

НАУЧНЫЕ СОБЫТИЯ

УДК 82.0

DOI 10.23951/1609-624X-2021-3-164-173

120-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ Н. Р. ЭРДМАНА

В. Е. Головчинер, О. Н. Юрченкова

Томский государственный педагогический университет, Томск

Введение. Представлены доклады, прозвучавшие 14 ноября 2020 г. в Томском государственном педагогическом университете на VI Международной научной конференции «Проблемы трансформации и функционирования культурных моделей в русской литературе», посвященной 120-летию со дня рождения Н. Р. Эрдмана. Среди докладчиков отмечены авторы первых монографий о нем на английском языке Джон Фридман и на русском языке Е. С. Шевченко, исследователи драмы В. Е. Головчинер, О. Н. Юрченкова (Русанова), О. К. Страшкова, Е. Н. Пенская, Л. Г. Тютелова, И. Л. Багратион-Мухранели, О. А. Кравченко, Е. В. Киричук, а также искусствоведы и театроведы К. А. Учитель, М. Палушева, А. О. Ковалова, Ванхонг Бао, Лян Вейци и другие. Это участники второй, посвященной Эрдману конференции в стенах Томского государственного педагогического университета (ТГПУ), которая показала возрастающее внимание исследователей к личности и творческому наследию незаслуженно забытого отечественного драматурга, расширила круг обсуждаемых в контексте его творчества произведений литературы и театра, а также дала представление о переводах и постановках пьес Эрдмана в европейских странах.

Цель. Представленный обзор докладов позволяет обозначить направления современного эрдмановедения, увидеть масштабность научных контактов, объединение единомышленников разных стран, познакомить специалистов и всех заинтересованных в исследовании творчества Эрдмана с содержанием докладов участников конференции.

Материал и методы. Использован комплексный подход с опорой на описательно-аналитический, сравнительно-типологический, биографический, историко-литературный, историко-функциональный методы.

Результаты и обсуждение. Кратко изложены основные положения докладов, представлены намеченные аспекты исследования произведений Эрдмана.

Заключение. Обзор научных докладов юбилейной конференции, посвященной творчеству Эрдмана в аспектах трансформации и функционирования в нем культурных моделей драмы, может быть использован в научно-исследовательской, образовательной и культурно-просветительской деятельности для расширения представления о личности и творчестве Эрдмана, о его вкладе в русскую и мировую драматургию.

Ключевые слова: *Эрдман, пьесы, шекспировские, гоголевские традиции, авангард, поэтика, комическое, контекст, рецепция.*

Томск отмечен особо в жизненной и посмертной судьбе Николая Эрдмана, масштаб дарования которого В. Мейерхольд видел в ряду Н. В. Гоголя, А. В. Сухова-Кобылина, А. П. Чехова [1], чью пьесу «Самоубийца» называют в числе четырех лучших в мировой драматургии XX в. [2]. В Томске в 1935–1936 гг. не в худших условиях прошел последний год его ссылки: он был приглашен в драматический театр заведующим литературной частью, получал небольшую, но твердую зарплату, должен был отмечаться в комендатуре, но на фоне других ссылных был относительно свободен. Первым и единственным литературоведом, изучавшим его пьесы задолго до их публикации и публиковавшим статьи о них, был томский ученый Н. Н. Киселев [3]. В Томске весной 2011 г. перед началом IV Всероссийской научной конференции «Проблемы трансформации и функционирования культурных моделей в русской литературе», посвя-

щенной драматургу, в присутствии ее участников и гостей на здании театра, где работал Эрдман, была открыта первая и пока единственная на родине художника посвященная ему памятная доска. В изданиях Томского государственного педагогического университета появились два его не публиковавшихся ранее драматургических текста, написанных в соавторстве с В. Массом [4, 5], ждут очереди публикации других произведений.

Международная конференция «Проблемы трансформации функционирования культурных моделей в русской литературе», посвященная 120-летию со дня рождения Николая Робертовича Эрдмана, проходила накануне его дня рождения, 14 ноября в условиях осени 2020 г. в режиме онлайн. С учетом проживания целого ряда ее участников в далеких и разных временных поясах (США, Кипр, Чехословацкая Республика, Украина, а также в российских городах европейской части,

др.) работу конференции спланировали в один день, заседали с 12 до 24 часов с небольшими перерывами, что было принято докладчиками с удовлетворением. В соответствии с поданными заявками было сформировано пять заседаний: «Творчество Н. Эрдмана в литературном контексте», «Поэтика Н. Эрдмана», «Творчество современников Н. Эрдмана», «После Эрдмана...» и пятое, объединившее большей частью зарубежных ученых, – «Восприятие произведений Н. Эрдмана».

Так получилось, и это естественно, что на первом и втором заседаниях выступали литературоведы, серьезно и продуктивно занимавшиеся исследованием его драмы, произведений других жанров. Заседание «Творчество Н. Эрдмана в литературном контексте» открылось докладом **Е. С. Шевченко** (Самарский НИ университет им. академика С. П. Королева) – автором первой и до сих пор единственной монографии на русском языке о драматургии Николая Эрдмана [6]. В ее докладе «*“Шекспировский текст” в творчестве Н. Эрдмана*» в соответствии с современным понятием шекспировской сферы речь шла о шекспировских сюжетах, образах, мотивах и реминисценциях, широко интегрированных Эрдманом в разные его тексты: «Мандат», «Самоубийца», интермедии к шекспировским пьесам «Гамлет», «Два веронца», в сцену к водевилю Д. Ленского «Лев Гурыч Синичкин», басню «Вполне возможно», написанную в соавторстве с В. Массом, а также в его письма с упоминаниями о Шекспире. Е. С. Шевченко обнаружила присутствие у Эрдмана такой важной культурной константы, как культ Шекспира, указав на его приметы в адресованном матери письме из ссылки, где великий драматург предстает как недостижимая вершина (при этом о себе Эрдман пишет со свойственной ему самоиронией). Было отмечено, что смыслы противоположного культу Шекспира – так называемого «шекспировского вопроса» помещаются Эрдманом в компрометирующие этот вопрос контексты: жанровую форму водевиля и речь персонажа с говорящей фамилией Пустославцев (сцены к водевилю Д. Ленского «Лев Гурыч Синичкин»). Отрицание Шекспира оборачивается его утверждением через абсурдизацию Эрдманом современных ему культурных реалий и свойственного советской культуре «классового подхода». Так, литератор Борзиков «оплевал» Дездемону за то, что «хваленая Дездемона» оказалась «дочкой сенатора», и возвысил Кассио, усмотрев в нем «черты зарождающегося декабриста». В докладе было отмечено, что «шекспировский вопрос», являясь оборотной стороной культа Шекспира, смещал внимание с творчества художника в сторону представлений, домыслов, догадок о нем самом. Это обнаружено в басне «Вполне возможно» Эрдмана и Мас-

