

ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский государственный
университет имени Н.Г. Чернышевского»

М.А. Шеленок

ПУТЬ К «МАНДАТУ»

Жанрово-стилевые искания в ранней драматургии

Н. Эрдмана

Учебно-методическое пособие

Саратов

2017

УДК 1(075.8)

ББК 87я73

Ш 42

Ш42 **Шеленок М.А.** Путь к «Мандату». Жанрово-стилевые искания в ранней драматургии Н. Эрдмана: Учебно-методическое пособие. Саратов: Издательство «Саратовский источник», 2017.– 52 с.

ISBN 978-5-91879-744-0

В настоящем пособии, содержащем аналитические, учебно-методические и справочно-библиографические материалы, впервые представлена картина раннего творчества выдающегося комедиографа Николая Робертовича Эрдмана.

Адресуется преподавателям, аспирантам и студентам филологических и искусствоведческих факультетов.

УДК 1(075.8)

ББК 87я73

Рекомендует к печати:

Кафедра русской и зарубежной литературы
Саратовского национального исследовательского государственного университета
имени Н. Г. Чернышевского

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор А.И. Ванюков
(СГУ имени Н.Г. Чернышевского)
кандидат филологических наук, доцент Р.Р. Измайлов
(СГК имени Л.В. Собинова)

В оформлении обложки использован шарж Н. Акимова на Н. Эрдмана.

ISBN 978-5-91879-744-0

© М.А. Шеленок

Введение

В 1927 году писатель-сатирик Н. Адуев посвятил Н. Эрдману шуточное четверостишие: «В Вас остроумия сверкающий фонтан, // Но мы Вас просим – торопитесь очень – // Мандат, что Вам на драматурга дан, // До невозможности просрочен»¹. Автор этих строк вовсе не стремился высмеять Эрдмана – наоборот, он подчеркнул особый статус гениального, необычайно остроумного комедиографа, чей талант пойдет в противовес идеологии и официальным требованиям эпохи. Несмотря на все запреты, вершинные тексты драматурга – пьесы «Мандат» (1924) и «Самоубийца» (1928) – доступны современному читателю и активно ставятся в театрах по всему миру. «Срок годности» «Мандата» оказался неограниченным.

Принято считать, что именно после «Мандата» Эрдман проснулся знаменитым. Многие исследователи считают эту пьесу отправной точкой творческого пути. Однако на момент создания «Мандата» Эрдман уже имел репутацию популярного драматурга. Особенности собственного художественного мира (проблематики, жанровой поэтики, стиля) начали формироваться именно в ранних пьесах. На сегодняшний день бóльшая часть драматургических опытов писателя остается не обнародованной. Отсутствует информация о месте нахождения рукописей, к которым в свое время молодой драматург относился невнимательно, а порой даже небрежно. Так, например, пока не найдена пьеса «Носорогий хахаль» – самый первый опыт Эрдмана в комедиографии.

¹ Адуев Н. Эрдману // Москва с точки зрения... Эстрадная драматургия 20–60-х годов. М., 1991. С. 196.

В настоящем учебном пособии впервые предлагается проследить путь начинающего драматурга от первых шагов к триумфу «Мандата».

Издание содержит анализ доступных ранних пьес Эрдмана, хронологию творчества драматурга, вопросы для самоконтроля, рекомендуемую литературу. В качестве итога даются учебно-методические рекомендации к коллоквиуму по «Мандату». На наш взгляд, обращение к ранней драматургии расширит представление о пьесе и поможет обогатить ее анализ.

Пособие может быть использовано в рамках основного учебного курса «История русской литературы 1920-х – 1950-х годов», а также – на магистрантских и аспирантских занятиях.

Анализ ранних пьес Н. Эрдмана²

Сатирический водевиль «Гибель Европы на Страстной площади»: обновление традиционного жанра

К моменту написания комедии «Мандат», сделавшей своего создателя знаменитым, Н. Эрдман уже являлся автором многочисленных стихотворений, интермедий и скетчей. Одной из первых пьес сатирика стала «Гибель Европы на Страстной площади с танцами и пением» (курсив Н. Эрдмана. – М.Ш.), написанная в 1923 году. На протяжении 1924 года она имела огромный успех у зрителей в «Вольном театре» В. Хенкина и в театре художественных миниатюр «Палас».

Исследователи творчества Эрдмана, как правило, не обращаются к «домандатному» периоду и, в частности, к пьесе «Гибель Европы» (исключением является комментарий К. Васильева к ее современной публикации³), хотя данное произведение заслуживает отдельного рассмотрения на уровне проблематики и жанровой поэтики.

² В настоящем разделе представлены аналитические статьи, опубликованные ранее в научных изданиях. См.: Шеленок М. К вопросу о жанровой доминанте пьесы Н. Эрдмана «Гибель Европы» // Филологические этюды: сб. науч. ст. молодых ученых. Саратов, 2015. Вып. 18. С. 202-209; Шеленок М. Проблематика и поэтика пьесы Н. Эрдмана «Квалификация» // Филологические этюды: сб. науч. ст. молодых ученых. Саратов, 2017. Вып. 20. С. 51-59; Шеленок М. Пьеса Д. Гутмана, В. Масса, В. Типота, Н. Эрдмана «Москва с точки зрения»: проблематика и поэтика // *Philologos*. Елец, 2017. Вып. 32 (1). С. 79-84.

³ Васильев К. Вдохновляйтесь согласно постановлениям // Эрдман Н. Самоубийца: Пьесы. СПб., 2011. С. 292-318.

Пьеса не имеет подзаголовка. Так автор избегает прямого обозначения жанра. Однако он делает подсказку в названии «Гибель Европы <...> с танцами и пением», упоминая яркие водевильные приемы: вокальный и танцевальный элементы.

Основное действие – приготовления героев к предстоящему потопу – разворачивается в рамках водевильного сюжета. Жорж Красиков, желая добиться от некой Марьи Петровны интимной близости, идет на хитрость, чтобы заманить девушку в свою квартиру (так Эрдман вводит любовный сюжет):

«Жорж: Поймите, что для любви завтра не существует. Завтра может быть потоп, землетрясение. <...>

Марья: Если бы этому можно было поверить, я поехала бы к вам сегодня. <...> (*Уходит.*)

Жорж: <...> Хоть бы на самом деле какое-нибудь землетрясение случилось»⁴.

Выдавая желаемое за действительное, Красиков пускает слух о том, что Гольфстрим растопил весь снег на Северном полюсе, из-за чего начался всемирный потоп, уже погубивший Европу. Его приятель, поверивший в потоп, рассказывает о нем встретившемуся еврею, тот – Соне Гулячкиной, а та – Марье Петровне, своей подруге (здесь автор использует традиционный комедийный прием). Слух распространяется по всей Москве. Во втором действии в кафе собираются нэпманы, бездарные артисты и представители мещанского мира, чтобы обсудить способы спасения. Испуганным обывателям Пьер сообщает, что Жорж Красиков строит ковчег,

⁴ Эрдман Н. Гибель Европы на Страстной площади с танцами и пением // Эрдман Н. Самоубийца: Пьесы. СПб., 2011. С. 10-11. Далее цитируется это издание, страницы указываются в скобках.

поэтому всем нужно идти к нему. Тем временем Красиков уже почти добился своей цели: к нему приходит Марья Петровна. Однако побыть наедине им не удастся, поскольку в квартиру сначала поочередно, а затем все вместе врываются посетители кафе. В финале Жорж раскрывает свой обман: «Граждане! Я вам признаюсь, потопа не будет. Это я всё сам выдумал» (41). Таким образом, он терпит водевильное наказание: Марья Петровна уходит от него.

Действие в пьесе сочетается с песенными куплетами и танцами. Интурист из Индии, наблюдающий за московской жизнью, выступает в роли персонажа-резонера, в игровой форме репрезентирующего авторскую точку зрения. На вопрос: «Как вам понравилась Россия?», – он отвечает сатирическими куплетами. К. Васильев отмечает, что появление Индийского гостя заставляет вспомнить героя оперы Н.А. Римского-Корсакова «Садко», однако «здесь Эрдман вводит *иностранца* не для сообщения о баснословных богатствах его родной Индии, а как средство для передачи авторской точки зрения; это давний писательский приём, позволяющий высказать *свою* критику, выставить сатирически те или иные обычаи, нравы и пороки *своей* страны *через иностранца* (курсив К. Васильева. – М.Ш.)»⁵. В куплетах автор показывает нэпманов как жуликов и обманщиков, которых ждет суровое наказание: «Все нэпманы до ночи // Торгуют там и тут, // И думают, что в Сочи // Весною отдохнут. // Но я за них спокоен, // Зачем им ездить в Крым? // Дом отдыха построен // Ведь на Лубянке им» (16); «Вода всё прибывает // В озёрах и в реке, // А у молочниц даже, // Представьте, в молоке» (24). Гость поет о биржевиках: «Они в каком-то деле // Оставили следы // И вышли еле-еле // Сухими из

⁵ Васильев К. Указ. соч. С. 300.

