

ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX–XX ВЕКОВ

УДК 82:801.6; 82-1/9

Н. А. Бабенко, В. Е. Головчинер

ТЕКСТЫ ПОМОЩНИКА РЕЖИССЕРА В ОБОЗРЕНИИ В. МАССА И Н. ЭРДМАНА «ОДИССЕЯ»: ПРИРОДА И ФУНКЦИИ

Исследуется впервые малоизвестное произведение Николая Эрдмана – *обозрение* «Одиссея» (1928), написанное в соавторстве с Владимиром Массом. Не связанные непосредственно с сюжетом обозрения монологи помощника режиссера в нем рассматриваются как частный случай «текста в тексте» / «театра в театре». Выявляются природа и функции персонажа, которые позволяют говорить о его родстве не только с хором древнегреческой драмы, но и с исполнителями русского балагана.

Ключевые слова: *Н. Эрдман, В. Масс, «Одиссея», обозрение, текст в тексте, трансформация, известный сюжет, условность, действие, хор, балаган, комическое.*

Творческое наследие Н. Эрдмана представляют не только всемирно известные пьесы «Мандат» и «Самоубийца», но многочисленные киносценарии, произведения для эстрады – скетчи, репризы, тексты песенок, конференс, либретто для оперетт и балетов, программы представлений для цирка и клоунады, а также специфические пьесы для театров сатиры, мюзик-холлов, оперетты – *обозрения*. Подавляющее большинство этих произведений до сих пор не только не исследовано, но даже не опубликовано¹. Знающая их по архивным материалам историк отечественного эстрадного театра 1920–1960-х гг. Е. Д. Уварова включает в «тройку» писателей, которые «на протяжении ряда десятилетий <...> во многом определяли репертуар советского эстрадного театра и отдельных артистов» [3, с. 62], наряду с Владимиром Массом, Михаилом Червинским и Николаем Эрдманом. Более того, в первую очередь называет его. Но процитированная книга, как и другая этого автора «Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы» [4], скорее дает материал для первого знакомства с авторами, писавшими для эстрады, чем является исследованием их творчества.

В предлагаемых размышлениях впервые предметом анализа стало написанное Н. Эрдманом с его многолетним соавтором В. Массом *обозрение* «Одиссея».

Определение жанра *обозрения* как театрального зрелища Е. Д. Уварова в 2000 г. сформулировала так: «ОБОЗРЕНИЕ (франц. revue) – вид представ-

ления, объединяющий различные эстрадные формы – сценки, куплеты, пародии, песенки, цирковые номера и другие при помощи несложного сюжета (обычно связанного с путешествием) или постоянных персонажей-обывателей» [5, с. 408]. Дополним это определение словами известного театрального критика, современника названных соавторов П. Маркова, который в одной из своих рецензий 1920-х гг. пишет об отличиях отечественного обозрения от западноевропейского ревью: «Если русское обозрение стремится быть сатирой, то ревью – зрелищем. Обозрение основано на смене бытовых и общественных моментов, подлежащих осмеянию, ревью – живых картин и эстрадных номеров» [6, с. 336]. Он же отмечает, что цель обозрения – раскрыть «большое в малом»; ряд анекдотических наблюдений и комических положений, по мнению критика, «должен вырастать в целостную картину» [6, с. 222].

По данным А. Гутерц и Д. Фридмана [7], Эрдман в соавторстве (чаще всего с Массом) написал в конце 1920-х гг. следующие тексты, которые называли в то время *обозрениями*: «Гибель Европы на Страстной площади» (1922), «Москва с точки зрения» (1924), «Житьишко человечье» (1926), «Одиссея» (1928), «Божественная комедия», «Боккаччио», «Телемак» (1930), «Орфей в Аду», «Прекрасная Елена», «Салон святой Магдалины» («Дом Телье, или Разоружение», «Разоружение») (1931), «Музыкальный магазин» (1932). Это тексты полноценных пьес с некоторой спецификой, которая и уточняется в определении *обозрение*. Акцентируем главное в обозрениях как явлениях литературы, по Маркову, – «основаны на смене бытовых и общественных моментов, подлежащих осмеянию». Мы

¹ Исключение составляет обозрение «Прекрасная Елена» названных соавторов; его текст с примечаниями опубликован В. Е. Головчинер и Д. Фридманом в 2011 г. [1]. Этому произведению посвящена статья В. Е. Головчинер [2].

