А.Н. БЕЗРУКОВ
(Бирск)

СИНЕРГИЯ ТРАГИЧЕСКОГО В ПЬЕСЕ ВЕНЕДИКТА ЕРОФЕЕВА «ДИССИДЕНТЫ, ИЛИ ФАННИ КАПЛАН»

С позиций синергии трагического и в русле методов рецептивной эстетики, структурализма, герменевтики анализируется незавершенная драма Венедикта Ерофеева «Диссиденты, или Фанни Каплан». Новизна исследования заключается в том, что рассматриваемая драма не изучалась в рамках объективации смысла, конкретизации магистралей ее прочтения, а результаты дают возможность дополнить верификацию стиля и языка Вен. Ерофеева, а также уточнить ряд приоритетов развития русского постмодернизма, принципов постмодернистской поэтики. Поднимаются проблемы авторского стиля, незавершенного текста, номинации авторского дискурса.

Ключевые слова: *Венедикт Ерофеев, драматургия, «Диссиденты, или Фанни Каплан», постмодернизм, рецепция художественного текста, синергия трагического, эстетика чтения.*

С теоретических позиций литературный процесс или процесс становления и взаимозависимости художественных форм воспринимается явлением сложным, противоречивым, неоднородным и достаточно спорным. Исторически сложилось, что смена эстетических парадигм от века к веку происходит нелинейно. В связи с этим особое внимание исследователей уделено выразительной феноменальности XX века – века сбивов и декламаций, века постулирования новых истин, времени определения новых горизонтов развития художественной мысли. Анализ общей концепции становления литературы XX века (как европейской, так и русской) уже выкристаллизовал ряд магистралей, вероятностных оценок того или иного понятия-термина, явления-события, частной авторской фигуры, отдельного текста-произведения, эстетической номинации, концептуально-детерминированной программы.

Следует признать, что русская литература второй половины XX века – сложно организованный период, расшифровка которого требует достаточной подготовки и осмысления, т. к. для него характерны несвойственные традиционной системе отсчета принципы конституирования художественного, эстетического, идейно-тематического целого. Тексты поэтов-новаторов, драматургов-экспериментаторов, постмодернистов-прозаиков порой не завершены, не закончены, не кристаллизованы в единую модель когнитивного позиционирования, в единый проспект онтологической оценки реальности. В подобном режиме восприятия литературы второй половины века сложно говорить и о многообразии полновесных тестов Венедикта Ерофеева. Написанное им за достаточно короткий период творческой активности укладывается в небольшое собрание сочинений. Отдельный формат подобного типа, кстати, был опубликован в 2001 году в издательстве «ВАГРИУС».

Венедикт Ерофеев вошел в русскую литературу стремительно, манипуляционно, знаково. В первую очередь в ряду с Андреем Битовым, Сашей Соколовым, Эдуардом Лимоновым, Виктором Ерофеевым он мастер постмодернистской словесной, собственно языковой игры, уже далее – комбинатор эстетически неоднородных художественных миров, мифотворец, скриптор, демиург сверх творческого. Оценка его текстов литературоведами [6; 8–12] достаточно разнообразна. Критический взгляд обычно касается как формы ерофеевского литературного конструкта, так и его содержательной ткани.

Творчество Венедикта Ерофеева принято соотносить с первой волной (1960–1970-е годы) русского постмодернизма, периода наивысшей активности манифестаций и кристаллизации основ новой, нетрадиционной, неатрибутивной поэтики. Литература второй половины XX века в Советской России, как и на Западе, ознаменована декодированием так называемой постмодернистской чувствительности. Это некое особое, эстетическое, метафизическое отношение к происходящему, реальному, живому, это некая теоретическая рефлексия. Это, собственно, и отличает данный вид рецепции от стандарта традиционной, эмпирической, нормативно-догматической культуры. Постмодернистская чувствительность компилирует философские тезисы, культурологические доктрины, эпистемологиические практики, стилевые колебания. В номинации основного тезиса постмодернизма – «мир как хаос» (Ж. Делёз, Ф. Гваттари) – предугадывается настроение катастрофичного, сенсибили-

© Безруков А.Н., 2018

тического, относительно имманентного смысла, трансцендентальной позиции, аксиологического ориентира, эпицентра значимого. Подобный вариант нового моделирования жизненных реалий и претворяется в произведениях Венедикта Ерофеева.