воды» (23). Здесь благодаря языковой игре обнаруживается ирония автора, обыгрывающего тему потопа: «какое-то дело» – это и предпринятая афера, и заведенное представителями органов уголовное дело, которого биржевикам удалось избежать (поэтому они и вышли «сухими»). Кроме того объектами осмеяния являются низкий уровень культуры современных людей и мода времени. В одном из куплетов высмеивается «Студия свободного балета» Л.И. Лукина: «Истратив уйму денег, // Он, уходя, сказал, // Как жаль, не взял я веник, // Ведь в баню я попал» (16). Индийский гость шокирован откровенными нарядами балетных артистов. Автор иронизирует по поводу влияния «свободного», отступающего от канонов классического балета, танца Айседоры Дункан в слегка прикрывающей тело одежде: во втором действии танцовщицы-пластички приходят в кафе уже «раздетые» (т.е. в балетных костюмах), а когда другие посетители просят их станцевать, им необходимо еще «немного раздеться». Пластички исполняют один и тот же танец, выдавая его то за египетские пляски, то за греческие, то за еврейские и т.д. Когда зрители, не видя никакой разницы, начинают спорить, кто и у кого позаимствовал танец, одна из пластичек говорит: «Лукин у Голейзовского», а на вопрос: «Значит, ваш Лукин иногда ничего не меняет?» (27), – обе отвечают, что он меняет только названия. Танцевальный элемент используется также для создания комического образа героя: в одном из эпизодов молодой человек начинает дрожать от страха, но, желая скрыть трусость, объявляет своей спутнице: «Это вовсе не от страха. <...> Это... это... мне просто танцевать хочется» (23). Вокальные партии есть не только у Индийского гостя. В конце второго и третьего действий посетители кафе поют небольшую песенку-куплет, выражающую в шуточной

форме мораль (но не авторскую, а их – персонажей): «Бросьте пугаться! // Лучше всем смеяться // И плясать фокстрот!» (42) (Этот танец также обозначен в ремарке). Таким образом, Эрдман вводит в структуру пьесы традиционные водевильные приемы (песни-куплеты и танцы) не только для создания легкой комедийной атмосферы, но и, в первую очередь, для сатирического осмеяния отдельных лиц и явлений.

Персонажи пьесы не имеют сложного психологического речевого портрета (что характерно для водевильного жанра). Следует отметить, что имена и фамилии есть только у главных героев: Жорж Красиков, Марья Петровна, Соня Гулячкина (эту фамилию Эрдман отдаст центральному персонажу комедии «Мандат»), Пьер. Все остальные, если не считать полотера Мишки, еврейской жены Сары и мальчика Абрашки, представлены как социальные типы (профессия, национальность, семейное положение): «Индийский Гость», «Его слуга», «Хозяин кафе», «Хозяйка (его жена)», «Первая Дама», «Молодой Человек», «Вторая Пластичка», «Еврей».

Еврей – персонаж чисто анекдотический. Он становится героем множества комических ситуаций (анекдотов) в пьесе: то он учится дышать под водой в ванне и чуть не тонет из-за того, что будильник сломался; то он устраивает репетицию потопа в собственной квартире; то заставляет сына Абрашку не дышать: «Сара, ложись на пол и начинай двигать с руками и ногами. Абрашка, ты опять дышишь? <...> Что это за мальчик, я не понимаю. Готовится быть под водой и не может научиться не дышать» (38-39). Любой разговор он старается перевести на тему денег и найти для себя выгоду. Даже на сообщение о потопе первоначально он реагирует так: «Ой, как замечательно! <...> В таком случае я могу не отдавать пять

червонцев, которые я занял у Гинзбурга» (14). Через этого героя Эрдман вводит ряд тем, раскрывающих образ нэпа: тема «купи-продай», знакомство с другими деловыми евреями. «Так вы хотите сказать, что он стоит дороже, но, во-вторых, я с вами не торгуюсь, а во-первых, я ещё не видал товара» (13), – говорит герой, считающий, что раз потоп *«настоящий»*, то он и стоять должен дороже. Некто Либерман «покупает всё <...>, начиная от собачьих ошейников и кончая средством увеличения бюста» (13), а Аркадий Розен – «такой честный человек, как несгораемый шкаф. <...> если вы ему дадите деньги, так их уже никто не увидит» (13). Последняя фраза созвучна с репликой Бени Крика в адрес главного банкира из рассказа И. Бабеля 1923 г. «Как это делалось в Одессе»: «Стыд, мосье Тартаковский, – в какой несгораемый шкаф упрятали вы стыд?»⁶. В 1920-е годы среди молодежи Москвы были популярны одесские «словечки» и выражения, встречающиеся в бабелевских текстах. Цитировать Бабеля считалось модным, его фразы становились крылатыми. Возможно, Эрдман специально «растворил» цитату из недавно опубликованного «одесского» рассказа в монологе своего героя, чтобы отразить эпоху и обыграть еврейские мотивы. К тому же, на наш взгляд, автор видел в качестве основного адресата «Гибели Европы» городскую молодежь.

Злободневность водевиля определяется наличием отсылок к явлениям культуры 1920-х годов. В размышления Сони Гулячкиной о «квартирном вопросе» драматург помещает замечание о непонимании авангардного искусства Вс. Мейерхольда: «К несчастью, у нас в Москве нет ни одного пустого помещения. <...> Почти. Вот,

⁶ Бабель И. Как это делалось в Одессе // Бабель И. Собр. соч. В 4 т. / сост. и коммент. И.Н. Сухих. М., 2006. Т. 1. С. 76.

например, у Мейерхольда всегда пусто в помещении, но только это театр» (15). Эрдман, будучи автором пародии «Носорогий хахаль» на мейерхольдовскую постановку «Великодушный рогоносец» (1922), иронизирует не только над своей героиней – представительницей «непонимающих», но и над самим режиссером-авангардистом. Кроме того он обыгрывает произведения В. Маяковского. В третьем действии Жорж Красиков восхищается своей выдумкой, которая, по его мнению, заставила даже Маяковского написать плакат для ГУМа: «Хватайтесь все за этот спасательный круг – дёшево, доброкачественно из первых рук» (32). К. Васильев отмечает, что Эрдман привязывает к теме потопа реальную стихотворную рекламу Маяковского, написанную им в сентябре 1923 года, нарочно искажая текст в устах героя: «Если точно, у Маяковского: Хватайтесь // за этот // спасательный // круг! // Доброкачественно, // дёшево, // из первых рук»⁷. А галоши, «купленные Евреем в связи с предстоящей *гибелью Европы*, невольно вызывают в памяти ещё один *рекламно-плакатный* стишок Маяковского, сочинённый по заказу Резинотреста <...>: *Резинотрест – // защитник в дождь и слякоть. // Без галош // Европе – // сидеть и плакать* (курсив К. Васильева. – М.Ш.)»⁸. Пьер в третьем действии, вспоминая о ковчеге Красикова, говорит: «<...> пусть он нас возьмёт вместо семи пар нечистых» (30). Эта фраза, как и собственно идея потопа, является, на наш взгляд, отсылкой к пьесе Маяковского «Мистерия-буфф». Таким образом, Эрдман предлагает свой – сниженный – вариант всемирного потопа, показывая

⁷ Васильев К. Указ. соч. С. 302.

⁸ Там же. С. 302-303.

приготовления к нему в нэповской России (при этом самого потопа как такового нет!).

Заглавное словосочетание «Гибель Европы» имеет иронический оттенок. Возможно, автор пародирует название труда немецкого философа О. Шпенглера «Закат Европы» (1918-1922), в котором говорится об увядании европейской культуры и цивилизации (с «Закатом Европы» Эрдман мог познакомиться через сборник 1922 года «Освальд Шпенглер и закат Европы»). Отзывы русских философов (Ф. Степуна, С. Франка, Н. Бердяева и Я. Букшпана), оказавшихся впоследствии в эмиграции, воспринимались большевиками как выражение скорби в адрес погибающей Европы (что послужило одной из причин их высылки). Эрдман в своей пьесе говорит устами героев, что никакой гибели Европы не будет: «Успокоим встревоженный свет: // Больше потопа нет! // Слушай, Европа, // Нету потопа! // Успокойтесь, не зная тяжких забот» (42). Смех автора направлен в адрес затянувшегося ожидания мировой революции и краха Европы.

Текст пьесы насыщен различными приемами языковой игры, как традиционными для данного жанра, так и осложняющими водевильное действие. Автор неоднократно использует характерные для водевиля каламбуры. Например, Жорж говорит Марье Петровне, что она «вампир», а девушка думает, что Красиков зовет ее в ресторан «Ампир»:

«Жорж: Вампир.

Марья: Хорошо, едемте в «Ампир», только после театра.

Жорж: Я говорю не в «Ампир», а вы вампир! Вы у меня всю кровь высасываете» (9-10).

Обыгрывается и название теплого течения Гольфстрим. В репликах Жоржа Красикова и его друга Пьера произносится: «Гольфштрем». Из-за чего все думают, что речь идет о каком-то человеке, воспринимая название географического объекта как еврейскую фамилию: «Пьер: Как я могу знать, что он делает, когда я даже его самого не знаю? Это что, твой знакомый?» (12); «Еврей: Если это Гольфштрем из Минска, то это уже не Гольфштрем, а Гольфштрумер. Так будьте покойны, что он едет не на Северный полюс, а в Гомель» (14).

Во втором действии Миша сообщает, что ковчег выдумал Ной. Слуга Индийского гостя просит полотера не ныть. Мальчик неправильно принимает обращенный к нему глагол повелительного наклонения за имя библейского персонажа и вступает со слугою в словесную дуэль (водевильный прием):

«Слуга: Не ной.

Миша: Нет, Ной.

Слуга: А я говорю, не ной.

Миша: Нет, Ной.

Слуга: Товарищ хозяин, скажите ему, чтобы он не ныл со своим Ноем» (24-25).

Гулячкина сообщает о намерении Художественного театра играть пьесу М. Горького: «Вот Художественный театр думает после потопа “На дне” сыграть» (25). При устном воспроизведении фразы на сцене будет возникать эффект, что героиня говорит об игре актеров на дне водоема, а не произносит название горьковского произведения.

