в текст разработку одной и той же темы. Каждый раз автоцитата, помещенная в иной контекст, приобретает новый смысловой оттенок. Как пример использования типологически

сходных каламбуров можно привести результат сравнения трех произведений, написанных в одно время. Не имея строго цитатных перекличек, все тексты, однако, содержат однотипные остроты, построенные на обыгрывании омофонических явлений русского языка и связаны с семантикой родоразрешения.

«Лев Гурыч Синичкин» (1924)	«Квалификация» (1924)	«Суд над Виталием Лазаренко» (1924–1927)
Суфлер: Ваши глаза выражали любовь. Отелло: Что? Суфлер: Ваши глаза... Отелло: Ваши глаза... Суфлер: Выражали... Отелло: Вы рожали! Дездемонова: Что вы говорите? Отелло: Я говорю, что вы рожали. Дездемонова: Вы с ума сошли, я не рожала <...> Суфлер: Глаза не рожали, а выражали. Отелло: Я рожал? Ну спасибо <...> Отелло: Эта женщина была для меня загадкой. Суфлер: И вот она разрешилась. Отелло: Разрешилась? Ну, раз разрешилась, значит рожала, стало быть, я прав [3, с. 184].	Жена. Убей меня, я решилась ничего не писать <...> Муж. Фиса, не спорь, идем. Ты напишешь. Жена. Я раз решилась и навсегда. Муж. Боже мой, она разрешилась... Извозчик, извозчик [4, с. 118].	Шталмейстер: В таком случае вопрос пока ни в какую сторону разрешиться не может. Лазаренко: Вот видите, гражданка, вы разрешились, а вопрос нет. [5, с. 225].

Характерно, что типичный комический герой Эрдмана среди всех возможных значений слова всегда делает свой выбор в пользу физиологического, на чем и строится эстрадный юмор.

Еще более яркий пример автоцитатной связи произведений одного времени написания – пара «Красный самоучка» (1924) / «Суд над Виталием Лазаренко» (1924–27). Имея одну сюжетную основу, тексты различаются формой и жанровой принадлежностью. В «Красном самоучке» формой подачи материала служит монолог председателя Михайлова, стилизованный под сказ. Сказовая форма определяет дуплановость текста: с одной стороны, невежественный рассказчик описывает события со своей субъективной точки зрения, демонстрируя свой культурный уровень, с другой – через его рассказ проглядывает действительный ход вещей. Председатель рассказывает историю о своих соседях Гновиковых – настоящих арапах, как тогда обозначали мошенников. Оперируя псевдонаучной терминологией (пункты а, б, теза, антитеза, синтетеза), он раскрывает их гнусные преступления. Прописанные как брат и сестра, Гновиковы сожительствоуют, а содержание своего ребенка с помощью подлых манипуляций вваливают на плечи председателя. Поддавшись на уговоры соседки попить кофия, герой оставляет у нее дырявые штаны для починки. Но, прождав их безрезультатно несколько дней, покупает новые. Впоследствии его вызывают в суд и, предъявив штаны как вещественное доказательство, принуждают платить за ребенка. Диалог с судьей председатель описывает так: «А вы у гражданки Гновиковой были?» – «Был.» – «Кофий пили?» – «Пил.» – «Платите за ребенка!» – «Товарищ судья, призовите сюда любую светилу науки, и она вам докажет, что от кофию детей не бывает. Кофе при детях значения не имеет.» – «Допустим, – говорит, – а штаны?» – «Ну здесь крыть нечем, штаны имеют!» [6, с. 91]. В конце концов председателя обязывают отдавать треть своего жалования на родившегося ребенка. В этом тексте герой – жертва жестоких несправедливых обстоятельств, обманутый простак, ищущий сочувствия у слушателей. Сатирическому осмеянию подвергаются мошенники Гновиковы.