Массовость чтения ерофеевских текстов достигала своего апогея после появления знаменитой поэмы «Москва – Петушки» (1969), вышедшей в формате самиздата. Это, пожалуй, единственный текст указанного автора, выверенный и полностью реализованный. Все, что будет написано Вен. Ерофеевым далее, да и создано до «Москвы – Петушков», согармонично поэме: небезызвестные дневниковые записи, авторская верификация евангельского текста «Благая весть», пьеса «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора», эссе «У моего окна», «Моя маленькая лениниана», трагедия «Диссиденты, или Фанни Каплан». Именно последний текст, его драматургическая коллизия и являются предметом рассмотрения данной статьи. Актуальность работы может быть объяснена тем, что в литературной практике нет специальных исследований текста, нет верифицированного герменевтического комментария, нет перспективно смысловой разверстки указанной драмы. Наличествует лишь несколько работ, которые предположительно касаются идейно-тематической направленности трагедии, сюжетного строя, общей оценки языка. Следовательно, данная статья имеет явную научную новизну, ее практический характер на примере конкретного (но незавершенного) текста заключается в возможной объективации и оценке наследия Венедикта Ерофеева с позиций рецептивной эстетики [5], герменевтики, структурализма и типологической компаративистики.

Трагедия «Диссиденты, или Фанни Каплан» (также вариант названия «Ночь на Ивана Купала») была задумана Венедиктом Ерофеевым как начальная часть трилогии «Drei Nachte». Автор хотел таким образом реализовать замысел «Трех ночей» в традициях классической греческой драмы. Для Вен. Ерофеева литературное наследие Древней Греции, связанное с именами Эсхила, Софокла, Еврипида, есть контрапункт совмещения смысловой, формальной, жанровой, а также идеологической плоскостей. Следует признать, что драматургия Древней Греции классического периода в стадиальной разверстке идей поступательно реализовала программу взросления человека, этапность появления нового типа личности в общественной сфере. Герои драмы обычно были соотнесены или поставлены в исключительные условия выбора / самоопределения, порой довлеющего над человеком. Целостно, но классика греческой драматургии синтезировала номинацию мифологического, архетипического, содержательность эсхатологического, смысл конечного, исторического и социального. Древние греки должное внимание уделяли принципам «новой типизации» характера, отличной от доклассической коллективной архаики. В соответствии с универсальными поэтическими приемами и средствами и конструируется незаконченный монолит ерофеевского триптиха.

Вторая часть трилогии – «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» – была создана в 1985 году. Этот текст относительно закончен, он не раз переиздавался, не раз был инсценирован, существует несколько достаточно успешных режиссерских [3] проектов (М. Белякович, М. Захаров). «Вальпургиева ночь…» – пьеса особой идеологической направленности. Действие драмы происходит в сумасшедшем доме, герои патологические больные, исправления / излечения как такового, конечно же, не наступает, тем более что финал достаточно знаков для разрешения художественной коллизии – смерть всех вследствие отравления. Весь кошмар художественной картинки драмы, ее особый смысловой статус в явной похожести воплощения подобной копии на реалии советской, нестерпимой нормальному человеку действительности. В условиях несвободы, которую рисует Вен. Ерофеев, погибает сам человек, разрушается его личность, рушится естественный мировой порядок. Для драматурга показать «настоящесть» происходящего не есть самоцель творчества, это только внешний вид. Наиболее ценной становится репрезентация саморазрушения органической психики человека, его живой сути, его пульсирующего сознания, манифестация которого подвластна только поэтическому языку.