Эрдман обыгрывает несовпадение прямого и переносного значений слов. Гулячкина считает Библию «неприличной книжкой», т.к. там «все мужчины рожают. Авраам родил Исаака. Исаака родил

Иакова. Иаков родил Иуду» (24). Еврей думает, что курс, который поменял Гольфштрем, – это не направление течения, а цена денежной единицы: «Изменяет курс на повышение или понижение?» (13); «Гольфштрем играет на повышении курса, скупает все снега <...> и потопляет Европу» (17). В третьем действии он предлагает Жоржу перевозить на ковчеге «арапов» (т.е. профессиональных шулеров) в Соловецкий монастырь. Для еврея, который не замечает жаргонизма, представители «цветной расы» и шулера – это одни и те же арапы, «которые живут в казино» (40).

Излюбленным приемом, без которого нельзя представить ни одного произведения Н. Эрдмана, является острословие. К нему сатирик прибегает и в пьесе «Гибель Европы». Уже в заглавии автор соединяет несовместимые понятия: мало того, что Европа гибнет на Страстной площади, так еще и под танцы с пением. Возможно, здесь Эрдман обыгрывает выражение «умирать – так с музыкой» или потенциальную радость советских граждан по поводу гибели буржуазной Европы. Одной из самых ярких острот является идея передвижения ковчеге «в Всероссийском масштабе» (40) от Ильинки до Лубянки, т.е. из центра спекулятивной торговли в тюрьму: «Так от пассажиров отбою не будет» (39). С одной стороны, данная острота продолжает тему куплетов Индийского гостя – всем нэпманам место за решеткой. С другой – Эрдман позволяет себе иронию в адрес власти, которая ввела нэп и «подарила» относительную свободу, но может в любой момент завершить новую политику и всех наказать (арестовать), т.е. нэп еще только начался, а нэпманам уже места на Лубянке приготовили. Автор через своего героя дает ироничную характеристику собраний жилтоварищества, где все общаются на повышенных тонах: «Горловые связки мне пришлось лечить после

того, как я поговорил с жилищным товариществом» (7). Жорж, ожидая Марию Петровну, начинает сердиться: «Эта девушка так опаздывает, как будто она не девушка, а благотворительный концерт» (7). Таким образом, писатель использует различные приемы языковой игры, умело вводя их в структуру «легких» водевильных диалогов:

«Жорж: <...> И вы могли спокойно разговаривать в то время, как я умирал здесь от ожидания? О чем же вы говорили?

Марья: О вас. <...> Соня Гулячкина держала со мной пари, что вы вихляете правой ногой

Жорж: <...> Какая ложь. Что же вы на это ей ответили?

Марья: Я сказала, что это неправда. <...> Ведь вы вовсе не вихляете правой... а левой» (8).

Некоторые диалоги и отдельные сцены построены как клоунский номер. Например, Пьер начинает кричать на площади, что уже тонет:

«Пьер: А когда начинается потоп, ты не знаешь?

Жорж: Завтра.

Пьер: Завтра? Караул! Погибаю! <...> Караул! Тону!» (12).

По такому же принципу организован финал второго действия: «Абрашка садится на пузырь, и пузырь лопается. <...> Крики: “<...> Караул! Погибаем! Европа проваливается, кланяйтесь Азии!”» (30). Так Эрдман вводит в водевильный текст буффонадные элементы.

Итак, уже в своей ранней пьесе Н. Эрдман соединяет приемы различных комедийных жанров (водевиль, буффонада, скетч, сатирическая комедия). Несмотря на широкое использование языковой игры и введение социально-политической проблематики в «Гибели Европы» доминируют водевильные принципы построения драматургического действия, что подкреплено наличием таких

формальных признаков, как танцы и сатирические куплеты. Очевидна связь произведения с классическим водевилем XIX века (отметим, что в 1924 году Эрдман выступил в роли автора осовремененной версии «Льва Гурыча Синичкина» Д. Ленского – одного из самых известных и популярных русских водевилей 1840-х годов). Однако сатирический аспект занимает далеко не последнее место в тексте. Таким образом, Н. Эрдман, на наш взгляд, одним из первых создает жанрово-стилевую модель «неклассического» водевиля⁹, осложненного острой социально-нравственной и социально-политической проблематикой и многоуровневой языковой и литературной игрой. В будущих пьесах – «Мандат» и «Самоубийца» – не только значительно укрупняется социально-политическая и нравственно-психологическая проблематика, но и меняется жанровая доминанта: водевильные приемы начинают играть подчиненную роль в структуре высокой сатирической комедии.

Проблематика и поэтика скетча «Квалификация»

Драматическая миниатюра «Квалификация» (1924, премьера в этом же году в театре В. Хенкина) – следующая пьеса Эрдмана, не теряющая и сегодня своей актуальности, – водевилем не является,

⁹ На наш взгляд, «Гибель Европы на Страстной площади» является своеобразным «протожанром» водевилей И. Ильфа и Е. Петрова, где водевильное развитие действия, осложненное многоуровневой игрой, также обретает сатирическое звучание не только благодаря прямым формам разоблачения, но и на уровне подтекста. См. об этом: Шеленок М. Драматургия И. Ильфа и Е. Петрова и водевильная тенденция в отечественной комедиографии 1920-х – 1930-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2017. 26 с.

поскольку не имеет развернутого сюжетного действия, однако целиком построена на активном использовании водевильных приемов на разных уровнях текста.

Действие пьесы, посвященной проблеме «перековки» искусства, представляет собой отдельные сценки, построенные по принципу смотра-отбора артистов для советской сцены, который проводят три обезличенных члена комиссии. Читатель/зритель так и не узнает, являются ли они сами деятелями искусства: об их творческих способностях не говорится ни слова – они отвечают, по сути, только за верность идеологии. В каждом из четырех явлений переквалификацию проходят представители разных эстрадно-театральных направлений: куплетист, артисты оперы и балета, рассказчик-конферансье и исполнители романсов. Однако настоящих деятелей искусства среди них нет: все они бездарности и халтурщики – мнимые артисты. В «Квалификации», как и во многих других пьесах Эрдмана, «*Все – псевдо*»¹⁰ (курсив А. Свободина. – М.Ш.). Перед читателем/зрителем возникают образы псевдо сатирика, псевдо танцовщиков и певцов и т.д. Автор вводит мотив псевдо/мнимости уже в подзаголовке произведения: «*Почти с натуры* (курсив наш. – М.Ш.)»¹¹. Раскрытию темы способствует ведущий, на наш взгляд, в данном тексте игровой прием «театр в театре».

Каждый из квалифицирующихся выдает себя за артиста. Так, халтурщик-куплетист представляется сатириком, выступающим на

¹⁰ Свободин А. О Николае Робертовиче Эрдмане. Вступительная статья // Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М. : Искусство, 1990. С. 16.

¹¹ Эрдман Н. Квалификация // Театр. 1989. № 5. С. 114. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

эстраде: «Я, товарищи, куплетист <...>. Красный сатирик народный Бим-Бом-Смирнов-Сокольский-Петров» (114). Пародируя склонность артистов к выбору громких псевдонимов, автор дает своему персонажу чрезмерно длинную фамилию, в которой обыгрываются название клоунского дуэта, созданного И. Радунским – Бим-Бом, и фамилия реального советского куплетиста Н.П. Смирнова-Сокольского. «Красный сатирик» использует для своего псевдонима чужие фамилии и образы, преследуя определенные цели:

«Второй: Это ваша настоящая фамилия?

Куплетист: Одна часть настоящая <...> – Петров. А Бим-Бом-Смирнов-Сокольский – это фамилия общая. <...>

Первый: <...> Это неудачно. Дело в том, что вас могут спутать с настоящим.

Куплетист: Чудак вы все-таки, для того и выбирают, чтобы спутали» (114). Герой идет на двойной обман-путаницу: выдает себя не только за эстрадного сатирика, но и выступает под чужим именем или псевдонимом, чтобы обезопасить себя на случай возникновения серьезных проблем. При этом в одной из реплик подчеркивается общепринятость данного явления: «<...> у нас теперь столько Бим-Бомов и Сокольских развелось, что это не фамилия даже, а предмет широкого употребления» (114).

Благодаря приему «театр в театре» в пьесе обнаруживается «двойной» зритель: с одной стороны, это зритель реальный – те, кому адресована правда, с другой – члены комиссии (зрители-персонажи), которые видят лишь то, что *положено* видеть. При этом во втором явлении, где переквалификацию проходят балетные танцоры, они становятся еще и действующими лицами «внутреннего» спектакля. Одна из балерин, участвующих в постановке «Вампиры, или В

вертепе ужасной страсти», предлагает члену комиссии заменить не пришедшего актера:

«1 барышня: <...> у нас еще третий партнер должен быть, только он сегодня не может. Ему, собственно, и делать нечего, он просто сидит как дурак посредине. Может быть, вы его замените? <...> Вы будете изображать содержателя вертепа. <...> лицо у вас очень для этого благодарное <...>».

Танец. Барышня набрасывается на Первого с ножом.

Первый: Караул. <...> За что же вы меня закалываете?

1 барышня: За то, что вы содержатель вертепа. Так задумано.

Первый: Но, простите, я не содержатель вертепа, а квалификационная комиссия.