Другой смысловой оттенок приобретает эта история в «Суде над Виталием Лазаренко». Эрдман довольно долго работал с клоуном Лазаренко и создавал тексты для его выступлений, ориентируясь на творческую манеру артиста. Этот скетч построен в форме драматической сценки. Ситуация развернута не как рассказ-жалоба одного персонажа, а в форме судебного разбирательства, то есть фиксирует развязку сюжета. Здесь сохранены та же сюжетная цепочка (кофий – штаны – ребенок), фамилия соседей Гновиковых, мотив инцеста, а половина текста цитатно совпадает с «Красным самоучкой» («Кофий при детях значения не имеет» [5, с. 224], «Видать это не видно, но

слышно, что муж» [5, с. 225]. Однако в этом тексте отсутствует стилизация под сказ, а жертвенности председателя Михайлова противопоставляется циничная наглость героя Виталия Лазаренко, который ведет себя по такой же схеме, как и его сосед (ситуация зеркальна). Третью своего жалования ребенку он платить не может, так как уже три трети платит за трех других детей, а сам живет «на иждивении своего грудного ребенка, на которого моя жена получает треть с нашего соседа, который у нас кофе пил»¹⁹ [5, с. 225]. Становится понятным, что в этом мире практика появления детей от принятия кофий вполне распространена. И счастливо избежавший наказания плут Лазаренко предлагает женщинам новый лозунг: «Не рожайте от кофий» [5, с. 225].

Среди других примеров параллелизма текстов можно указать цитатные и тематические переключки между интермедиями к сказке Карло Гоцци «Принцесса Турандот» (1932–1933) и пародией на заседания в Вахтанговском театре «Заседание о смехе» (1932–33). Автореминисцентность может быть объяснена, в частности, тем, что «Заседание о смехе» было запрещено цензурой, поэтому Эрдман использует его элементы в другом тексте. Кроме того, интермедии также цитируют обозрение «Одиссея» (1929 г.), которое в свою очередь текстуально связано со сценами к водевилю Д. Ленского «Лев Гурыч Синичкин» (1924).

Среди упомянутых выше тематических повторов, характерных для творчества Н. Эрдмана, активно используемыми в 1920-х являются остроты, затрагивающие религиозные вопросы, в основном – проблему существования бога. Использование христианской символики характерно для больших произведений драматурга. Так, смысловая структура «Самоубийцы» характеризуется сочетанием пародийного и серьезного использования библейской тематики, углубляющей нравственно-философскую проблематику пьесы. Эрдману, как и многим другим попутчикам, свойственно двойственное отношение к религии: для него она актуальна как этическая система ценностей, некий нравственный эталон, противопоставленный хаосу и агрессии. С этой позиции вполне возможна пародия внешних церковных деталей, догм. Вопрос о существовании бога, а вместе с ним и вечности, загробной жизни, рая и ада, тематически связанный с русской классической литературой, Эрдман поднимает в «Самоубийце», где главный герой, поставленный перед лицом смерти, пытается постичь порядок мироздания. И если для «Самоубийцы» религиозный контекст имеет философское звучание, то для эстрадных текстов характерен сатирический подход к этой тематике, который, однако, высмеивает не столько собственно религиозность, сколько ту сумятицу в голове невежественного обывателя, которую внесло насильственное распространение атеистических идей. Произведения Эрдмана полны пародийными молитвами («Одиссея» – осовремененная молитва, «Самоубийца» – молитва Серафимы Ильиничны и др.) и обоснованиями отрицания существования бога, построенными на логических парадоксах. Например, в «Одиссее», помощник режиссера замечает: «...у Гомера действует много богов. Совершенно ясно, что многих богов нету. Есть один. Но так как мы должны бороться с религиозным дурманом, то и этого одного, который есть, тоже нету» [2, с. 79].

Каламбур о существовании бога (которого нет, потому что он всемогущий) является сквозным для целого ряда произведений: «Конферанс II» (1924–27), «Одиссея» (1929), сцены к «Гамлету» (1932), «Товарищеском суде ЖАКТа N 1519» (1924–1927). Очевидно, что он весьма высоко оценивался автором. Помещая дословно каламбур в разные тексты, Эрдман, сатирически отражает культурную ситуацию 20-х (борьба с религиозным дурманом) и метаморфозы обывательского сознания. Вот некоторые варианты.

«Товарищеский суд ЖАКТа N1519»: «...приходите, говорит, закусить чем бог послал. Ну я, конечно, как передовой гражданин заявляю: “Бога, говорю, нет”. Как, говорит, нет? Так, нет. Куда же он, говорит, девался? Я, конечно, ей как сознательный гражданин, отвечаю: бог, говорю, всемогущий, куда захотел, туда и девался. Ну, говорит, бог с ним с богом, все равно, говорит, приходите» [5, с. 230].