Третья часть так и не была реализована, существуют только авторские историографические предпосылки к написанию «Ночи перед Рождеством». В конце 1980-х годов, уже в плохом состоянии здоровья, автор пытался сложить в текст некоторые фрагменты первой части, но далее работа была прервана из-за смерти Венедикта Ерофеева в 1990 году. Вероятно, третья часть должна была завершить замысел автора, имеющего цель реконструировать возможный процесс достижения человеком абсолюта религиозно-онтологического

типа. На первый взгляд, все три части созвучны гоголевским «Вечерам на хуторе близ Диканьки». Повторяются практически все особо важные для Н.В. Гоголя сюжетные ходы (полулегендарный, сказочный колорит нарраций), но Вен. Ерофеев не копиист, не нарочитый комбинатор и манипулятор читательского сознания. Он первоклассный художник, оценивающий, создающий, пишущий для стадиальной разверстки смысла, порой не только художественного, но и мировоззренческого.

Концептуально выстроена у Вен. Ерофеева философия переживаний. Объективация эстетических координат, философия движения к лучшему / хорошему, по Ерофееву, достаточно целостно изображены в «Москве – Петушках». Коннотативная иерархия поэмы в том, что заглавный герой текста – Веничка – центрично претерпевает деформацию личностного подъема / падения, писательского самообладания «над самим собой», одновременно с этим он самоопределяется в мире дисгармоний [4], противоречий, в ситуации гибельности. Не случайны используемые в поэме «Москва – Петушки» и приемы автобиографии (манифестация я-автора), и форма, близкая молитвенному слову (покаяние души), и контаминация пророчества (финал текста, рак горла), и эффект самопрезентации (эстетика звучания речи, поэтика языка), и выверенная прагматика духовного поиска (движение от низа к верху, падение сверху вниз). Венедикт Ерофеев смог это показать в прозе. Схожий формат он как автор допускал и в драме, но, как понимаем, закончить задуманное не успел. На наш взгляд, все же следует попытаться наметить исследовательскую перспективу анализа первой части драматургической трилогии.

«Диссиденты, или Фанни Каплан» – незаконченный текст, следовательно, работа с ним может быть затруднена нечеткостью определения конечного авторского замысла. В истории литературы такие явления встречались не раз. Это было и в XIX веке (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский), и в XX веке (М. Горький, Е. Замятин, М. Булгаков, В. Набоков). Но ерофеевский текст продуманно начат, пьеса имеет четко обозначенный круг действующих лиц, намечены основные приметы персонажей / образов, есть номинация пространства / времени, даны авторские ремарки, которые дополняют атмосферу происходящего, текст членится на акты, реплики героев, возможные монологические и диалогические речевые фиксации. Следовательно, верифицировать пьесу по ряду реализации, а далее и оценке драматургических уровней все же можно.

Заголовочный комплекс трагедии отсылает как к историческому лицу – Фанни Каплан, так и к исторически значимой группе – диссидентам. Для Вен. Ерофеева советская эпоха, события начала XX века, современность 1980-х годов – материал и базис художественных экспериментов. Несомненно, вывести на авансцену пьесы фигуру Фанни Каплан есть попытка предвосхитить возможно вероятностный реверс истории. Констатацией этому тезису звучит авторская оценка образа Фанни: «Ни одного героя – кроме Фанни – ни одного в разумном здравии, и это хорошо, потому что я в добром здравии за жизнь не встречал отнизу доверху» [7, с. 258]. Драматургической сверхзадачей становится – перевернуть наррацию онтологического толка, переориентировать читателя / зрителя на явную драму всей жизни. Ведь в финале не останется никого: «Пьеса закончится сокрушительно. Не останется никого – НИКОГО? – никого. – А зачем НИКОГО? – А зачем оставаться. Жребий брошен. Круг очерчен. Корабли сожжены» [Там же].