1 барышня: Это все равно. <...> знаете, товарищ, если вы <...> без работы останетесь, приходите к нам, у нас в каждом танце есть легкая роль – просто сидеть дураком. <...> А вы сидите, как всегда, у вас очень хорошо получается» (116-117). Таким образом, путем «нечаянно» данной балериной характеристики, Эрдман вводит авторскую иронию в адрес квалификационной комиссии, подчеркивает, что вопросами искусства занимаются чиновники, не имеющие никакого отношения к нему, способные лишь «сидеть дураком».

Автор использует прием «непонимания» персонажами друг друга. Благодаря этому сюжетному ходу определяется судьба второй балерины: она не чувствует сарказма и воспринимает иронические советы окружающих слишком буквально:

«2 барышня: <...> мой талант открыл один знаменитый профессор. <...> Я у него пению и училась. И вдруг, представьте себе, на четвертый урок он на меня вот так посмотрел и сказал: “Вам,

говорит, сударыня, с таким голосом лучше в балет идти”, как вы хотите, а он все-таки авторитет <...>.

Второй: Товарищ, умирающий лебедь, пожалуйста, начинайте.

Музыка. <...> Танец. <...>

Первый: А знаете, гражданка, вам с такими ногами лучше в оперу поступить <...>.

2 барышня: Вы, конечно, авторитет. Пойду попробую в Большой Академический, в крайнем случае, я на вас сошлюсь» (116).

Второе явление «Квалификации» тематически связано с водевилем «Гибель Европы», где автор высмеивает «Студию свободного балета» Л.И. Лукина и влияние «свободного» танца в слегка прикрывающей тело одежде. Данная тема получает свое дальнейшее воплощение в «Квалификации» – в сцене, когда комиссия просит не обнажаться балетных танцовщиц:

«Третий: Я бы вас очень просил, гражданки, не раздеваться, потому что мы люди женатые, а балетные как придут, всегда из нашей комиссии какой-то пляж устраивают.

1 барышня: Ах, что вы, зачем же мы будем раздеваться? Мы сами против этих голых костюмов <...>.

(Снимают пальто, остаются в балетных костюмах.)

1 барышня: Меня всегда удивляло, как это люди могут танцевать почти голые. Вот у меня костюм вполне приличный и очень удобный. Правда?

Первый: Да, это, как говорится, ничем не прикрытая правда» (116).

Практически все диалоги в пьесе основаны на каламбуре – ведущем приеме языковой игры в произведении. Так, например, в первом явлении куплетист пытается доказать комиссии свое

«правильное» происхождение: «<...> товарищи, я никакой не интеллигент, а если вам думается, что у меня штаны новые...» (114). Далее следует диалог, построенный на каламбуре, где в прямом и переносном смысле обыгрывается значение фразы «без штанов» (члены комиссии просят куплетиста не акцентировать внимание на теме штанов, а «красный сатирик» считает, что с него хотят снять штаны):

«Третий: Виноват, нас ваши штаны не касаются. Вы нам лучше скажите, что вы намерены делать? <...>

Куплетист: Насчет репертуара будьте благонадежны. Репертуар у меня, товарищи, такой, от которого любая публика покраснеет, а что касается новых штанов...

Третий: Опять вы, гражданин, про штаны. Что вы, на самом деле, все штаны, неужели вы не можете без штанов разговаривать.

Куплетист: Как без штанов? Что я вам, товарищи, Вальпургиева ночь из Большого театра, чтобы мне без штанов разговаривать? Я, товарищи, куплетист, а не какой-нибудь этюд обнаженного тела» (114). Следует отметить, что заявление куплетиста о «покраснении» публики становится двусмысленным: с одной стороны, куплетист обещает идеологически подковать зрителей, а с другой – вогнуть в краску от стыда. Каламбурны и двусмысленны высказывания о сатирике женского пола: «Если бы я куплетистка была какая-нибудь, или *сатирика*, я понимаю, а я, товарищи, мужчина, сатирик (курсив Н. Эрдмана. – М.Ш.)» (114) – и о выходе артиста к зрителям: «Чего-чего, а насчет выхода не беспокойтесь. Я однажды в Самарском театре выступал, так у меня такой выход был... что я даже войти не успел» (115).

В четвертом явлении, где супругов – исполнителей романсов – спрашивают о типе голоса, они характеризуют его эпитетами и сравнениями, не относящимися к музыкальной терминологии:

«Первый: <...> У вас, гражданка, какой голос?

Жена: Как у птички. <...>

Второй: <...> А вы, товарищ, каким же голосом поете?

Муж: Я, господа, не своим голосом пою. <...> У меня совещательный голос» (118). Когда певец представляет комиссии свою партнершу, он старается рассказать о ней как о гении-самородке, однако произносит абсурдные реплики, не замечая поправок комиссии:

«Муж: Вот, господа, моя супруга, очень талантливая дама. <...> будучи по наследственности бездетной, все свое свободное время отдавала творчеству.

Второй: Позвольте, как же это, по наследственности бездетной? Следовательно, у ее родителей не было детей?

Муж: Может быть, у ее родителей и были дети, только у нее самой никаких родителей не было. Она у дяди воспитывалась.

Второй: Но все-таки от кого-нибудь она родилась?

Жена: Нет, меня в капусте нашли.

Муж: Ради бога, не разбивайте у нее этой иллюзии. Она же совсем еще девочка» (117-118). Себя он объявляет «вторым Глинкой», при этом буквально трактуя фразеологизм «зарытый в землю талант»:

«Муж: Я, господа, не что иное, как второй Глинка.

Третий: Как, Глинка? Что же у вас общего с Глинкой?

Муж: Профессия.

Первый: А вы кто же такой по профессии будете?

Муж: Я, товарищи, по профессии – зарытый в землю талант.

Первый: Во-первых, это не профессия, а потом, когда же Глинка был зарытым в землю талантом?

Муж: Когда? В 1880 году на Волковом кладбище¹². <...> Раз я зарытый в землю талант, то вы меня, пожалуйста, откопайте, только не одного, а вместе с супругой» (117). Уход семейного дуэта также предваряется каламбурным высказыванием: жена заявляет о том, что она зареклась писать романсы, муж же начинает думать, что у его второй половины внезапно начались роды:

«Жена: Убей меня, я решила ничего не писать. <...> Я решила и навсегда.

Муж: Боже мой, она разрешилась... Извозчик, извозчик» (118).

В третьем – запрещенном цензурой – явлении рассказчик в каждом своем монологе затрагивает «еврейский» вопрос, даже когда его просят рассказывать без упоминания о евреях, он начинает акцентировать внимание на том, что события происходят именно без их участия:

«Рассказчик: <...> На маленькой захолустной станции встречаются два человека. Вот один человек и говорит другому еврею...

Второй: Погодите. Начали вы с того, что встречаются два человека, а зачем же вы сюда еврея впутали?

Рассказчик: А что же, по-вашему, еврей не человек?

¹² Персонаж Эрдмана перепутал композитора М.И. Глинку с поэтом Ф.Н. Глинкой: первый был похоронен в 1857 г., в 1880-м же – второй. Таким образом, читателю/зрителю не ясно, кого именно – композитора или поэта – имеет в виду герой. Отметим, что на Волковом кладбище ни один из них не был погребен. Подобная путаница показывает необразованность эрдмановского псевдоинтеллигента.

Второй: Вы не дерзите, а рассказывайте без еврея <...>.

Рассказчик: Без еврея? Пожалуйста. В воскресный день на московском Казанском вокзале <...> собралась огромная очередь без еврея.

Второй: У вас опять еврей.

Рассказчик: Нет, у меня без еврея» (117).

Благодаря этой игре раскрывается тайна одного из членов комиссии: выясняется, что «Третий» – еврей, как собственно и сам конференсье (то есть, посредством языковой игры раскрывается водевильная тайна):

«Рассказчик: О ком же, товарищ, мне рассказывать? О себе можно?

Третий: А вы кто?

Рассказчик: Я еврей.

Третий: Тоже нельзя.

Рассказчик: О вас можно?

Третий: Я вам, товарищ, сказал, что об евреях вообще нельзя» (117).

Но наиболее ярким каламбуром является заявление об оздоровлении эстрады: в начале первого явления один из членов комиссии произносит: «<...> здоровая эстрада – это самое больное место в нашей работе» (114), а после ухода «красного Бим-Бома» другой член констатирует: «<...> от такого оздоровления эстрады недолго и заболеть» (116). В последней реплике обнаруживается авторская оценка происходящего – через игру и смех Эрдман показывает процесс уничтожения свободного – подлинного искусства: «<...> по новой орфографии, чего не напишешь, все уголовное преступление выходит» (118). И в последующих произведениях

сатирика: в «Самоубийце», многих баснях, «Одиссее» (1928) и «Заседании о смехе» (1932) – эта проблема будет вновь подниматься, еще острее и болезненнее.

Особое место в пьесе занимают вокальные номера. В четвертом явлении Эрдман пародийно обыгрывает водевильные коллизии: перед комиссией выступает семейная пара, исполняющая старорежимные романсы, которые в новых условиях жизни воспринимаются двусмысленно, что становится причиной обвинения дуэта в контрреволюционной пропаганде. В куплетах, посвященных истории первой любви, поется о вырезанных в качестве символа чувств инициалах «Г.П.» – первые буквы имен влюбленных Ганны и Павла – «у елки на коре» (118). При устном воспроизведении сочетание инициалов «Г.П.» с предлогом «у» дают аббревиатуру государственного политического управления – ГПУ. Так, возникает ощущение, будто представители «бывших» жалуются на свое положение, сетуя на революцию и деятельность карательных органов: «Но все минуло в Октябре. // Кора увяла без возврата. // Г.П. У елки на дворе // Нам не оставила кора та» (118), а припев об Амуре будет воспринят комиссией, как история противостояния московскому уголовному розыску:

«Дуэт: <...> Друг с другом мы играли, // Как с розой мотылек. // Амура мы не ждали, // Амур нас подстерег <...>.