са. Шекспир предстал в ней в человеческом измерении – участвующим в дружеской попойке, в окружении девиц легкого поведения. Усиливала комический эффект выпадающая из британского контекста и вписывающаяся в русский покупка «сельдей» по этому случаю. Е. С. Шевченко указала на звучание «гамлетовского вопроса» в пьесах Эрдмана, предложив рассматривать экзистенциальный коллапс Гулячкиных в «Мандате» и попытку Подсекальников свести счеты с жизнью в «Самоубийце» как его сюжетную реализацию. Допуская эту условную («шекспировскую») точку зрения в поле читательского и зрительского сознания, Эрдман либо усиливал комический эффект от столкновения современности и классики, что можно наблюдать в «Мандате», интермедиях, басне, либо достигал трагикомического эффекта, как это произошло в его лучшей пьесе «Самоубийца».

Доклад **О. К. Страшковой** и **И. А. Бабенко** (ФГАУО ВО «Северо-Кавказский федеральный университет», Ставрополь) «*Пародирование кодов классической трагедии в драматургических экспериментах А. В. Сухова-Кобылина и Н. Р. Эрдмана*» был интересен стремлением проследить пародийную рецепцию канонических признаков классической трагедии, восходящей к античным образцам, в пьесах Сухова-Кобылина «Смерть Тарелкина» и Эрдмана «Самоубийца». Роковая предопределенность судьбы, неразрешимый конфликт героя с Роком, смерть, инспирирующая катарсис, реализуются в них через гротеск. Эти пьесы сближают не только их обособленное положение в творческом наследии авторов, тернистый путь к постановке на сцене, недооцененность современниками, но и специфическая поэтическая организация, носящая характер драматургического эксперимента. Кажущаяся роковая предопределенность в драмах Сухова-Кобылина и Эрдмана реализуется в «перевернутом» (Ю. Тынянов), пародийном мире. Рок выдуман (Тарелкин) или навязан (Подсекальников). Если герой трагедии действовал из высоких побуждений (даже если это была кровная месть), то герой нового времени вступает в борьбу с бытовыми, сугубо материальными и даже нарочито сниженными обстоятельствами, что создает пародийный эффект. Докладчики подчеркнули, что высокий сан героя классической трагедии пародируется по линии ничем не примечательных персонажей, играющих в игру со смертью или втянутых в нее. Тарелкин и Подсекальников балансируют на грани двух миров, находя в финале удобный, простой и понятный выход из ситуации. Сухово-Кобылин, оставляя финал открытым, пародирует композиционный строй трагедии: игра с Роком заканчивается по желанию самого героя. Эрдман разрешает действие пародией на катарсис (самоубийство внесцениче-

ского Феде Питунина), инспирированный законом античной трагедии. Докладчики приходят к выводу о том, что оба драматурга создают в своих пьесах особое художественное пространство драматургического эксперимента.

О трансформации мизансценических кодов гоголевской драматургии в пьесах Эрдмана шла речь в докладе **О. Н. Юрченковой** (Томск, ТГПУ). Были отмечены параллели сюжетных мотивов, ситуаций (сватовства и несостоявшейся свадьбы, разговора со «значительным» лицом, сцен *qui pro quo*, увенчания/развенчания, подглядывания, др.), которые определяют сходство как отдельных мизансцен, так и общий характер передвижения персонажей в моделируемом пространстве сцены. Так, на фоне широко представленного общества в «Ревизоре» и «Мандате» есть два центральных персонажа, вокруг которых группируются остальные лица, – городничий и Хлестаков у Гоголя, Гулячкин и кухарка Настя у Эрдмана. С ними связана действенная энергия пьес. Но две центральных фигуры у Гоголя объединены анекдотическим сюжетом и поступательным развитием единого сценического рисунка. В центре сценических передвижений на протяжении первого, второго и пятого действий оказывается городничий, а Хлестаков замещает его в этом качестве временно – в третьем и четвертом действиях. У Эрдмана Гулячкин и Настя оказываются в центре параллельно развивающихся сюжетных линий. В моделируемом драматургом сценическом рисунке это представлено как регулярное чередование сцен, им отведенных, в постоянном переключении внимания с одного на другого. Смена планов в «Мандате» подчеркивает полифонизм действия, воплощает авторскую идею о равном положении людей вне зависимости от их прежнего и нового социального статуса в изменившемся мире. Чередование сольных и групповых сцен, расположение персонажей и характер их передвижения, обращенность или направленность их речей, другие случаи сходства в мизансценировании двух пьес позволяют заключить, что Эрдман формирует близкие гоголевским драматургические модели в соответствии со своим творческим замыслом.