бы сегодня уточнили: «основаны на смене» эпизодов, мест действия, лиц, представленных для сатирического представления – обозрения.

Текст «Одиссеи», написанной в 1928 г. для Ленинградского мюзик-холла, – в числе немногих опубликованных обозрений Масса и Эрдмана. Пьеса интересна тем, что в ней, в отличие от других обозрений этих же авторов, активно используется прием «театр в театре», который можно рассматривать как частный случай «текста в тексте». В связи с такой организацией произведения Ю. М. Лотман отмечал, что «различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста. Переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла» [8, с. 155]. Задача предлагаемого исследования – понять природу и функции монологов помощника режиссера как *вводных, вставных*, не имеющих отношения ни к сюжету Гомера, ни приключениям нового Одиссея.

Текст *поэмы* Гомера, при всем разнообразии сюжетных ситуаций, испытаний и приключений героя, достаточно однороден; *пьеса* соавторов конца 1920-х гг. отличается от претекста по многим параметрам, в том числе тем, что построена на чередовании двух типов текста как конструкция «текст в тексте» с разной степенью их условности и диалогичности. Один – *основной, собственно драматический, диалогический текст* связан с приключениями персонажа, носящего имя известного героя. *Одиссей обозрения*, как и его «тезка», отправлен авторами в путь по местам гомеровской поэмы, травестированным в духе актуальной современности. Явная соотнесенность путешествия Одиссея Масса и Эрдмана с гомеровским определяет, при всей его подчеркнутой фрагментарности, внутреннюю целостность пьесы, при этом удваивает кодировку и соответственно семантику и сообщает всему целому условно-метафорическую природу. Три выхода помощника режиссера имеют явно *монологическую природу* и обладают признаками комически представленной реальности современного авторам театрального производства и подцензурной литературной ситуации в советском государстве. Помощник режиссера – должность в театре, не предполагающая его появления перед зрителями. Но в пьесе именно он первым выходит к публике от лица театра, в котором поставлен спектакль, говорит зрителям о том, что предстоит увидеть, комментирует какие-то аспекты, не включаясь в действие.

Имя греческого героя, сюжет его приключений связаны с Древней Грецией, заметными явлениями культуры которой были театр и драма. Последние

имели в качестве обязательного компонента хор. «Хор – неременный участник древнегреческой трагедии, по меньшей мере, до конца IV в.», – отмечает исследователь древнегреческой драмы В. Н. Ярхо [9, с. 105]. Он пишет и о служебной функции хора в драме: «Ни афиш, ни либретто в греческом театре не было и слова корифея (предводителя греческого хора – *Н. Б.* и *В. Г.*) помогали зрителю сразу же понять, кто перед ним появляется». «Корифей <...> комментирует все происходящее», при этом роль хора «чаще сводится к эмоциональному комментарию хода событий» [9, с. 108–110]. Ярхо также отмечает, что в песнях хора древние греки «находили сходство со своими мыслями о жизни и смерти, равно как и ассоциации со своим нынешним положением» [9, с. 331]. Ученый подчеркивает, что произведения ранних афинских драматургов часто назывались по составляющим хор лицам и приводит примеры таких произведений: «Персы», «Фригийцы» Эсхила, «Колхидянки» Софокла, «Троянки», «Финикиянки» Еврипида [9, с. 105]. Хор в них – представители определенных государств или городов.

Помощник режиссера в «Одиссее» выступает в близких функциях. Он представляет театр как некое производство, не входит в состав *действующих лиц*, выражает свое отношение к происходящему на сцене, оценивает поступки героев, не имея возможности влиять на них, по-своему связывает сцену и зрителей, высказывает свое понимание происходящего на сцене на политизированном языке сидящих в зале.

В трехактное обозрение – травестированное путешествие Одиссея по местам его гомеровского предшественника – включены три монолога помощника режиссера. Первые два, в первом акте, предваряют первую и вторую картины. Третий монолог расположен в середине второго акта и предваряет четвертую картину.