Реверсивный рисунок повествовательной игры у Вен. Ерофеева отсылает далее и к максимальному прошлому – истории начала Юлием Цезарем гражданской войны в Древнем Риме из-за разногласий с сенатом, манифестации недоверия, явного нарушения естественной веры в человека, в его поступки, инакомыслие. Трагедия Вен. Ерофеева рисует расцвет отечественного нигилизма XX века. Безверие для автора не только переходный этап социума, но и бесовское начало, границы которого могут быть настолько размыты, что человек сможет вернуться в нормальное состояние оценки мира только после тяжелых личных испытаний, социальной смуты, даже фрагментарной гибельности сущего. В раскладке заголовка сокрыта реминисценция на две крайности российской истории: диссиденты как инакомыслящие, отличающиеся во взглядах от установившейся традиции, и Фанни Каплан как персонаж, пытающийся остановить крах естественной жизни, может быть, и не осознанно, может быть, с подачи эсэровской команды. Апелляцией к истории Древней Греции, Древнего Рима Венедикт Ерофеев обостряет чувствительный модус переживаний читателя, тем самым напоминая о вну-

треннем конфликте, предупреждая о предельности и крайности мира, о конечности самой жизни. Следовательно, это не может не пугать, это же и предостерегает, и становится пророческим, апокалиптическим.

Особое художественно-эстетическое внимание у Вен. Ерофеева сконцентрировано на списке действующих лиц пьесы. Данная раскладка объективна и точечна, в ней номинативно названы герои, а также намечен исторический проспект становления обстоятельств и условий дальнейшего развития действия. Внешне трагическое событие начала XX века – революционная коллизия – может быть соотнесена с античными мифологическими сюжетами, литературными перипетиями, классическими моделями отображения дисгармонии. Миф для автора становится возможностью соотнести земной мир человеческого разума и вселенскую бездну незнания, интенцию сознательного воскрешения и философию крушения мистериального.

Мужские образы, начиная с Мишеля Каплана, а далее – Лжедмитрия I, Лжедмитрия II, юродивого Виталика, человека в «сером», олицетворяют собой метафизику отчаяния и смуты. «Размышляя о судьбах Вселенной» [7, с. 259], они интуитивно предвидят гибель первоначал, разрушение веры, доктрины счастья, ненаполнение пустоты истиной и правдой. Для них внешнее становится ценностным, тем, что для читателя формально может считаться заблуждением. Женские образы – Роза, Фанни, «Аспазия в валенках», «Прозерпина с рюкзаком под мышкой» – формируют вертикаль драматургической модели.

Целесообразно, на наш взгляд, проследить динамику изображаемого конфликта. Нарративное движение осуществляется от описания разумно-террористического пространства-события (начало XX века) к формированию социально-демократического строя (период античности, век Перикла) – манифестации новой идеи, выработке нового поведенческого комплекса. И далее, что и является исходом текста (новая мифология, советская действительность), – подземному миру, бездне страстей, сокрушению человечности, осознанию обреченности и эсхатологического конца. Мифологический сюжет, связанный с похищением Плутоном Прозерпины, гармонично может быть дополнен реалиями событий Древнего Рима, появлением на авансцене истории Гая Юлия Цезаря, отчасти предопределившего крах и гибель Римской империи своей позицией вседозволенности, крайности лжи, допущения обмана, подкупа, обесценивания жизненно-важных приоритетов, личным отказом от веры. Начало катастрофы современной России 1980–1990-х годов, по Ерофееву, оказывается в схожих социально-нравственных границах: история запуталась в доминанте лиц, сбит ориентир на правильность позиции, допускаются обман и провокации, аспекты веры вообще вынесены за рамки онтологии. Духовное начало, сущностное, истинное сокрыто от зрителя / читателя, хотя именно «познание души много способствует познанию всякой истины» [7, с. 371]. В итоге «остаются мокрые и нечистые пустоты», рецептивный взгляд не касается ничего: «Да и зачем зрителю видеть все? Ему лучше б вообще ничего не видеть» [Там же, с. 259].