Выступление **В. Е. Головчинер** (Томск, ТГПУ) «Пьеса Н. Эрдмана „Мандат“ в контексте оппозиции Свои и Чужие» определялось мыслью о том, что художественная реальность эрдмановских пьес сопротивляется однозначности как антимещанской, так и антисталинской/антисоветской их интерпретации. Обе явно политизированные в духе времени

трактовки – одна определилась в 1920-е гг., другая со времен *перестройки*¹, по мысли докладчика, умаляют талант их автора, серьезно сужают гуманистическое содержание пьес. Основанием интерпретации должен быть анализ поэтики драмы, системы персонажей, логики их отношений в пьесе. Героя «Мандата» Гулячкина мучает страх вторжения в его дом лиц Чужой и враждебной инстанции: «милиционеров», «революционеров», «коммунистов». Но они в действии пьесы не появляются, существуют только виртуально в сознании Гулячкина. Реально в дом извне приходят самые уважаемые – те, кого они числят Своими. Но именно со стороны Своих испытывает давление Гулячкин – со стороны матери, подвигаемой к этому самым авторитетным для семьи Сметаничем. Именно Сметаничами мать и сын оказались втянуты в действия, преступные по отношению к самим себе, и обмануты. Таким образом, самым большим испытанием для Гулячкиных оказалась встреча не с Чужими им представителями советской власти, а ситуация, созданная Своими – социально более высокими, более образованными лицами. И пьеса в целом, безумно смешная по части речевой организации текста и событийного плана, поднимала, акцентировала не столько конкретные социально-политические проблемы существования человека в советском государстве, сколько вела к размышлению о проблемах социальной психологии – об извечном желании тех, кто уже что-то имеет, иметь больше, об их готовности не смущаясь, увеличивать свои возможности в социуме за счет других – менее образованных, социально менее ловких и успешных.

В докладе **Д. Д. Николаева** (Москва, ИМЛИ РАН им. М. Горького) речь шла об использовании мотива «мнимого самоубийства» в пьесе Н. Эрдмана (1928) и произведениях А. Аверченко – комедии в одном действии «Самоубийца» (1922) и рассказах «Коса на камень», «Камень на шее» и «Лошадиное средство». В центре внимания Аверченко герои, намеревающиеся или якобы намеревающиеся покончить жизнь самоубийством, но в итоге так и не покончившие. В сюжетах пьес важно, что окружающие не отговаривают его, а, напротив, поощряют – по крайней мере, внешне. Разница между пьесами определяется разницей как в авторских установках (на создание юмористического или сатирического произведения), так и временем создания. Если Билевича в комедии Аверченко вернуться к жизни заставляют интересы материальные, то Подсекальнику в этом смысле терять нечего.

¹ Последняя оказалась устойчивой. В посвященной пьесе «Самоубийца» передаче «Игра в бисер» на канале Культура, записанной в 2014 г. и повторенной в дни 120-летия автора в 2020-м, большинство участников, восхищаясь теми или иными фрагментами текста, в целом сходились в понимании ее как антисоветской.

Его, по формулировке докладчика, мучает вопрос: сохранится ли после смерти его индивидуальность. Обнажившийся перед лицом смерти вопрос из загробной жизни переносится в земную. Образ, который мог быть интерпретирован как сатирическое изображение абсолютно «беспольного», асоциального человека, не способного даже умереть ради общей пользы (пусть и пользы врагов социализма), в мотивном контексте существующей комической традиции предстает как образ человека, жизнь которого имеет смысл даже при кажущейся бессмысленности его существования, просто потому, что она ему дарована. В условиях кардинальной трансформации диктуемых обществом представлений о смысле жизни то, как Подсекальников цепляется за свою «бессмысленную» жизнь, должно было бы вызывать идеологически оправданное презрение. Но в итоге он, несмотря на концентрацию отрицательных черт, вызывает сочувствие.

Е. Н. Пенская (Москва, НИУ ВШЭ) в докладе «*Николай Эрдман в театральных альбомах Михаила Булгакова*» познакомила с интереснейшим архивным материалом из фонда Булгакова в РО ИРЛИ РАН. Он свидетельствует о серьезном интересе Булгакова, не замеченного в симпатиях к театральному авангарду, к драматургу этого направления. В личном архиве, в театральных альбомах Булгакова, посвященных пьесе «Дни Турбиных», имя Эрдмана встречается неоднократно. К примеру, в фельетоне «Сборная команда», подписанном В. Чернояровым, Эрдман упоминается в страшном сне, который якобы видит молодой неизвестный автор Булгаков. Имя Эрдмана появляется в той части фельетона, где Булгаков как бы оправдывается перед великими драматургами прошлого – его гостями. Эрдману посвящены считанные строчки, но имена двух крупнейших художников, казалось бы, разных творческих устремлений, уже поставлены рядом. Булгаков собирает своеобразную газетно-журнальную «эрдманиану». В этих вырезках подчеркнуты карандашом или ручкой фразы Эрдмана, сюжеты, с ним связанные, критические упоминания о нем. Эта коллекция дает ключи к реконструкции портрета не только Эрдмана в зеркале прессы 1920-х – начала 1930-х годов, но и самого Булгакова с его избирательным интересом к литературе и литераторам своего времени, коллегам по театральному цеху.