Начинающий пьесу монолог в основном посвящен представлению автора обозрения, в качестве которого помощник режиссера наивно называет «слепца Гомера, автора нашумевшей „Илиады“» [10, с. 278]. Про греческого автора он знает несколько общеизвестных фактов: что тот жил несколько тысяч лет назад, был слепым, создал произведения под названиями «Илиада» и «Одиссея» (при этом нещадно путает одно с другим, как в процитированном выше тексте) и то, что некоторые ученые сомневаются или в его существовании, или в авторстве обоих произведений. Эти факты он «вываливает» на зрителей, чрезмерно, не к месту оснащая свою речь клише идеологически выдержанных выступлений в прессе, в партийных дискуссиях конца 1920-х гг. Концентрация последних в этом и других монологах так сильна, что постав-

ленные рядом, они часто создают обратный смысл с оксюморонно-комическим эффектом: «Правда, товарищи, Гомер сделал непопустительную ошибку, что он умер за 3000 лет до Октябрьской революции. Этого пролетариат ему не простит. Но я твердо уверен, что, если бы он был жив, он был бы с нами и мог бы лучше других увидеть наши театральные достижения, потому что он был слепой» [10, с. 278]. Авторы используют прием *ad absurdum* – доведение до абсурда. Каждое следующее высказывание опровергает предыдущее: лучше всего видит слепой, в мюзик-холле ставят «Гомера, которого не было»: «В жутких условиях капитализма никакого Гомера, само собой, разумеется, быть не могло. Теперь же, товарищи, без сомнения, Гомер будет. Когда, не знаю, но обязательно будет. Но так как того Гомера, который будет, нету, нам поневоле пришлось поставить того Гомера, которого не было» [там же].

В рецензии на спектакль по пьесе «Мандат» (1926) П. Марков писал: «Эрдман оформляет речь современности. Он переводит в эстетическую форму те слова, которые раздаются теперь в нашей жизни в театрах, на улицах, митингах и заседаниях. Сила остроумия автора в том, что герои комедии говорят свои комедийные афоризмы, не сознавая их комической силы, вполне серьезно» [5, с. 287]. Это справедливо и по отношению к «Одиссее». Авторы включают в речь помощника режиссера хорошо знакомые их современникам, ставшие устойчивыми обороты: «этого пролетариат ему не простит», «жуткие условия капитализма» и др. Произнесенные со сцены рядом, клишированные словосочетания создают сатирически разоблачающий говорящего эффект. Например: «...молодой и начинающий автор, трудолюбивый старик Гомер допустил ряд серьезных и явных ошибок» [10, с. 278].

Комический эффект в монологе помощника режиссера достигается и за счет смешения кодов из разных семиотических систем. «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 тоже нету» [там же]. В Древней Греции, действительно, поклонялись многим богам, для православной, дореволюционной России был характерен монотеизм, и в сознании помощника режиссера, видимо, сохраняется идея единобожия («...многих богов нету. Есть один...»). Но он быстро спохватывается и в соответствии с пропагандой атеизма в СССР 20-х годов отвергает и этого одного («Но так как мы должны бороться с религиозным дурманом, то и этого одного тоже нету»).

Первый монолог помощника режиссера в результате посвящен не истинным авторам представляемой «Одиссеей», и даже не столько Гомеру,

сколько тому, что должен знать и чем должен руководствоваться писатель в современной ситуации: «Неопытный автор с начала и до конца постарался насытить свое произведение гениальностью, совершенно не оставив место для идеологии. Все эти недочеты нами исправлены» [10, с. 279].

Значительная часть второго монолога помощника режиссера посвящена представлению главного героя спектакля – Одиссея. В этой речи снова путаются герой античной поэмы и персонаж обозрения с гомеровским именем. В монологе помощника режиссера Одиссей введен в современность и резко снижен за счет характеризующих его формул советского тезауруса конца 20-х гг.: «Кто такой, товарищи, Одиссей? У Гомера Одиссей, во-первых, полубог, во-вторых, царь, в-третьих, герой. У нас он ни бог, ни царь, и ни герой» [10, с. 288]. В тексте «Интернационала» слова «ни бог, ни царь и ни герой» обозначают того, «кто был никем» и кто «станет всем». В трагестированной цитате из гимна коммунистов можно обнаружить формулу социальной избранности человека низкого происхождения. Но реальная ситуация нарастающей бюрократизации в СССР к концу 1920-х гг., как проговаривается помощник режиссера, ведет к другому результату. «Что такое герой? Герой – это оторванный от масс безответственный человек, который действует совершенно один и отвечает сам за себя. Мы решили укрупнить эту фигуру. У нас Одиссей не безответственный герой, а ответственный человек, а у всякого ответственного человека, как известно, есть секретарь, поэтому он действует не один, а за него отвечает другой» [10, с. 289]. Здесь смешаны два разных значения слова «ответственный»: «имеющий высокоразвитое чувство долга» [11, с. 466] и «облаченный правами и обязанностями в осуществлении какой-н. деятельности, руководстве делами» [там же]. Происходит не просто подмена одного понятия другим, но задается система двойных стандартов.