Первый: Объясните, пожалуйста, почему вы написали такие слова?

Жена: Ах, это слова автобиографические, здесь описан мой роман с Жоржиком <...>.

Первый: В таком случае мы вас пропустить не можем. <...> Потому что на советской эстраде нет места уголовным преступникам.

<...> вы сами сознались. <...> Вы сказали, что <...> Мура вы не ждали. А Мур вас подстерег. Московский уголовный розыск, кроме уголовных преступников, никого не подстерегает. <...> А Мур и есть московский уголовный розыск» (118). Обыгрывая через каламбур аббревиатуры ГПУ и МУР, Эрдман позволяет себе иронию в адрес вездесущих «карателей», подстерегающих чуть ли не за каждой елкой и готовых арестовать любого.

Для водевильного жанра характерны куплеты не только о любовных переживаниях героев. Куплет в водевиле может выражать мораль пьесы, давать характеристику персонажам и отражать реакцию на конкретные современные события. Таковы куплеты, исполняемые «красным сатириком» в первом явлении, построенные на языковой игре, основанной на включении политической лексики в бытовой контекст. «Красный сатирик» обещает «Очень политические куплеты на злобу дня и ночи», в которых, по его мнению, он активно выступает за обновление быта: «Я здесь за новый быт ратую» (115). Так, в первом куплете и последующем за ним диалоге, где обыгрывается одна и та же фраза, куплетист пытается доказать: «Всякая теща есть социальное зло» (115), что ему в итоге удается:

«Куплетист: <...> В Москве вот есть Марьино роща. // С женою мы жили там дружно. // Как вдруг появляется теща. // Скажите, кому это нужно? <...>

Первый: Простите, товарищ, вы обещали куплеты на злобу дня, и вдруг теща, кому это нужно?

Куплетист: Вот и я спрашиваю, кому это нужно, товарищи. Жили мы тихо, спокойно, вдруг, понимаете, является: то не то, это не так, и поехала, и поехала: скажите, кому это нужно?

Первый: Никому это, товарищ, не нужно <...>.

Куплетист: Вот и я так думаю, что никому она, товарищи, не нужна. <...> Довольно этого ига, довольно этого засилья, товарищи» (115).

Второй куплет будет одобрен комиссией, благодаря социальному положению брата куплетиста:

«Куплетист: Москву поливают от пыли, // Была чтоб повсюду прохлада, // А брату вот шляпу облили. // Скажите, кому это надо? <...>

Второй: Видите ли, товарищ, вы здесь про своего брата рассказываете, простите, кому же он интересен.

Куплетист: А вы его знаете?

Второй: Нет.

Куплетист: Как же вы можете говорить, что он никому не интересен? А, может быть, у меня брат член Московского совета, а вы говорите, что он никому не интересен.

Второй: Простите, товарищ, я не знал. Это дело другое» (115). Так Эрдман разоблачает не только тему «кумовства», когда родственные связи имеют больший вес, чем реальные заслуги конкретного человека, но и высмеивает положение, согласно которому членство в любой государственной или общественной структуре, независимо от рода деятельности, важнее индивидуальных способностей.

В четвертом куплете Эрдман вводит злободневную отсылку к первым политическим выступлениям Сталина в печати: «Весь старый мир как есть вот свален, // И вот ему пришел финал. // Да здравствует товарищ Сталин // И Третий Интернационал!» (115). Последующая за куплетом полусерьезная угроза с обращением к имени еще только набирающего силы и готовящегося к политической борьбе генсека,

подобно беглому упоминанию в комедии «Мандат»: «Копия сего послана товарищу Сталину»¹³, окажется в какой-то степени пророческой: «Я вас на чистую воду выведу, вы у меня над товарищем Сталиным посмеетесь» (115). Возникшее чувство страха заставляет членов комиссии аттестовать марширующего с красным знаменем в руках под «Интернационал» куплетиста по высшему разряду. Таким образом, введение вокальных номеров позволяет увидеть и творческую несостоятельность халтурщика-куплетиста, и данную автором ироническую характеристику современной действительности.

Н. Эрдман в пьесе «Квалификация» использует различные приемы водевильно-игровой поэтики («театр в театре», введение вокально-танцевальных номеров, основанную на каламбуре языковую игру) и в то же время пародирует их. Проявление игрового начала в развитии действия и характеристике персонажей способствует не только созданию комической атмосферы в произведении, но и сатирическому разоблачению «красного оздоровления» культуры, убивающего истинное искусство и дающего возможность благополучно существовать лишь халтурщикам и приспособленцам. Анализ водевильных приемов на разных уровнях текста позволяет не только раскрыть особенности авторского юмора, но и выявить объекты сатиры в тех случаях, когда драматург избегает прямого разоблачения.

¹³ Эрдман Н. Мандат // Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М. : Искусство, 1990. С. 61.

«Москва с точки зрения»: проблематика и поэтика, сатирическая адресация произведения

В октябре 1924 года состоялась премьера спектакля по пьесе Д. Гутмана, В. Масса, В. Типота и Н. Эрдмана «Москва с точки зрения», ознаменовавшая открытие Московского театра сатиры и выход Н. Эрдмана на «большую» сцену.

Для современного читателя пьеса доступна в издании «Москва с точки зрения... Эстрадная драматургия 20–60-х годов»¹⁴, где Е. Уваровой был фрагментарно восстановлен текст (до сих пор нет информации о нахождении фрагментов рукописи с некоторыми запрещенными цензурой сценами), но с сохранением основного развития действия.

Специалисты по драматургии 1920-х годов больше характеризовали театральную постановку, нежели его литературную основу; называли объекты сатирического разоблачения; высказывали предположения о собственно эрдмановском тексте в общей структуре произведения (однако атрибутивного анализа не проводилось)¹⁵.

¹⁴ Гутман Д., Масс В., Типот В., Эрдман Н. Москва с точки зрения // Москва с точки зрения... Эстрадная драматургия 20–60-х годов. М., 1991. С. 325-360. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

¹⁵ См.: Уварова Е. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы. М., 1983. 320 с.; Стрельцова Е. Великое унижение. Николай Эрдман // Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 1920–1930-х годов. М., 1993. С. 307-345; Гуськов Н. От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов. СПб., 2003. 212 с.; Солобай Н. О спектакле-обозрении «Москва с точки зрения...» (Московский театр сатиры, 1924) // Сергей Есенин: диалог с XXI веком. М.; Константиново; Рязань, 2011. С. 163-171.

При жанровом определении «Москву...» исследователи предлагают рассматривать как комедию-обозрение, в которой представлена сатирическая галерея носителей социально-бытовых пороков 1920-х годов: мещан, карьеристов, аферистов. На наш взгляд, сатирическое поле «Москвы...» гораздо шире.

В основу сюжета пьесы положена история провинциальной семейки обывателей (Пуприяков), решившей прочно обосноваться в столице. Действие начинается с диалога двух критиков, в котором дается установка на сатирическое восприятие действующих лиц. По сути, они выступают в роли ярмарочных зазывал-скоморохов, вовлеченных в комическую перепалку – спор о том, каким должен быть современный театр:

«Первый: Вообще никакие трагедии не нужны – // Все это старая буржуазная отравка. // Необходимо наступление слева направо. <...> // Новому зрителю нужна клоунада, // Народу нужен простой балаган.

Второй: Именно этого вовсе не надо. // То, что вы утверждаете, вводит в обман // И отвлекает от самого основного задания. <...> // Романов, Чижевский, Криницкий, Гладков – // Вот, где зарождается новая драма. <...> // Ага, вы говорите, как Бескин и Блюм, // То есть, ни в чем не разобравшись, поднимаете шум» (325-326). В диалоге авторы затрагивают непрекращающуюся на протяжении 1920-х годов дискуссию о сатирическом смехе в советском обществе. В репликах первого критика присутствует намек на борьбу между «левыми» и «правыми» идеологическими позициями («наступление слева направо»). Более «левым» оказывается второй критик, который, несмотря на негативные отзывы в адрес своих коллег Бескина и Блюма (авторы «Москвы...» практически предсказывают пик

дискуссии о сатире на рубеже 1920-х – 1930-х), выступает против двусмысленного смеха («вводит в обман», «отвлекает») и называет в качестве образцовых драматургов авторов агитпьес, активно ставившихся в начале 1920-х. Критики появятся также и в финале произведения, где будут обвинять авторов представленного действия в беззубом зубоскальстве и безыдейности: «<...> здесь пустые формальные трюки» (356), «Где здесь подчеркнута важность труда? // Все это так, балаган. Ерунда» (357). Таким образом, авторы «Москвы...» пародируют официальную современную критику.

В пьесе нет положительных персонажей (если не считать искусственно введенного *Некто*, появляющегося в финале, чтобы отправить Пуприяков в музей пережитков прошлого). К отрицательным типам относятся не только встречающиеся жулики и бюрократы, но и само семейство обывателей. Папаша и дети – приспособленцы, мамаша и тетка – сочувствующие старому режиму мещанки. Одной из последних дается «возвышенное» имя «Изабелла», комически сочетающееся с фамилией «Пуприяк». Кроме того отметим, в диалогах Миши Пуприяка с матерью и теткой угадывается, на наш взгляд, манера общения матери и сына Гулячкиных в «Мандате», над которым Эрдман работает в это же время:

«Анна Ивановна: Батюшки! А где же это наш самовар!