Как будто подхватывая предыдущую тему, заседание «**Поэтика Н. Эрдмана**» открывал доклад **В. Е. Головчинер** и **Т. Л. Весниной** (Томск, ТГПУ) «*Комический модус на основе визуальной и аудиальной выразительности драматургов-современников Н. Эрдмана и М. Булгакова («Мандат», «Дни Турбиных»)*». Они изложили свои наблюдения над своеобразием выразительности первых пьес

Эрдмана и Булгакова, которые были написаны почти в одно время, принесли славу авторам и поставившим их театрам. Сосредоточившись на сильных, наиболее показательных для драмы начальных и финальных позициях в организации действия пьес «Мандат» (1925) и «Дни Турбиных» (1926), докладчики показали, что поэтика Эрдмана последовательно обнаруживает визуальную природу, а поэтика Булгакова аудиомузыкальную. На это убедительно указывают уже начала пьес: «Мандат» начинается спором матери с сыном по поводу того, какую картину повесить на центральное место стены в комнате, а «Дни Турбиных» – недовольством старшего брата песней, которую поет младший брат, и просьбой-требованием петь другую. Заданная выразительность развивается, обогащается, оказывается преобладающей в действии каждой из названных пьес и в последующих у этих драматургов, по-своему свидетельствует о разнообразии путей развития отечественной драмы 1920-х гг. и ее выразительных возможностей. Доклад **И. Л. Багратион-Мухранели** «*Репризность „Мандата“ Н. Р. Эрдмана*» был посвящен языку названной пьесы. Отмечая в ней множество сентенций и афоризмов, докладчик приходит к выводу, что репризность ее диалогов берет начало не только в современной эстрадной, цирковой и балаганной практике, но «помнит» и более «высокое» происхождение – театр французского классицизма. Афоризм в нем останавливал время, соединял разыгрываемое представление с вечностью. Краткость и афористичность высказываний героев «Мандата» выступают в прямо противоположной функции – они выворачивают наизнанку злобу дня. В «Мандате» можно видеть следование принципу трех единств. Но его афоризмы передают приметы времени, а бытовой диалог имеет вневременной характер. Их семантика генетически восходит к каламбуру. Эрдман любил использовать одно слово в двух или нескольких значениях одновременно, раскрывал дополнительные оттенки слов, извлекая комическую двусмысленность («Вы мне прямо скажите, вы большевики или жулики?» – «Мы беспартийные, товарищ, третьей гильдии») (здесь и далее цитируется по изданию – [7]). Только у Эрдмана могла возникнуть знаменитая реплика в ответ на вопрос, верит ли герой в бога: «Дома верю, а на службе – нет». Текст пестрит сентенциями: «без бумаг коммунистов не бывает» «наша святая идея фикс», «фаворитка – это кухарка для наслаждений». В этом ряду могут рассматриваться и более развернутые фрагменты, сталкивающие разные стилевые пласты: «Пусть он мне в милиции на кресте присягнет, что он коммунист», «С портфелем, Павел, и без билета всюду пустят», «На кого же и уповать, если в Москве, кроме бога, хороших

людей не осталось», «Нынче сумасшедших домов нету, теперь свобода», «За что же они окаянные вас обыскивать будут? – Разве теперь что-нибудь за что-нибудь бывает?». Целый ряд афоризмов Эрдмана отличается пролонгацией. «Сейчас же прикреплю к своему пиджаку значок Общества друзей воздушного флота, а также постарайся здесь своих убеждений не высказывать. – Валериан Олимпович. Значок у меня, папа, есть, а вот убеждений у меня никаких нет. Я анархист». В таких случаях диалог избавляет от одномоментного восприятия реплик, достаточных для цирка или эстрады, создает драматургическую ткань пьесы, психологически убедительную и многослойную. В диалогах автор часто использует повторы в плане расхождения между традиционно обозначаемым и ситуативно обозначающим как некоторое целенаправленное отклонение от нейтральной синтаксической нормы, для которой достаточно однократного употребления слов; использует повторение звуков, слов, морфем, синонимов или синтаксических конструкций в условиях достаточной тесноты ряда, то есть близко друг от друга, чтобы их можно было заметить, делает синтаксические конструкции основой драматического действия.

В докладе «Обозрительский код в пьесе Н. Эрдмана „Самоубийца“» **Н. А. Бабенко** (аспирант ТГПУ, Томск) отметила, что среди множества ранних произведений Эрдмана существенный блок представляют тексты для специфических зрелищ, которые в 1920-е – начале 1930-х гг. называли обозрениями, и что опыт работы над ними сказался в лучшей его пьесе «Самоубийца». Излюбленным сюжетом обозрений было путешествие героя(ев), позволяющее широко развернуть картины быта, нравов, поведения разных лиц в разных местах. В «Самоубийце» Эрдман использовал этот тип организации материала в оригинальном авторском решении: главный герой долго остается на одном месте – в своей квартире, а к нему идут один за другим незнакомые ему люди, несопоставимо более высокого, чем он, уровня положения, образования. Именно они становятся главным объектом художественного исследования драматурга. Каждый из этих, в высшей степени авторитетных для Подсекальникова лиц, утверждал его в желании самоубийства и направлял свою энергию исключительно на то, чтобы уговорить его изменить текст предсмертной записки в свою пользу. Как бы ни отличались визитеры профессией, занятием, полом, они использовали одни и те же способы для достижения своих собственных целей – прельщали, внушали, искушали, соблазняли, принуждали героя, слабого в своем положении безработного, к разрушительным для него действиям ради выгоды каждого из них. Таким образом, опыт обозрения как

формы целого, накопленный Эрдманом в первой половине 20-х годов, не потерялся в его творчестве со временем, получил достойное развитие как прием в пьесе 1928 г. «Самоубийца».

В докладе искусствоведов кафедры продюсерства в области исполнительских искусств Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург) **О. В. Пресняковой** и **К. А. Учителя** «„Бокаччио“ Николая Эрдмана и Владимира Масса: к истории либретто и спектакля» предстала восстановленная по документам история заказа драматургам текста для исполнения на сцене Малого оперного театра оперетты Зуппе, ее обсуждений в театре, осуществления на сцене. Названы постановщики, исполнители почти сразу запрещенного и до сих пор неопубликованного текста, существующего в разных вариантах машинописи в Томске (у В. Е. Головчинер) и Санкт-Петербурге (в МАЛЕГОТЕ).