Речи помощника режиссера только по принадлежности одному лицу могут называться монологами. Его сознание недалекого человека, настроенного на демонстрацию верности политическому курсу и «административного восторга» по поводу форм контроля всех сфер деятельности, отрывочно ухватывает лишь внешние проявления этого курса, отдельные формулировки. Чтобы проявить себя в их знании, а не в знании, понимании обозрения современных авторов или его древнегреческой основы, он и выходит к зрителям. Не имеющая стержня мысль его скачет от одного к другому, создавая поводы для смеха.

«Короткий номер, являющийся основой эстрадного искусства, диктует главенствующий принцип предельной концентрированности выразительных

средств», – отмечает Уварова [3, с. 10]. Авторы «Одиссеи», виртуозно владея средствами выражения комического, создают тексты представителя театра как серию анекдотических высказываний.

Монологи помрежа насыщены каламбурами: «...сейчас вы увидите самого Одиссея со своими Одесситами» [10, с. 288]; «Страна Лотофагов – это огромный материк, а что такое материк, я объяснить не буду, потому что не так воспитан» (человек театра привычное ему слово *мат* улавливает раньше, чем начинает думать) [10, с. 289]. Комическое обильно проявляется в обыгрывании прямых и переносных значений устойчивых выражений: «Нужно, чтобы перед началом спектакля публика вышла из своего сонного состояния, несколько оживилась – одним словом, как-то разошлась... Помню, когда один ответственный работник делал вступительное слово, публика до того разошлась, что никого не осталось в зале» [10, с. 288].

Систему двойных стандартов драматурги обнаруживают, обыгрывая значения слов, получивших в 1920-е гг. политическую семантику. Так случилось со словом «правый», сохраняющим в краткой форме прилагательного «правильный» значение «правильно думающий, говорящий, поступающий» [11, с. 575]. С ним стали связывать еще и значение «консервативный, реакционный, враждебный всякому прогрессу». Так случилось со словом «попутчик», которое влиятельный политик Л. Д. Троцкий использовал для формулировки позиции части интеллигенции, не до конца определившейся в своей политической позиции. Помощник режиссера запутывается в этих значениях слов, начав говорить о гребцах Одиссея: «Под Одиссейцами я разумею сопровождающих его гребцов, то есть попутчиков. Попутчики бывают правые и неправые. Самые неправые из попутчиков – это самые правые, а самые правые – самые неправые. Вообще, если попутчик хочет быть правым, то он не должен быть правым, то есть он должен быть неправым, чтобы быть правым, то есть наоборот...» [10, с. 288]. Комический эффект для воспринимающих создает не только запутавшийся в значениях слов персонаж, но и ощущение двусмысленности самой ситуации борьбы *правых* и *левых*.

В третьем, самом коротком монологе помощник режиссера, снова путая автора древней «Одиссеи» и современных драматургов, говорит о проблеме постановки спектакля в театре. И начинает он с необходимости в новой советской реальности согласования авторами своего текста с «органами». «Самонадеянный старец даже не потрудился согласовать тематику своего обзора с ОТДЕЛОМ МАССОВОЙ РАБОТЫ ПРИ ГЛАВИСКУССТВЕ, где Гомеру могли бы сразу указать ряд других тем, гораздо более актуальных, чем „Одиссей“ <...> если бы великий слепец более внимательно при-

сматривался к советской общественности, в симпатичном лице отдела массовой работы при ГлавиСКУССТВЕ, – никакой одиссеи бы не было» [10, с. 308]. Современное искусство под руководством контролирующих его органов идет к тому, что «ни были, ни эпосов, ни эпопей», как по другому случаю сформулировал В. Маяковский, уже не будет.