Коннотацией смысла в «Диссидентах, или Фанни Каплан» является именно неосуществимый авторский замысел. Драматургу удалось кристаллизовать формат, закрепить номинацию жанра, начать языковую игру, определить персонажей, выйти к общим проблемам расшифровки мироустройства. Вен. Ерофеев был требовательным к себе в вопросах религии, веры и морали. Как истинный писатель, он не принимал для себя эмоционального комфорта, чувственного спокойствия, наслаждения привычным. Драматургическая позиция Вен. Ерофеева заключается в обретении ответственного чувства причастности к жизни, неотделимости своего от общего, усиления тревожности и беспокойства за человека, находящегося рядом. Сумасшествие персонажей пьесы осложняется алкогольной горячкой. Нарочито об этом сказано в адрес первого действующего лица Мишеля Каплана: «Действие происходит на исходе 2-го дня Его белой горячки» [Там же, с. 258]. Психопатология безумства звучит также в оценках и других героев: «полоумные подсобники-подручные», «любимая дочь с врожденным, но трогательным идиотизмом», «диссиденты в очень разной степени умственной прострации». В тексте все «постоянно тревожно» [Там же]. Предугадать исход в наличных контурах пьесы не представляется возможным. Вероятно, это и усиливает синергию трагического. Схожий прием проработки или трансформации жанра был использован А.П. Чеховым в «Вишневом саде». Чехов не мог допустить, говоря о социально-исторической коллизии конца XIX – начала XX века, другой формы, нежели комедия, ибо статус трагедийного был понятен зрителю. Вен. Ерофеев, напротив, сознательно доводит художественный эксперимент до реального

абсолюта, не говорить об этом по-настоящему, молчать, использовать форму комической маски уже невозможно. Постмодернистская игра культурными кодами, знаками и символами порой смягчает эмоциональную нагрузку, но смысловую дисперсию, многообразие взглядов, позицию самого автора скрыть не получится. Художественная сила слова Вен. Ерофеева в том, что оно содействует «сокрушению читательских сердец», «а Родина готовится к своей кончине…» [7, с. 259]. Пафосом трагедии становится мнимость надежды на лучшее: ««Следует вести себя удовлетворительно. Отлично себя вести нехорошо и греховно»; столь необходимое обновление человека, возврат к истинному – пока только желаемое: «ОН-то есть, ОН жив, а вот мы – неизвестно, есть ли мы и живы ли» [Там же, с. 274].

Пространство пьесы сориентировано на онтологически важную точку советского бытия – пункт приема стеклотары, в котором Мишель Каплан живет со своей семьей. Атмосфера ужаса происходящего в пункте приема посуды сродни языческим вариациям в духе поклонений Дионису, вседозволенности поступков и действий Плутона относительно Прозерпины, дискурсов гетеры Аспазии с Периклом и Вергилием, мнимых философских диалогов Лжедмитриев, кровавых замыслов революционеров и печальных событий в судьбе Фанни Каплан. В тексте драмы колорит эпохи, времени распада претворен в первую очередь языково, автор понимает, что «слово не вещь, а вечно подвижная, вечно изменчивая среда социального общения… слово не забывает своего пути и не может до конца освободиться от тех конкретных контекстов, в которые оно входило» [2, с. 99]. Стилевая динамика трагедии соответствует приему пастиша. Цитатный язык Вен. Ерофеева запечатлел разорванность сознания. Говоря фразами тезисного типа, персонажи, да и сам автор, проживают хаотическую кратность жизни, а не ее гармоническую целостность и единство. Даже музыка как начальный элемент объективации пространства и времени «не исполняется», а «приводится в исполнение» [7, с. 258].

Эстетическая нагрузка «Диссидентов, или Фанни Каплан» заключается не столько в том, чтобы развить и расширить границы драмы, разрешить сложившуюся художественную ситуацию, сколько призвать читателя и потенциального зрителя к диалогу в новых условиях. В условиях нового строя, новой системы, новых правил оценки ситуации. Персонажи как будто и не действуют, авторское желание «действие не оживлять». «Очередь» должна стать тем символом, концептом «живой жизни», который нескончаемо движется к точке невозврата. «Длинный перечень» способен столкнуть драматические события с места, это некая надежда автора на свободу. Манифестом в данном случае звучит революционно-поэтический слоган Владимира Маяковского «Два опиума», одна из квинтэссенций незаконченного ерофеевского текста:

Рабочий класс колонны вывел
В олимпиады и на стадионы,
Заменим звоном шагов в коллективе
Колоколов идиотские звоны.
Мы пафосом новым упьемся допьяна,
Вином – своих не ослабим воль!
Долой из жизни
два опиума:
Бога – и алкоголь!.. [7, с. 264].