Ряд докладов третьего заседания, посвященного творчеству современников Эрдмана, был сделан на материале произведений эмигрантов. **И. И. Назаренко** (аспирант НИ ТГУ, Томск) обратился к сюжетной ситуации мнимой смерти в творчестве В. Набокова на материале пьесы «Смерть» и повести «Соглядатай». Он говорил о разных интерпретациях художником близкой сюжетной ситуации: в «Смерти» герой в попытке суицида оказывается объектом манипуляций другого, а в «Соглядатае» вершит самосуд и сам мистифицирует дальнейшие события. Обоим героям мнимая смерть приносит мнимую свободу. Но для человека романтико-символистского мировосприятия она дает возможность освобождения от кризиса при сохранении своего «я» («Смерть»), а для нецельного человека современной цивилизации – возможность пересочинения себя и освобождения от этических норм («Соглядатай»). Финал – осознание/признание героями мнимости их смерти, но для героя пьесы это равнозначно духовной смерти. **А. А. Хадынская** (Сургут, СГУ) представила одноактную пьесу «Молодость» современника Эрдмана – представителя первой волны финской ветви русской литературной эмиграции Ивана Савина. Слабо выраженное сюжетное начало, разобщенность героев создают поле для размышлений о жизни эмигрантов как о существовании без цели в чеховском ключе. Особо отмечена автобиографичность главного героя Лесницкого, чьим самоубийством заканчивается пьеса. Опыт Ивана Савина-драматурга невелик, но в его обращении к традициям русской театральной культуры можно видеть попытку соединения порвавшейся связи времен и поколений. **Д. Л. Быстренков** (аспирант НИ ТГУ, Томск) размышлял об английских повестях, романе «Мы» Е. Замятина, о природе комического в них, сатире, иронии;

назвал отличительные особенности языка произведений писателя.

В докладе *«Живопись и кинематограф в социокультурном пространстве романа „Камера обскура“ В. Набокова»* **Т. Г. Мастепак** и **Е. А. Полева** (Томск, ТГПУ) интерпретировали предпочтения персонажей романа с учетом не только их личностных особенностей, но социального опыта, культурно-исторического контекста эпохи: девочка из социальных низов ориентируется на идеалы, транслируемые голливудским кинематографом; бюргер-эстет мечтает снять «фильму исключительно в рембрандтовских или гойевских тонах». В индивидуальном выборе Бруно Кречмара между женой Аннелизой, в образе которой осязаемы ренессансные аллюзии, и юной любовницей Магдой, в облике которой возникают отсылки к живописи модернизма и массовому искусству начала XX в., докладчики увидели осмысление писателем социокультурных предпочтений европейской интеллектуальной элиты конца 1920 – начала 1930-х гг. Набоков как художник исследовал ментальность европейца, которому классическое искусство кажется «пресным», которого новая эпоха прельщает яркостью, молодостью, новизной. Но, являясь неверной и наглой содержанкой, последняя в логике исследуемого романа требует отказа от прежних ценностей. Сюжет ухода из семьи для свободных отношений, от классического искусства в область соблазнов современным имеет трагический исход (Кречмар вначале слепнет, затем погибает).

Неожиданным и тем более интересным выбором материала исследования, широким контекстом и подходом к нему заинтересовал аудиторию на третьем заседании доклад **О. А. Кравченко** (Украина, свободный исследователь) *«Ребенок-зверь в контексте военной сатиры С. Маршака («Юный Фриц, или Экзамен на аттестат „зверости“»)*. Генезис приемов сатирического изображения немецкого ребенка она связала с творчеством Салтыкова-Щедрина, а также сказками братьев Гримм и немецкой детской поэзией конца XIX – начала XX вв. (книгами Г. Гофмана, В. Буша). При этом Маршак создавал политическую сатиру, высмеивающую не только детские шалости, но принципы воспитания ребенка-фашиста, превращающие его в зверя. Интермедийные контексты стихотворения (кукольного спектакля в постановке Е. Деммени, кинофильма, снятого Г. Козинцевым и Траубергом, сатирической графики Кукрыниксов) усиливают гротеск в изображении ребенка-изверга, расширяют спектр проявления животного начала в повзрослевшем Фрице, делая его символом культурного вырождения и духовного варварства. Был сделан вывод о том, что демонизация образа ребенка носила универсальный характер: Фриц стал вопло-

щением любой тоталитарной системы, делающей человека машиной в составе механизма коллектива. В антифашистском стихотворении Маршака с течением времени ясно обнаруживается двуправленность сатирического посыла: как на немецкую, так и на советскую систему воспитания.

Четвертое заседание конференции «После Эрдмана...» начиналось докладом **Н. В. Шмулевич** (аспирант НИУ ВШ, Москва) *«Драматургия Н. Эрдмана и А. Вампилова: к вопросу о творческих связях»*. Ее заинтересовали параллели между самыми известными текстами драматургов – «Утиной охотой» и «Самоубийцей», построенных на сюжете несостоявшегося самоубийства, к которому героев толкает окружение. Характерно, что эти пьесы часто соседствуют на афишах театров. Оба текста в некотором смысле подводят итог, переосмысливая жанровую закреплённость сюжетной модели, перенося ее из области трагедии в новый субжанр: пороговая ситуация получает абсурдистское звучание. Появление героев обеих пьес вводится близкими по содержанию ремарками. Тематическое сходство дополняется сходством в выборе специфического хронотопа, синтаксических средств и лингвистического портрета персонажей.