Примечательно, что третий выход помощника режиссера предшествует последнему пункту странствий Одиссея – «острову, местонахождение которого с точки зрения географии неизвестно» [10, с. 308]. Одиссей выступает на этом острове с докладом, в котором сравнивает жизнь в Итаке (за ней в тексте пьесы угадывается СССР) и в стране Лотофагов (в ней угадываются страны капиталистического лагеря). Для авторской концепции пьесы важно, что наиболее напоминающий СССР эпизод занимает в пьесе то место, которое в поэме Гомера занимает рассказ Одиссея о его пребывании в царстве Аида.

Доклад Одиссея оказывается во многом родственными монологам помощника режиссера, в нем тоже все комически вывернуто наизнанку, но Одиссей явно умнее. Он не только зависит от внешней политической конъюнктуры, но и стремится ею воспользоваться для достижения личных благ и удовольствий. Демагогический смысл его речи потребовал другой меры отрицания, другой формы комического – сатиры. Это можно заметить по процитированному обращению к гребцам. Основание для подобных размышлений дает среди прочего рассказ Одиссея Алкиною о преимуществах жизни на Итаке, имеющий целью соблазнить царя этими преимуществами и остаться на его острове «строить новую жизнь».

Три монолога помощника режиссера не имеют между собой каких бы то ни было причинно-следственных, логических связей, как лишены их отдельные фрагменты в пределах каждой из трех его речей. Но они объединяются, во-первых, фигурой выступающего как маски госслужащего в сфере театра. В масштабе роли этот персонаж озабочен не просто выражением своей лояльности новому режиму, но демонстрацией готовности осудить, заклеить все, что не соответствует очередным лозунгам и директивам, – даже тем, которые еще не успели прозвучать. Внутреннее единство выступлений помощника режиссера определяется также природой их комического и функциями этого персонажа.

«По своей природе эстрада² злободневна. Она тесными узами связана с сегодняшним днем, говорит не о вечности, а о мгновении, собственными средствами его запечатлевает», – пишет Уварова

² Эстрада – вид сценического искусства малых форм преимущественно популярно-развлекательного направления, включающий пение, танец, цирк на сцене, иллюзионизм, разговорный жанр, пародию, клоунаду [12].

[3, с. 7]. Отмеченная историком эстрады злободневность, думается, больше всего проявляется (точнее, проявлялась) в специально написанных текстах конференса, миниатюр комического характера – в том, что определяется как разговорный жанр. Последние десятилетия он практически уходит со сцены. Но обширный материал культуры 1920-х, даже 30-х годов позволял Уваровой сформулировать процитированную мысль. Жанр обозрения, предполагая возможность использования всех видов эстрадного искусства, давал театрам сатирического, музыкального направления базу для создания большого спектакля на «злободневной» литературной основе. И Эрдман с разными соавторами представлял для этого первоклассный литературный материал. Об этом свидетельствует и обозрение «Одиссея».

Монологи помощника режиссера, как тексты в тексте пьесы, усиливают ее фрагментарность, заданную приключениями Одиссея (эпизодами его пребывания в разных странах), приближают к сменяющим друг друга номерам эстрадного представления. На это указывает и прием прямых обращений этого персонажа к публике – к «товарищам» в зале.

Монологи помощника режиссера могут использоваться отдельно от пьесы как самостоятельные тексты фельетонов, могут рассматриваться в функции разросшихся в объеме реприз, не потерявших от этого остроты.

Уварова отмечает, что «эстрадная драматургия развивалась где-то на пересечении „большой“ литературы (новеллы, юмористического рассказа, водевиля, скетча) и публицистики, представленной прозаическим фельетоном, куплетом, пародией, шаржем» [3, с. 7]. Театральные обозрения 20-х – начала 30-х гг. нередко были связаны с публицистикой.

В. Маяковский в январе 1929 г. пишет о пьесе «Клоп»: «Это феерическая комедия в 5 действиях и 9 картинах. Мне самому трудно считать себя ав-

тором комедии. Обработанный и вошедший в комедию материал – это громада обывательских фактов, шедших в мои руки и голову со всех сторон во все время газетной и публицистической работы, особенно по „Комсомольской правде“ <...> Пьеса (она же и обозрение) написана...» [13, с. 23, 25].