Миша: Мамаша, пожалуйста, не волнуйтесь и не лезьте, // Все захвачено, завязано и лежит на месте. <...>

Анна Ивановна: Батюшки, а где же это наше одеяло?

Миша: Маменька, не доводите меня до скандала. <...> Что вы, тетенька, насупились.

Изабелла: Да уж до смеха ли. Жили мы себе спокойно, и тихо, и просто, <...> // И двор у нас был, и сад, и квартирка <...>. // Да и дела были, слава богу, не плохи.

Миша: Тетенька, вы совершенно не созвучны эпохе» (332-333).

Для сравнения:

«Павел Сергеевич: Плюетесь вы, мамаша, совершенно напрасно, теперь не старое время.

Надежда Петровна: Да кого же ты сюда прицепил, Павлуша? <...> Висели эти картины восемнадцать лет с лишком – и глазу было приятно, и гости никогда не обижались.

Павел Сергеевич: Вы, мамаша, рассуждаете совершенно как несознательный элемент. <...> Вы, мамаша, меня простите, но только у вас здоровье слабое – может быть, вы заболели?»¹⁶. Однако, действующие лица «Москвы...» в отличие от героев «Мандата» являются карикатурами и не вызывают сочувствия.

В качестве катализатора действия авторы вводят в текст пьесы водевильного плута-обманщика: это первый и второй Прохвосты. Первый ради заработка превращает собственную комнату в «резиновую» квартиру, с множеством квартирантов (Пуприяков он рассматривает как очередных жертв своей аферы). Второй же Прохвост продает Пуприякам барахло, рекомендуя его как лучшую форму для экзамена по политграмоте: «На экзамене нужно ближе к рабочему классу одеваться» (351). Так авторы вводят элементы водевильного переодевания (маскировка под пролетария). Однако спектакль не состоится. Все Пуприяки будут разоблачены комиссией

¹⁶ Эрдман Н. Мандат // Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990. С. 21-23.

на экзамене (отметим, данная картина в некоторой степени напоминает эрдмановский скетч «Квалификация»).

Показывая культурную жизнь столицы, авторы обращаются к литературной игре, наиболее ярко проявляющейся в картине «Чемпионат литературной борьбы», где в прямом смысле реализуется данная метафора. Известные поэты и прозаики выступают не столько в виде словесных дуэлянтов, сколько боксеров на ринге – дерутся, некоторые убегают от соперника. Комичны даваемые арбитрами представления, основанные преимущественно на каламбурных высказываниях, которыми сопровождается выход «борцов» на ринг (пародийно осмысляются их особенности творчества и идеологическая ориентация). Например, А.Н. Толстой представлен как «Самый красный из Толстых и самый толстый из белых. <...> В настоящее время борется со своим прошлым, ввиду чего не имеет будущего» (345). А. Белый «пробовал бороться под красной маской, но публика сейчас же узнала, что боец под красной маской – Белый» (345). А. Ахматова получает статус «Чемпиона потустороннего мира» (347), а «Чемпион Древней Греции и античной Эллады» О. Мандельштам «прибыл, но задержан на вокзале» (345). Таким образом, в игровой форме показаны процесс перековки одних литераторов (Толстого, Белого), опасное положение других (Мандельштама, Ахматовой). Особое внимание уделяется оценке творчества Б. Пильняка некоторыми современниками (по сути, Эрдман и его соавторы предвосхищают целый ряд фельетонов И. Ильфа и Е. Петрова, иронично отзывавшихся о писателе-орнаменталисте): «Прозван Пильняком по причине частых поражений и падений на пыльный пол. По той же причине так пропитался запахом пола, что многим противен» (347). Кроме того авторы

«Москвы...» позволяют себе иронию в адрес советских периодических изданий:

«Миша: Дядя Саша, а где Демьян Бедный?

Арбитр: Судя по последним Известиям ВЦИКа, не знаю, а по Правде говоря, бороться в нашем чемпионате отказался, так как в настоящее время борется сразу с тремя противниками: с попом, с кулаком, с самогоном» (347). Отметим также, что в пьесе отражено соперничество С. Есенина и В. Маяковского:

«Маяковский: <...> Так всех из театра вычищу. // *(Выталкивает Есенина.)* // С детства у меня // Такое привычище.

Есенин, сбитый с ног пинком Маяковского, исчезает <...>.

Арбитр: Где же Есенин? Ввиду того что он повредил себе позвоночник и близок к состоянию полнейшего имажинизма – борьба продолжаться не будет» (348). Остроумно высказывание о Бабеле: «Оказал Буденному немало услуг, ввиду чего Буденый полагает, что услужливый Бабель опаснее врага» (347). Кроме того «борцы» Эренбург и Маяковский сами сообщают о себе иронические характеристики:

«Арбитр: <...> Любимый ученик популярного чемпиона Хулио Хуренито. Любимец мужчин и дам обоего пола. Одной рукой выжимает десять...

Миша: Пудов?

Эренбург: Нет, строчек с секунду.

Арбитр: Двумя руками выбрасывает двадцать...

Зоя: Пудов?

Эренбург: Нет, романов на книжные рынки. <...>

Маяковский: Прошу про это не говорить.

Арбитр: Я “про это” не говорю. <...> Про это вы сами написали.

Маяковский: Мало ли // Мной // Написано дряни, // На то и дан // Язык, // Чтоб таранить» (346). Таким образом, благодаря литературной игре дается яркая характеристика современного литературного процесса.

Авторы «Москвы...» используют различные приемы языковой игры. Каламбуры – излюбленный прием Эрдмана – постоянно возникают в речевых партиях персонажей: «А у Таирова пойдет, // Представьте, “Бесприданница”. <...> // Зачем к чему? Я не пойму. // Как много в этом странного – // Ведь “Бесприданница” ему // Не принесет приданого» (329-330); «<...> грудной ребенок и уже имеет на своей шее семью» (337); «Если моя супруга будет жить в умывальнике, я с нею разведусь. Я, товарищи, старший счетовод, а не водолаз какой-нибудь» (338); «Это не мышь граждане, это Иван Тарасович грызет молодыми зубами гранит науки. // *Открывает нижний ящик шкапа – там Иван Тарасович, лежа на животе, зубрит*» (340); «<...> вы, пожалуйста, не подумайте, что я в новых брюках – это по бедности» (353). Каламбурны многие ответы Пуприяков на экзамене по политграмоте:

«Первый экзаменатор: Кем вы служите?

Пуприяк: Этим... то есть... ну этим предметом обложения» (352);

«Первый экзаменатор: <...> сколько раз собирался съезд нашей партии?

Миша: Четырнадцать.

Первый экзаменатор: Позвольте, съездов было тринадцать <...>.

Миша: Вот я же и говорю, четырнадцатый раз он собирался, <...> и не мог собраться...» (353);

«Первый экзаменатор: Ну, что такое МГСПС? <...>

Зоя: МГСПС? Пойдите. (*Думает.*) М – Московское, Г – Государственное, С – Соединение, ПС – плохих спектаклей (вместо «Московского губернского совета профсоюзов»; речь идет о театре им. Моссовета. – М.Ш.)» (354);

«Второй экзаменатор: <...> вы богу молитесь?»

Изабелла: Нет. Не молюсь. Я в бога (господи, прости ты мои прегрешенья) не верю.

Второй экзаменатор: Хорошо.

Изабелла (*своим*): Слыхали – хорошо. Значит, я, слава тебе, господи, правильно угадала» (355).

Встречаются в пьесе немногочисленные остроты: «Москва <...>. Что ни дом – то пивная или журнал» (333); «Жилплощадь свыше нам дана, // Замена счастью она!» (336); «Раньше действительно Бог – он был, а теперь его аннулировали» (355).

Диалоги в картине «Комната, в которой они сняли квартиру» практически полностью построены на приемах речевого гротеска и буквальной реализации метафоры. Так, например, выясняется, что в комнате Прохвоста квартиранты снимают угол в прямом смысле слова: живут в умывальнике, на трапедии, в разных секциях шкафа и даже на голове Сапожника:

«Сапожник: Послушайте, зачем же вы ноги на мою голову положили?»

Сенечка: Я, товарищ, имею право на дополнительную площадь – я член Цекубу» (340). А одна семья жильцов находится «на иждивении своего грудного ребенка»: «<...> в трамвай через переднюю площадку только с грудными детьми пускают, так вот они своего ребенка на прокат отдают и с этого кормятся. <...> Я ему, знаете ли сдал <...> трехэтажный квадратный аршин. Верхний этаж

он сам занимает, в люльке, как ответственный съемщик, в середине живут родители, а нижний этаж он сдает сапожнику» (337). Таким образом, языковая игра позволяет увидеть множество злободневных проблем: «квартирный вопрос», низкий уровень жизни и культурного развития, проблема веры и религии в атеистическом государстве, – которые получают преимущественно сатирическое разрешение в пьесе.