Доклад **Е. В. Киричук** (ФГБОУ ВО «Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского») *«Эстетика комического в русской драме авангарда XX–XXI вв. (театр жестокости и вербатим-драма И. Вырытаева, В. и М. Дурненковых, Е. Гришкова)»* определялся ее мыслью о том, что стилистика русской драмы авангарда рубежа XX–XXI вв. соотносима с явлениями западноевропейского театра авангарда начала XX в. Тема жестокости в театральной практике и протагонист, воплощающий образ в соответствующей пластической и игровой стилистике, могут быть прочитаны в рамках концепции театра жестокости А. Арто. Отказ от реалистической обстановки, создание сценического образа средствами чистой театральности: звук, свет, пластика, символика, а также лаконичность текста и открытый финал сближают русский вербатим с явлениями театра авангарда формальной стороной. Кроме того, в пьесах названных авторов появляется маргинальный герой, отсылающий к образу античного гибриста: именно он провоцирует пародийную трактовку драматического действия и объясняет введение приемов чистой театральности. **Л. Г. Тютелова** (Самарский НИ университета им. академика С. П. Королева) в докладе *«Роль ремарки в пьесе Аси Волошиной „Шинель Гоголя“»* подошла к тексту как пространству взаимодействия сознаний автора – читателя – героя. Результаты ее анализа показывают, что одним из условий организации коммуникативного события в современной драме становится появление «ком-

ментатора», чей голос проявляется в ремарке. Главная его особенность – возможность одновременного взаимодействия и с героем, и с читателем; в роли последнего, что важно для предлагаемых размышлений, выступает режиссер. Он автор мира, возникающего на сцене, и он же реципиент драматического текста. В пьесе «Шинель Гоголя» главным итогом коммуникативного события становится не продолжение жизни гоголевского текста в настоящем времени, не возможность для театра преодоления штампов, возникших в многочисленных постановках Гоголя, а раскрытие особенностей этических и ценностных позиций современного драматурга, с одной стороны, его читателя – с другой. Благодаря комментатору читатель проникает в мир героя драмы и получает возможность взаимодействия с ним, а через него и посредством его – с драматургом, диалог с которым – это путь в первую очередь к себе. Многоликость комментатора, его обращенность и к читателю, и к герою, способность быть другим и не быть им, отстраняться от «другого», предлагать свои решения, но и не настаивать на них – эти качества комментатора позволили сыграть ту роль, которую отведена ему Волошиной в организации коммуникативного события. В этом убеждают постановки пьесы в Челябинском театре драмы имени Наума Орлова и Петербургском театре «ЦЕХЪ».

Размышления **И. И. Ивановой** (ФГАОУ ВО «Северо-Кавказский федеральный университет», Ставрополь) на темы «*Драматической фантазии Т. Москвиной „Рождение богов“: мифопоэтического аспекта*» были посвящены заинтересовавшему ее опыту современной мистерии, редкому для современной отечественной драмы эксперименту с прологом и эпилогом «на небе», классическим «трагедийным» пятистопным белым ямбом, сочетанием «высокого штиля» и снижающим пафос мягким юмором. Одну из констант «Фантазии» докладчик увидела в оригинальной трансформации гностического мифа. Конфликт пьесы развивается на нескольких уровнях: на онтологическом – в споре внесценического Творца с прямо названным Люцифером; на божественном – во взаимоотношениях богов; на человеческом – в вечных коллизиях любви и свободы, счастья и долга, мужского и женского в земном воплощении божеств, исполняющих волю Отца. «Несерьезная» мифопоэтика пьесы практически полностью воспроизводит христианскую этику и аксиологию в причудливых одеяниях псевдозыческих божеств, сконструированных автором по узнаваемым лекалам. Гностический миф, помещающий в центр метаистории Земли судьбу Вечной Женственности, воплощается в сложных и драматичных отношениях основной пары старших богов – Энаморы и Фазтона,

вынужденных вновь и вновь воплощаться в несовершенном человеческом мире и проходить испытание жизненным выбором, продемонстрировав младшим богам величие Отчего замысла о мире. В докладе **В. Е. Харитоновой** (Екатеринбург, Уральский государственный экономический университет) «*Гротеск в художественном мире Светланы Лавровой: способы репрезентации, функции, аспекты комического*» на материале сказочных и фантастических повестей современного екатеринбургского писателя рассматривались формы и способы репрезентации гротеска и его миромоделирующая функция. Речь шла о смещении и взаимопроникновении живого/неживого, человеческого/природного, воображаемого/реального. Игровая поэтика С. Лавровой соотносилась с карнавално-смеховой культурой, с «гротескным реализмом» (по М. М. Бахтину), рассматривалась на уровне нарративной организации произведений автора; был сделан вывод о двуадресности произведений С. Лавровой: ориентации как на читателя-ребенка, подростка, так и на взрослого.

Завершающее заседание конференции было посвящено восприятию произведений Эрдмана. Докладчиками на нем были преимущественно зарубежные ученые, говорившие большей частью об истории переводов и постановках пьес драматурга на европейских сценах. **Мартина Палушова** (философский факультет университета им. Палацкого в Оломоуце, Чехия) свой доклад о чешских переводах и сценических интерпретациях драматургических произведений Эрдмана в бывшей Чехословакии и современной Чешской Республике начала с того, что этот автор известен чешскому зрителю в первую очередь как автор сценария фильма-сказки «Морозко» (в чешском переводе К. М. Валло), пользующегося всенародной любовью: на нем выросло несколько поколений чешских детей. Но сосредоточено ее выступление было на интерпретациях самых известных пьес драматурга в чешских переводах и на чешских сценах. Уже в 1971 г. в бывшей Чехословакии на сцене сатирического театра «Вечерний Брно» шла пьеса «Мандат», а постановка «Самоубийцы» состоялась в 1979 г., т. е. на три года ранее, чем в Советском Союзе. Точно так же и публикация чешского перевода этой пьесы Аленой Моравковой в 1985 г. на три года опередила советскую публикацию. Были отмечены как значимые постановки пьес Эрдмана «Мандат» в театре Э. Ф. Буриана или в «Студии Ипсилон» (2009 г.) и «Самоубийца» (последняя известная постановка в чешском театре в 2019 г.). Анализ этих сценических интерпретаций показывает, что и через восемьдесят лет после создания сатирические произведения Эрдмана являются актуальными, находят отклик у современного зрителя. Если до Бар-