«Гамлет», сцена могильщиков:

Второй шут. Раз ты сомневаешься в том, что он есть, значит, по-твоему, его нет?

Первый шут. Ясно, что нет.

¹⁹ Мотив иждивения родителей за счет своего грудного ребенка появляется и в «Москве с точки зрения» (1924). Родители дают напрокат своего грудного ребенка тем, кто хочет попасть в трамвай через переднюю дверь, и живут на его доходы.

Второй шут. Как это нет? Куда же он девался?

Первый шут. Куда девался. Бог – он всемогущий, куда захотел, туда и девался.

Второй шут. Это верно, конечно. Давай по этому случаю выпьем за христианскую веру [3, с. 190]

Все доказательства, что бога нет вследствие его всемогущества, приводят к обратному утверждению. Эрдмановские герои находятся в двойственной позиции. С одной стороны, официально объявлено, что бога нет и они как «сознательные» граждане, транслируют эту точку зрения. Но с другой стороны, фигура бога в их картине мира остается в центре, о чем они все время и проговариваются. Свои атеистические выпады они поспешно, не замечая парадоксальности фраз и поступков, стараются загладить разными «богоугодными» выражениями и действиями, такими, например, как бормотание отрешившейся от бога на экзамене по политграмоте Изабеллы («Москва с точки зрения»): «господи, прости ты мои прегрешения» [2, с. 355], или решение могильщиков выпить по этому поводу (что бога нет) за христианскую веру.

Можно утверждать, опираясь на приведенные далеко не исчерпывающие примеры, что автореминисцентность является константной характеристикой творческой манеры Н. Эрдмана. Скрупулезно работая над текстами как эстрадной, так и театральной драматургии, он рассматривал их как некий общий текст, построенный по одним законам, а творческие наработки считал возможным использовать многократно, трансформируя их стилистически или семантически в зависимости от нового контекста. Иногда это было спровоцировано цензурой, наложившей запрет на текст, с которым драматург не готов был «расстаться». Справедливо также и то, что драматург «был не прочь пользоваться уроками, пройденными в театрах малых форм при создании своих больших пьес» [7, с. 213].

Список литературы

1. Фридман, Д. На эстраде и в цирке // Современная драматургия. – 1995. – № 3/4. – С. 220–223.
2. Москва с точки зрения... Эстрадная драматургия [19]20–60-х годов. – Москва : Искусство, 1991. – 368 с.
3. Эрдман, Н. Р. Пьесы, интермедии, письма, документы, воспоминания современников. – Москва : Искусство, 1990. – 527 с.
4. Эрдман, Н. Р. Квалификация. Домовая охрана. Две интермедии к «Пугачёву» // Театр. – 1989. – № 5. – С. 114–125.
5. Эрдман, Н. Р. Скetchи и преферансы // Современная драматургия. – 1995. – № 3/4. – С. 224–236.
6. Эрдман, Н. Р. Красный самоучка // Новый журнал. – 1998. – № 2. – С. 86–95.
7. Фридман, Д. Перевешивая вес слова и тяготы славы // Современная драматургия. – 1994. – № 4. – С. 210–213.

Ekaterina G. Romanova, Ph. D in Philology, Associated Professor
Altai State University (Barnaul, Russia)
katrom7@mail.ru

AUTO-REMINISCENCES – A CREATIVE TECHNIQUE OF NIKOLAI ERDMAN'S DRAMATURGY

Abstract. The paper outlines the results of the author's textual analysis of writings of Nikolai Erdman (1900–1970), Soviet play writer, poet, screenwriter. Erdman's poetic manner (in variety genres as well as in theatric ones) has one common feature – auto-reminiscences; self-citing and repeats in subject of writings tie complex of Erdman's short and large texts. Taking this feature into account allows researchers to surely identify an authorship of a text fragment written by Erdman in cooperation with other writers. Presence fragments from censored texts in other writings can be considered as another marker Erdman's authorship.

Ключевые слова: *Nikolai Erdman, dramaturgy of variety-show, auto-reminiscences, joint authorship, a wordplay, a parody, repeats in subject of writing, self-citing.*