Со сцен эстрадных профессиональных и самодеятельных театров звучали прозаические и стихотворные фельетоны. Особенно широко этот жанр использовался в молодежном театральном движении: в выступлениях коллективов «Живой газеты», «Синей блузы», а также Театров рабочей молодежи (ТРАМов).

Уварова справедливо полагает, что родословная подобных коллективов, как и профессиональной эстрады, «идет от веселых скоморохов, от смеховой культуры Древней Руси с ее балагурством, пародированием „высокого“ и „раздеванием“» [3, с. 13]. Особые основания для размышлений об этом дают тексты обозрений, созданных в 1920-е гг. с участием Эрдмана, в том числе и «Одиссеи», о которой идет речь. Публицистическая острота, а главное, концентрация комических эффектов в каждом предложении помощника режиссера, как в репризе, позволяют думать о родстве этого персонажа в масштабах пьесы не только и, может быть, даже не столько с *хором* древнегреческой драмы, сколько с фигурами русского балаганного представления: «Деда», ярмарочного зазывалы и подобных им персонажей широко распространенного в дореволюционную пору ярмарочного действия, календарных праздников сельского населения [14]. Природа представлений, игр по большому счету может быть осмыслена как текст в тексте. Остроумно написанные обращения к публике помощника режиссера могут восприниматься как некий эквивалент стихотворным раешникам ярмарочных скоморохов: у них общая функция – развлекать, веселить, привлекать публику, в том числе и острым словом на самые очевидно актуальные темы.

Список литературы

1. Головчинер В. Е. «Прекрасная Елена»: проблема идентификации «ленинградского» текста В. Массы и Н. Эрдмана // Театрон, 2013. № 1. С. 43–53.
2. В. Масс, Н. Эрдман. Прекрасная Елена // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin). 2011. Вып. 7 (109). С. 200–243; Примечания. Там же. С. 244–245.
3. Уварова Е. Д. От составителя // Москва с точки зрения... Эстрадная драматургия 20–60-х годов. М.: Искусство, 1991. С. 5–22; Примечания к публикациям. Там же. С. 361–366.
4. Уварова Е. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы. М., 1983. 320 с.
5. Уварова Е. Д. Обозрение // Эстрада России. Двадцатый век. Лексикон. М.: Российская политическая энциклопедия, 2000. С. 408–409.
6. Марков П. О театре: в 4 т. М.: Искусство, 1976. Т. 3. 639 с.
7. Гутерц, А., Фридман, Д. Основные даты жизни и творчества Николая Эрдмана // Эрдман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990. С. 513–523.
8. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 148–160.
9. Ярхо В. Н. Трагедия. Древнегреческая литература: собр. тр. М.: Лабиринт, 2000. 352 с.

10. Масс В., Эрдман Н. Одиссея // Москва с точки зрения... Эстрадная драматургия 20–60-х годов. М.: Искусство, 1991. С. 278–325.
11. Ожегов С. И. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1989. 928 с.
12. Эстрада // Википедия – свободная энциклопедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B0> (дата обращения: 11.05.2016).
13. Маяковский В. В. Собр. соч.: в 12 т. М.: Правда, 1978. Т. 12.
14. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. М.: Лабиринт, 2004. 176 с.

Бабенко Н. А., магистрант.

Томский государственный педагогический университет.

Ул. Киевская, 60, Томск, Россия, 634061.

E-mail: na75@mail.ru.

Головчинер В. Е., доктор филологических наук, профессор.

Томский государственный педагогический университет.

Ул. Киевская, 60, Томск, Россия, 634061.

E-mail: golovchiner@mail.ru

Материал поступил в редакцию 16.05.2016.

N. A. Babenko, V. E. Golovchiner

TEXTS OF THE ASSISTANT DIRECTOR IN THE REVIEW OF «ODYSSEY» BY V. MASS AND N. ERDMAN: NATURE AND FUNCTIONS

For the first time the attention is paid to the little-known review (obozrenie) “Odyssey” (1928) by Nikolay Erdman and his co-author Vladimir Mass. This text is travesting performance of the adventures of Odysseus, the main hero of Homer’s epic poem of the same name. The review includes three monologues of the assistant director (pomoshnik-rezhissiera). These monologues are not directly related to the plot of modern Odysseus’s adventures. Based on the works by Y. M. Lotman the article examines these monologues as a particular case of text within a text / theater within a theater. The article reveals peculiarity of comicality in the speeches of the assistant director, nature and functions of this character which unite him not only with chorus of Ancient Greek drama, but also with performers of Russian farce (balagan).