хатной революции режиссеры подчеркивали политическую проблематику Эрдмана, то сегодня они, скорее, делают акцент на социальных и экзистенциальных темах. **А. С. Михайленко** (Москва, аспирант НИУ ВШЭ) отметила, что первые переводы пьесы Н. Эрдмана «Самоубийца» в Германии и Польше появились на рубеже 1960–1970-х гг. В Германии перевод на немецкий язык осуществил Томас Решке. История «Самоубийцы» в Польше начинается в 1987 г. – пьесу перевела Мария Масловска, и этот перевод долгое время остается единственной польской версией текста, которая пробуждает интерес к ней критиков и режиссеров. Непростая судьба именно последней пьесы Эрдмана сыграла немаловажную роль в восприятии европейской критикой образа самого драматурга и его текста: в Эрдмане неизменно видели жертву советского режима. Во многом это повлияло на смещение интереса от «Мандата» в сторону опального «Самоубийцы» и определило высокую популярность этого текста.

Особый интерес участников и гостей конференции вызвали три доклада, связанные с почти детективным расследованием происхождения истории, положенной в основу фильма известного китайского режиссера. Активным поиском истоков и авторов сценария, почувствовав в нем нечто знакомое, занялись **А. О. Ковалова** и ее китайские коллеги. **Вэйхонг Бао** (Калифорнийский университет) рассказала о фильме «Окно в Америку» (1952) и его создателе – известном китайском режиссере Хуане Цзолине. Этот фильм стал последним, созданным Шанхайской киностудией Вэньхуа (1946–1951). Его действие разворачивается на 42-м этаже небоскреба в Нью-Йорке. Оказавшийся без работы мойщик окон Чарли решил покончить с собой, выпрыгнув из окна небоскреба. Хозяин кабинета, из окна которого собирался броситься вниз Чарли, перехватил инициативу и решил использовать ситуацию как рекламную и коммерческую акцию. В фильме, поставленном Хуаном Цзолинем, учившемся профессии, в том числе и в США у М. Чехова, бывавшего в 1930-е гг. в Советском Союзе, китайские актеры играли «белых»: американского бизнесмена, рабочих, священника и секретаря. 68-минутный фильм, все действие которого разворачивается в офисе мистера Батлера, «продающего» самоубийство, чтобы спастись от банкротства, больше похож на театральный спектакль с его единством времени и пространства. Фильм представляет собой текст, лежащий на грани нескольких искусств: театра, радио и телевидения. Он интересен в связи с театральной и экранной карьерой Хуан Цзолина и недавно появившимся в Китае телевидением. Снятый в начале Корейской войны фильм представлял собой резкую сатиру на амери-

канский капитализм, был призван создать новый международный союз социалистического режима, опираясь на широковещательную модель коммуникации, которая меняет назначение кино и создает политизированное пространство-время. Аспирантка СПбГУ **Вэйци Лян** сосредоточилась на авторах истории, положенной в основу сценария фильма «Окно в Америку». Соавторство ныне забытого друга драматургов В. А. Дыховичного и М. Р. Слободского началось в 1945 г. пьесой «Факир на час» и продолжалось 18 лет. Среди их водевилей, стихотворных текстов была сатирическая комедия в трех действиях «Три опровержения». Каждый акт комедии представлял собой сюжетно законченное произведение, имел свое название (первое действие «Будь моей женой», второе – «Последнее окно», третье – «Чек на предьявителя»), но у них был общий хронотоп – Америка «наших дней», т. е. 1950-х гг. На основе второй истории пьесы был снят фильм китайского режиссера Хуан Цзолина «Окно в Америку». **А. О. Ковалова** (Европейский университет в Санкт-Петербурге) в докладе «„Окно в Америку“, „Три опровержения“ и „Самоубийца“ Н. Р. Эрдмана» говорила о том, что пьеса В. Дыховичного и М. Слободского, а также фильм «Окно в Америку», несомненно, восходят к «Самоубийце» Эрдмана. Сюжеты строятся вокруг человека (Кента), который собирается покончить жизнь самоубийством, его отношений с теми, кто пытается извлечь выгоду из его смерти. Герой – человек бедный, поэтому единственный способ извлечения выгоды из его самоубийства – заставить его объявить, что он умирает за кого-то или за что-то. В пьесе Эрдмана процессом управляет сосед Подсекальникова, он собирает деньги у людей, которые хотят быть упомянутыми самоубийцей. Дыховичный и Слободской заменяют его мистером Батлером, бизнесменом, который находит спонсоров для самоубийцы, за что герой должен рекламировать их товары или услуги, прежде чем выпрыгнуть из окна. «Клиенты» Подсекальникова и Кента очень похожи. Например, в обоих случаях есть циничные священники, которые готовы благословить самоубийство, если оно «продвигает» церковь, которая перестает быть популярной. Оба сюжета имеют сатирическую природу, но Эрдман критикует отечественных представителей культурного слоя, тогда как Дыховичный и Слободской разоблачают капитализм, который должен быть разрушен коммунизмом. Это свидетельствует о том, что придуманный Эрдманом сюжет полифункционален, обладает порождающими мифогенными свойствами. Он шире, значительнее любого идеологического содержания, которое изначально могло быть связано с пьесой.

Логично и закономерно завершал работу последнего заседания и конференции живущий ныне

на о. Кипр **Джон Фридман**. Больше всех сделавший для сбора, сохранения, публикации произведений Эрдмана, знакомства широких кругов русских и англоязычных читателей с его личностью и творчеством, защитивший в 1990 г. диссертацию о его творчестве в Гарвардском университете, он уже оставил поле эрдмановедения, занимается другими делами, в том числе знакомит англоязычную публику с произведениями современных русских драматургов. Но приезжавший не раз в Томск на

конференции, проводимые литературоведами ТГПУ, он согласился принять участие и в представляемой, посвященной юбилею высоко чтимого им художника, оговорив возможность выступления в свободной форме. Его рассказ о том, как *Эрдман «врезался» в его жизнь*, стал ярким и вдохновляющим завершением конференции, сплотил всех участников и гостей в радости творческого единения и сознании необходимости развивать эрдмановедение.