В тексте «Москвы...» активно используются куплеты с сатирическим подтекстом. Так, например, Первый и Второй критики в своей вокальной партии дают разоблачительную характеристику собственной деятельности: «Как лошадей, нас по статьям // Оценивает публика. // Во всех статьях галиматья – // Для славы и для рублика» (329). В куплетах бюрократов (Зама и Секретаря) обыгрывается проблема чистки и сокращений: «Так нет спокойствия нигде – // И человек, и зверь, и птица // Всегда, и всюду, и везде // Нежданно может сократиться. // Вы говорите – не смешно, // Такие песни есть и были. // Я спел бы вам смешнее, но – // Как бы меня не сократили» (344). Этой же теме посвящен один из куплетов Изабеллы, где «чистка» обыгрывается и в значении кражи, и штатного сокращения: «Здесь чисто и красиво – // Но все это обман. // Здесь нам очистят живо // Бумажник и карман. // Читала я сама, // Что чисток в центре – тьма. // Повсюду и всегда – // Вот это да!..» (334-335). Горькая ирония обнаруживается в куплетах писателей: «Писали мы // Умно и споро, // А нам попало // От рабкора» (350), самым ярким из которых является куплет Маяковского: «Из одного // Едят корыта // И Эренбург, // И Хуренита», где имя эренбургского героя употребляется как ругательное прозвище. В куплеты Зои Пуприяк – девушки-провинциалки, мечтающей стать артисткой, авторы помещают

двусмысленное заявление: «И вход простому люду // На сцену воспрещен» (334) (игровая остраненность позволяет обнаружить в подтексте и проблему блата, и насмешку над идеей продвижения драматургов и артистов «от станка»), а также сатирический выпад в адрес балетной студии Л.И. Лукина – постоянного объекта насмешек раннего Эрдмана:

«Зоя: <...> В Москве, конечно, к Лукину пойду в балет –

Пуприяк: Вот это – нет» (335). Обратим внимание также еще на один из куплетов Пуприяка, где косвенно затрагивается тема арестов: «За шик жены, скажу-ж, // Бывает выслан муж – // Вы знаете, куда? // Вот это да» (334). Таким образом, куплеты вводятся не только ради достижения смеховой реакции, но и для игрового обозначения серьезных социально-политических проблем, о которых нельзя было писать открыто.

В финале обнаруживается оптимистическая двойственность. С одной стороны, в помещении персонажей в музей пережитков прошлого возникает видимость/мнимость счастливого исхода для Пуприяков, получивших по сути место жительства в центре столицы и работу, которая заключается в том, чтобы ничего не делать (то есть то, о чем мечтали герои). С другой стороны, приводится идеологическое разрешение конфликта: отрицательные типы исчезают из реальной жизни Москвы и застывают в качестве экспонатов под бой пионерских барабанов: «Все: Мы нечто вроде экспоната, // По нас изучат без труда: // Что копошилось когда-то // И не вернется никогда. (Застывают.) // За сценой пионерская команда и барабанный бой» (360). Тема «музея пережитков» получит более яркое воплощение уже в творчестве В. Маяковского.

Итак, в пьесе Д. Гутмана, В. Масса, В. Типота, Н. Эрдмана «Москва с точки зрения» доминирует сатирический пафос. В качестве объектов разоблачения выступают мещане, приспособленцы, аферисты, бюрократы и др. Наряду с этим, благодаря игровым приемам (водевильным куплетам, языковой и литературной игре), обнаруживаются авторская ирония в адрес официальной критики и ситуации, сложившейся в литературе 1920-х годов, сатирическое решение «квартирного вопроса» и других актуальных социально-политических проблем. Очевидно влияние комедии, ее постановки на отдельные моменты творчества В. Маяковского, И. Ильфа и Е. Петрова и на становление жанра сатирического обозрения, предполагающего синтетическую природу. Тяготение к синтезу различных комедийных жанров (сатирической комедии, водевиля, буффонады), увлечение каламбурами и остротами позволяют включить «Москву...» в контекст ранней эрдмановской драматургии. Таким образом, пьеса, в создании которой ведущая роль, на наш взгляд, отводится Эрдману, «стала своего рода подступом к «Мандату»»¹⁷.

Подведем итоги. Исследование ранних пьес Н. Эрдмана «Гибель Европы на Страстной площади», «Квалификация» и «Москва с точки зрения» показывает, что в произведениях на уровне авторского пафоса превалирует сатирическое разоблачение современной действительности. При этом тексты имеют синтетический характер. В проанализированных нами пьесах элементы различных комедийных форм вступают в тесное взаимодействие, создавая единое

¹⁷ Уварова Е. Указ. соч. С. 138.

художественное пространство, в котором доминируют водевильные принципы организации драматургического действия.

Эрдман начинает свой творческий путь с создания острозлободневного водевиля «Гибель Европы на Страстной площади», в котором осовремененный «любовный» сюжет не обретает самостоятельной ценности, насыщается сатирическими коннотациями через языковую игру в речевых партиях персонажей и злободневные куплеты, выступая, по преимуществу, как форма реализации авторского иронического осмысления реальности. Многообразие игровых стратегий, включающих концентрированную литературную и языковую игру, нередко рождает также сатирическую двойственность/двузначность в пьесах «Квалификация» и «Москва с точки зрения», где автор продолжает активно использовать водевильные приемы.

Персонажи ранних пьес лишены психологизма. Это маски-типы, совмещающие в себе сатирические образы и водевильные амплуа. Авторского сочувствия к этим героям не наблюдается.

Многие жанрово-стилевые особенности ранних эрдмановских пьес найдут отражение в «Мандате» в более отточенном и концентрированном виде. Однако ранние драматургические опыты Эрдмана от его вершинных пьес отличает относительно оптимистическая позиция без внутреннего трагизма в судьбе персонажей – «маленьких» людей, потерявшихся во времени.

Вопросы для самопроверки

1. К каким жанровым разновидностям комедии обращается Н. Эрдман в раннем творчестве? Наблюдается ли взаимодействие между ними?
2. Есть ли динамика в использовании водевильного жанра от «Гибели Европы на Страстной площади» к «Мандату»? Какое место занимают вокально-танцевальные номера в произведениях? Назовите их функции.
3. Назовите объекты сатиры ранних эрдмановских пьес. Какие из них отвечают на «социальный заказ», а какие противоречат идеологической установке и являются «неудобными»?
4. Какие формы сатирического разоблачения/приемы прямой и не прямой сатиры присутствуют в текстах Эрдмана?
5. Какие приемы игровой поэтики использует Эрдман?
6. Как функционирует в пьесах Эрдмана прием «театр в театре»?
7. Одинаковы ли функции литературной игры в пьесах драматурга? С какими произведениями обнаруживаются интертекстуальные связи?
8. Какие приемы языковой игры являются для Эрдмана излюбленными, ведущими в текстах?
9. Кто из предшественников и современников оказал влияние на драматургию Эрдмана?
10. На кого из современников и как оказали влияние ранние эрдмановские пьесы?
11. Каково значение ранних пьес Эрдмана для:
 - а) самого писателя;

- б) развития отечественной сатиры (не только драматургии);
- в) театрального искусства?

12. Какова сценическая судьба ранних пьес Эрдмана? Почему многие из них недолго продержались в репертуарах и были забыты на протяжении нескольких десятилетий?

13. Актуальны ли ранние пьесы Н. Эрдмана сегодня? Какие социально-нравственные и социально-политические проблемы сохраняют свою злободневность?

Коллоквиум

«Мандат» Н. Эрсмана: проблематика, формы комического, авторская позиция

1. История создания и постановки пьесы.
2. Система персонажей, способы обрисовки характеров: речевые характеристики, саморазоблачение, гротеск, буффонада, эксцентрика.
3. Своеобразие конфликта, особенности развития действия, жанровая специфика произведения.
4. Авторское отношение к героям. Традиции и новаторство в решении темы «маленького человека».
5. Игровая поэтика произведения («театр в театре», литературная, языковая игра и др.).

Список рекомендуемой литературы

Эрсмани Н. Мандат (*любое издание*).

Баринава К. Карнаваллизация в пьесе Н.Р. Эрсмана «Мандат» // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2009. № 4; **она же:** Особенности проявления карнавального начала в комедиях Н. Эрсмана «Мандат» и В. Маяковского «Клоп» // Вестник Томского государственного университета. 2010. № 332; **она же:** Карнавализованная драматургия Николая Эрсмана. Владивосток, 2012.

Велихов Л. Самый остроумный // Театр. 1990. № 3.

Головчинер В. Комедийное, комическое, смеховое («Дни Турбиных» М. Булгакова, «Мандат» Н. Эрсмана) // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. № 7.

Каблуков В. Динамика экзистенциального самоопределения маленького человека в драматургии Н. Эрдмана // Высшее образование для XXI века: V международная научная конференция. Москва, 13–15 ноября 2008 г.: Доклады и материалы. Секция 6. Высшее образование и мировая культура / отв. ред. Вл.А. Луков, Н.В. Захаров. М., 2008. Вып. 2.

Киселев Н. Вокруг «Мандата» Н. Эрдмана // Проблемы идейности и мастерства художественной литературы. Томск, 1969; **он же:** «Мандат» Н. Эрдмана // Вопросы языка и литературы. Томск, 1970.

Миронова М. Восприятие пьесы и спектакля «Мандат» формальной театральной критикой // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. № 7.

Руднева Л. Комедия Н. Эрдмана, ее триумф и забвение // Театр. 1987. № 10.

Свободин А. Легендарная пьеса и ее автор // Современная драматургия. 1987. № 2.

Шевченко Е. Балаганный дискурс и коммуникативные стратегии в драматургии Николая Эрдмана // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2008. № 2 (10).

Щеглов Ю. Конструктивистский балаган Н. Эрдмана // Новое литературное обозрение. 1998. № 5.

Щитов А. Моделирование потенциала представления в драмах Н. Эрдмана и М. Булгакова («Мандат» и «Дни Турбиных») // Сибирский филологический журнал. 2008. № 3.

От «Носорогого хахаля» до «Мандата»:

Основные даты раннего творчества Эрдмана-драматурга¹⁸

Сентябрь 1922 г. – премьера в мастерской Н.М. Фореггера («Мастфор») пародии Эрдмана «Носорогий хахаль» на спектакль Вс. Мейерхольда «Великодушный рогоносец».