Key words: *N. Erdman, V. Mass, “Odyssey”, review, text within a text, transformation, famous plot, convention, action, chorus, farce (balagan), comicality.*

References

1. Golovchiner V. E. “Prekrasnaya Elena”: problema identifikatsii “leningradskogo” teksta V. Massa i N. Erdmana [Helen of Troy: Problem of Identification of «Leningrad Text» by Vladimir Mass and Nikolay Erdman]. *Teatron*, 2013, no. 1 (11), pp. 43–53 (in Russian).
2. Mass V., Erdman N. Prekrasnaya Elena [Helen of Troy]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, 2011, no. 7 (109), pp. 200–243. Primechaniya [Comments]. Ibidem, pp. 244–245 (in Russian).
3. Uvarova E. D. Ot sostavitelya [From the compiler]. *Moskva s tochki zreniya... Estradnaya dramaturgiya 20–60-kh godov* [Moscow from a point of view... Variety drama from the ‘20s to the ‘60s]. Moscow, Art Publ., 1991, pp. 5–22. Primechaniya k publikatsiyam [Comments to the publications]. Ibidem, pp. 361–366 (in Russian).
4. Uvarova E. D. *Estradnyy teatr: miniatyury, obozreniya, m’yuzyk-holly* [Variety Theater: short piece, revues, music halls]. Moscow, Art Publ., 1983. 320 p. (in Russian).
5. Uvarova E. D. Obozreniye [Revue]. *Estrada Rossii. XX vek. Leksikon*. [Variety art of Russia. XXth century. Lexikon]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2000, pp. 408–409 (in Russian).
6. Markov P. O teatre: v 4 t. [About theater: in 3 vol]. Moscow, Art Publ., 1976, vol. 3. 639 p. (in Russian).
7. Guterc A., Fridman J. Osnovnyye daty zhizni i tvorchestva Nikolaya Erdmana [The main dates of life and art of Nikolai Erdman]. N. Erdman. *P’yesy. Intermedii. Pis’ma. Vospominaniya sovremennikov* [The plays. The interludes. The letters. The memoirs of contemporaries]. Moscow, Art Publ., 1990, pp. 513–523 (in Russian).
8. Lotman Y. M. Text v texte [A text within the text]. *Izbrannyye stat’i: v 3 t.* [Selected papers: in 3 vol.]. Tallin, 1992, vol. 1, pp. 148–160 (in Russian).
9. Yarkho V. N. *Tragediya. Drevnegrecheskaya literatura: sobraniye trudov* [Tragedy. Ancient Greek literature: the collection of academic papers]. Moscow, Labirint Publ., 2000. 352 p. (in Russian).
10. Mass V., Erdman N. Odisseya [The Odyssey]. *Moskva s tochki zreniya... Estradnaya dramaturgiya 20–60-kh godov* [Moscow from a point of view... Variety drama of the ‘20s to the ‘60s]. Moscow, Art Publ., 1991, pp. 278–325 (in Russian).

11. Ozhegov S. I. *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian language]. Moscow, Russkiy yazyk Publ., 1989. 928 p. (in Russian).
12. Estrada [Variety]. *Vikipediya – svobodnaya entsiklopediya* [Wikipedia – the free encyclopedia]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B0> (accessed 11 May 2016) (in Russian).
13. Mayakovskiy V. V. *Sobraniye sochineniy v 12 t.* [Complete Works in 12 vol.]. Vol. 12. Moscow, Pravda Publ., 1978. 336 p. (in Russian).
14. Propp V. *Russkiye agrarnyye prazdniki* [Russian agrarian holidays]. Moscow, Labirint Publ., 2004. 176 p. (in Russian).

Babenko N. A.

Tomsk State Pedagogical University.

Ul. Kiyevskaya, 60, Tomsk, Russia, 634061.

E-mail: na75@mail.ru

Golovchiner V. E.

Tomsk State Pedagogical University.

Ul. Kiyevskaya, 60, Tomsk, Russia, 634061.

E-mail: golovchiner@mail.ru