Список литературы

1. Мейерхольд, В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С. 94, 97.
2. Йованович М. «Таких людей нет сейчас». Из записок литературоведа // Русская мысль. № 4341. 16 ноября 2000.
3. Головчинер В. Е. К истории первой литературоведческой статьи о пьесе Н. Эрдмана «Самоубийца» // Вестник Томского гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin). 2019. Вып. 6 (203). С. 118–121.
4. Масс В. З., Эрдман Н. Р. Музыкальный магазин // Трансформация и функционирование культурных моделей в литературе. Томск: ТГПУ, 2008. С. 305–318.
5. Масс В. З. Эрдман Н. Р. Прекрасная Елена // Вестник Томского гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin). 2011. Вып. 7 (109). С. 200–245.
6. Шевченко Е. С. Театр Николая Эрдмана. Самара: Самарский университет, 2006. 213 с.
7. Эрдман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990. 527 с.

Головчинер Валентина Егоровна, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, профессор, Томский государственный педагогический университет (ул. Киевская, 60, Томск, Россия, 634061).
E-mail: rector@tspu.edu.ru

Юрченкова Оксана Николаевна, кандидат филологических наук, доцент, Томский государственный педагогический университет (ул. Киевская, 60, Томск, Россия, 634061).
E-mail: oksanikol@yandex.ru

Материал поступил в редакцию 15.12.2020.

DOI 10.23951/1609-624X-2021-3-164-173

TO THE 120-TH ANNIVERSARY OF N. R. ERDMANN

B. Y. Golovchiner, O. N. Yurchenkova

Tomsk State Pedagogical University, Tomsk, Russian Federation

Introduction. This information review presents papers presented on November 14, 2020 at Tomsk State Pedagogical University at the VI International Scientific Conference «Problems of Transformation and Functioning of Cultural Models in Russian Literature». It was dedicated to the 120th anniversary of N. R. Erdmann. John Friedman and Ekaterina Shevchenko, the authors of the first monographs on Erdmann, were among the speakers at the second conference held at TSPU. Drama researchers Valentina Golovchiner, Oksana Yurchenkova (Rusanova), Olga Strashkova, Elena Penskaya, Larisa Tyutelova, Irina Bagration-Mukhranneli, Oksana Kravchenko, Elena Kirichuk, and art historians and theater scholars Konstantin Uchitel, Martina Palusheva, Anna Kovalova, Vanhong Bao, Liang Weiqi, and others.

Objective: to outline the directions of contemporary studies of the Erdmann's work by; to see the scale of scientific contacts, to unite like-minded people from different countries, to acquaint specialists and everyone interested in researching Erdmann's work with the contents of the conference participants' reports.

Material and methods. The article is based on a complex approach including biographical, cultural-historical, comparative-typological, historical-literary, historical-functional methods.

Results and discussion. The main points of the reports were briefly presented, the topical aspects of Erdmann's work were pointed out, the range of works of literature and theater discussed in the context of his work was outlined, and an idea of translations and productions of Erdmann's plays in European countries was formed.

Conclusion. The material from the review of the conference reports can be used in scientific research, educational and cultural-educational activities in order to broaden the idea of Erdman's personality and creativity, the scope of his talent, his contribution to Russian and world playwrights.

Keywords: *Erdmann, plays, Shakespeare's and Gogol's traditions, avant-garde, poetics, comic, context, reception.*

References

1. Meyerkhof'd V. E. *Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy v 2 chastyakh. Chast' 2* [Articles. Letters. Speeches. Conversations: in 2 parts. Part 2]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968. pp. 94, 97 (in Russian).
2. Yovanovich M. «Takikh lyudey net seychas». Iz zapisok literaturoveda [“There are no such people now”. From the notes of a literary critic]. *Russkaya mysl'* [Russian Thought]. Paris, no. 4341, November 16, 2000 (in Russian).
3. Golovchiner V. E. K istorii pervoy literaturovedcheskoy stat'i o p'ese N. Erdmana «Samoubiytsa» [To the history of the first literary article about the play by N. Erdman «Suicide»]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – TSPU Bulletin*, 2000, vol. 6 (203), pp. 118–121 (in Russian).
4. Mass V. Z., Erdman N. R. Muzykal'nyy magazin [Music store]. *Transformatsiya i funkcionirovaniye kul'turnykh modeley v literature* [Transformation and functioning of cultural models in literature]. Tomsk, TSPU Publ., 2008, pp. 305-318 (in Russian).
5. Mass V. Z. Erdman N. R. Beautiful Elena [Prekrasnaya Elena]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – TSPU Bulletin*, 2000, vol. 7 (109), pp. 200–245 (in Russian).
6. Shevchenko E. S. *Teatr Nikolaya Erdmana* [Theater of Nikolai Erdman]. Samara, Samara University Publ., 2006. 213 p. (in Russian).
7. Erdman N. R. *P'esy. Intermedii. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya sovremennikov* [Interludes. Letters. Documents. Memoirs of contemporaries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 527 p. (in Russian).

Golovchiner V. E., Doctor of Philology, Chief Research Scientist, Professor, Tomsk State Pedagogical University (ul. Kiyevskaya, 60, Tomsk, Russian Federation, 634061).
E-mail: rector@tspu.edu.ru

Yurchenkova O. N., Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Tomsk State Pedagogical University (ul. Kiyevskaya, 60, Tomsk, Russian Federation, 634061).
E-mail: oksanikol@yandex.ru