5 октября 1922 г. – премьера пьесы Э. Лабиша «Копилка» в Опытном-героическом театре. Текст «переделал в стихи» Эрдман. Режиссеры Б.А. Фердинандов и В.Г. Шершеневич. Художник Б.Р. Эрдман.

24 октября 1922 г. – премьера скетча «Бум» в Театре буффонады. Сценарий Эрдмана и В.Г. Шершеневича.

29 июня 1923 г. – премьера скетча «Вечное дачное» («Дачная барышня») в Летнем театре (кабаре «Кривой Джимми»).

Август 1923 г. – премьера скетча «Назад к Островскому» в Летнем театре (кабаре «Кривой Джимми»).

17 августа 1923 г. – премьера буффонады «Шестиэтажная авантюра» в кабаре «Кривой Джимми». Режиссер А.Г. Алексеев.

18 октября 1923 г. – премьера скетча «Ателье мод» в кабаре «Кривой Джимми». Текст Эрдмана и А.Г. Алексеева.

25 октября 1923 г. – премьера скетчей «23 и 25», «От жантильности к меркантильности» и «Сильнее смерти» в кабаре «Кривой Джимми».

Январь-февраль 1924 г. – премьера пьесы «Гибель Европы на Страстной площади» в кабаре «Палас». Режиссер В.Я. Хенкин. Музыка М. Блантера.

¹⁸ Печатается по: Гутерц А., Фридман Д. Основные даты жизни и творчества Н.Р. Эрдмана // Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990. С. 514-515.

24 июня 1924 г. – премьера скетча «Квалификация» в «Московском Вольном театре». Главный режиссер В.Я. Хенкин.

1 октября 1924 г. – премьера обозрения «Москва с точки зрения». Режиссер Д. Гутман, художник М. Беспалов, музыка Ю. Юргенсона, балетмейстер Н. Фореггер. В спектакле участвовали актеры Н. Волков, Е. Милютина, И. Зенин, Ф. Курихин, Р. Зеленая, С. Антимонов, Д. Кара-Дмитриева и др. Многие исполняли по несколько ролей.

Октябрь 1924 г. – Эрдман пишет скетч «Театральные экзамены» в соавторстве с А.Г. Алексеевым для Летнего театра, а также скетч «В кабале домашнего хозяйства» для театра «Депо агиток». Стихотворный текст Эрдмана по сценарию Н. Львова.

16 декабря 1924 г. – премьера спектакля «Лев Гурыч Синичкин» в Театре им. Евг. Вахтангова. Текст Д.Т. Ленского в обработке Эрдмана. Интермедии и куплеты Эрдмана. Режиссер Р.Н. Симонов при участии Вс. Мейерхольда. Художник Б.Р. Эрдман.

20 апреля 1925 г. – премьера пьесы «Мандат» в Театре им. Вс. Мейерхольда.

Список использованных источников

Тексты Эрдмана

1. Гибель Европы на Страстной площади // Современная драматургия. 1994. № 14. С. 214-222. См. также в кн.: Эрдман Н. Самоубийца: Пьесы. СПб., 2011. С. 5-42.
2. Квалификация // Театр. 1989. № 5. С. 114-118. См. также в кн.: Эрдман Н. Самоубийца: Пьесы. Стихотворения. Интермедии. Воспоминания и переписка. М., 2007. С. 177-190; Эрдман Н. Самоубийца: Пьесы. СПб., 2011. С. 273-291.
3. Москва с точки зрения // Москва с точки зрения... Эстрадная драматургия 20–60-х годов. М., 1991. С. 325-360.
4. Мандат // Театр. 1987. № 10. С. 2-28. См. также в кн.: Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990. С. 19-80; Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой. Екатеринбург, 2000. С. 13-99; Эрдман Н. Самоубийца: Пьесы. Стихотворения. Интермедии. Воспоминания и переписка. М., 2007. С. 7-79; Эрдман Н. Самоубийца: Пьесы. СПб., 2011. С. 43-140.

Работы об Эрдмане

5. Барина К. Карнавализация в пьесе Н.Р. Эрдмана «Мандат» // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2009. № 4. С. 162-165.
6. Барина К. Особенности проявления карнавального начала в комедиях Н. Эрдмана «Мандат» и В. Маяковского «Клоп» // Вестник Томского государственного университета. 2010. № 332. С. 11-14.

7. Баринаева К. Карнавализованная драматургия Николая Эрдымана. Владивосток, 2012. 184 с.
8. Васильев К. Вдохновляйтесь согласно постановлениям // Эрдыман Н. Самоубийца: Пьесы. СПб., 2011. С. 292-318.
9. Велихов Л. Самый остроумный // Театр. 1990. № 3. С. 90-96.
10. Головчинер В. Комедийное, комическое, смеховое («Дни Турбиных» М. Булгакова, «Мандат» Н. Эрдымана) // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. № 7. С. 47-75.
11. Гуськов Н. От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов. СПб., 2003. 212 с.
12. Гутерц А., Фридыман Д. Основные даты жизни и творчества Н.Р. Эрдымана // Эрдыман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990. С. 514-515.
13. Каблуков В. Динамика экзистенциального самоопределения маленького человека в драматургии Н. Эрдымана // Высшее образование для XXI века: V международная научная конференция. Москва, 13–15 ноября 2008 г.: Доклады и материалы. Секция 6. Высшее образование и мировая культура / отв. ред. Вл.А. Луков, Н.В. Захаров. М., 2008. Вып. 2. С. 45-54.
14. Киселев Н. Вокруг «Мандата» Н. Эрдымана // Проблемы идейности и мастерства художественной литературы. Томск, 1969. С. 169-181.
15. Киселев Н. «Мандат» Н. Эрдымана // Вопросы языка и литературы. Томск, 1970. С. 30-31.
16. Миронова М. Восприятие пьесы и спектакля «Мандат» формальной театральной критикой // Вестник Томского

- государственного педагогического университета. 2011. № 7. С. 30-33.
17. Руднева Л. Комедия Н. Эрдмана, ее триумф и забвение // Театр. 1987. № 10. С. 32-33.
18. Свободин А. Легендарная пьеса и ее автор // Современная драматургия. 1987. № 2. С. 181-185.
19. Свободин А. О Николае Робертовиче Эрдмане. Вступительная статья // Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990. С. 5-18.
20. Солобай Н. О спектакле-обзрении «Москва с точки зрения...» (Московский театр сатиры, 1924) // Сергей Есенин: диалог с XXI веком сборник научных трудов по материалам Международного научного симпозиума, посвященного 115-й годовщине со дня рождения С.А. Есенина / Ред.-сост. М.В. Скороходов. М. ; Константиново ; Рязань, 2011. С. 163-171.
21. Стрельцова Е. Великое унижение. Николай Эрдман // Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 1920–1930-х годов. М., 1993. С. 307-345.
22. Уварова Е. Эстрадный театр: Миниатюры, обзрения, мюзикхоллы (1917–1945). М., 1983. 320 с.
23. Уварова Е. Николай Эрдман, Владимир Масс, Михаил Червинский // Москва с точки зрения... Эстрадная драматургия 20–60-х годов. М., 1991. С. 62-100.
24. Фролов В. Муза пламенной сатиры. Очерки советской комедиографии (1918–1986). М., 1988. 408 с.
25. Хорт А. Радости и страдания Николая Эрдмана. М., 2015. 528 с.
26. Шахматова Т. Праздник с привкусом абсурда: Традиции водевиля в драматургии 20-х годов XX века // Festkultur in der

- russischen Literatur (18. bis 21. Jahrhundert). Культура праздника в русской литературе XVIII–XXI вв. Herbert Utz Verlag, 2010. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL: www.utzverlag.de. Загл. с экрана. Яз. рус.
27. Шевченко Е. Балаганный дискурс и коммуникативные стратегии в драматургии Николая Эрсмана // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2008. № 2 (10). С. 137-146.
28. Шеленок М. Драматургия И. Ильфа и Е. Петрова и водеvilльная тенденция в отечественной комедиографии 1920-х – 1930-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2017. 26 с.
29. Щеглов Ю. Конструктивистский балаган Н. Эрсмана // Новое литературное обозрение. 1998. № 5. С. 118-129.
30. Щитов А. Моделирование потенциала представления в драмах Н. Эрсмана и М. Булгакова («Мандат» и «Дни Турбиных») // Сибирский филологический журнал. 2008. № 3. С. 68-74.

Содержание

Введение	3
Анализ ранних пьес Н. Эрдмана	5
1. Сатирический водевиль «Гибель Европы на Страстной площади»: обновление традиционного жанра.....	5
2. Проблематика и поэтика скетча «Квалификация»	16
3. «Москва с точки зрения»: проблематика и поэтика, сатирическая адресация произведения	29
Вопросы для самопроверки	41
Материалы для коллоквиума по «Мандату»	43
Основные даты раннего творчества Эрдмана-драматурга	45
Список использованных источников	47

Учебное издание

Шеленок Михаил Алексеевич

ПУТЬ К «МАНДАТУ»

Жанрово-стилевые искания в ранней драматургии Н. Эрдмана

Учебно-методическое пособие

В авторской редакции

Дизайн обложки М.А. Шеленка

Подписано в печать 09.11.2017 г. Формат 60×84/16.
Усл.-печ. л. 3,25. Тираж 50 экз. Заказ № 110

Издательство «Саратовский источник»
г. Саратов, ул. Кутякова 138б, 3 этаж.
Тел. 52-05-93
Отпечатано в типографии «Саратовский источник»