В сложившихся условиях «два опиума» и представляют суть естественного движения жизни конца XX века. Алкоголь – снятие запретов и ощущение свободы, хотя и мнимое; Бог – единственно верный ориентир для человека, находящегося «на грани». Вен. Ерофеев в трагедии задается очень непростыми для писателя-постмодерниста вопросами: что есть человек, что есть желаемое человеческое счастье, что есть чувство любви, что самое ценное для жизни, каков поиск своего места в мире и главное – путь обретения, поиск Бога. Последнее становится неразрешимой художественной коллизией, сближающей Вен. Ерофеева с классиками XIX века – Ф.М. Достоевским, Л.Н. Толстым, Н.С. Лесковым, А.П. Чеховым.

Литературная связь «Диссидентов, или Фанни Каплан» не в точечном повторении фраз, цитат и реплик, хотя это есть (автор так мыслит, так формируется его сознание), но в предощущении, предвосхищении скрытой отсылки. Ерофеев смог построить текст таким образом, что рецепция слова балансирует на грани уровня литературного факта, момента опредмечивания, но не озвучивания метафизики объективного. Усиление авторской точки зрения проводится отсылками к первоначалам: «В колыбель тебя надо! … в колыбель человечества» [Там же, с. 269] и философскими тезисами типа «душа может чахнуть и без видимых причин» [Там же, с. 280].

Таким образом, можно сделать вывод, что пьеса Венедикта Ерофеева «Диссиденты, или Фанни Каплан» является попыткой ре-

конструкции социального водоворота жизни, в который трагически включен человек. Для автора заглавные персонажи пьесы становятся некими условностями, крайностями, может, даже правилами и нормами. От них зависят все – «длинный перечень» неназванных лиц, «очередь», серая масса, живая сущность страны. Вен. Ерофееву удалось зафиксировать естественную динамику процесса обезличивания, нарождения нигилизма в сознании индивида конца XX века. Безверие приводит к саморазрушению человека, превращению его в механистический объект. Русская история 1980–1990-х годов закономерно являла собой, исходя из вышесказанного, событие неполного действия. Таким же фрагментарным, обрывочным стал и ерофеевский материал. Драматургический канон Вен. Ерофеевым, конечно, не выдержан полностью, но метафизический кризис как разрешение эстетической художественной коллизии читатель видит и понимает.

Трехчастный замысел «ночей» имел четко выверенную конкретизацию. Первая ночь – «Ночь на Ивана Купала», или «Диссиденты…», запечатлела состояние интенции человеческой жизни, всего многообразия, всей разницы между бесовским и человеческим, неестественным и живым. Здесь и период архаического интуитивного намека, и стабилизация демократических основ, и крушение римской империи, и оценка гибельной катастрофы начала XX века в России, и событийно сложный пласт конца XX столетия. Многомерность трагедии в особой синергии, суммирующем эффекте эстетических полюсов. Вторая «ночь» – «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» – отобразила спонтанность катастрофы частной жизни, гибель всех персонажей психиатрической лечебницы случайным отравлением искусственным денатуратом – метиловым спиртом. Следовательно, как таковая событийная точка «второй ночи» поставлена, должно наступить обновление. Этому поспособствовала бы третья ночь – «Ночь перед Рождеством». Сутью в ней могло стать отображение, по автору, новой парадигмы, процесса возрождения ценностных ориентиров, процесса обретения человеком истинной веры. Ведь чистота мысли, смысл бренности существования людей зависят в большей степени от интимной, внутренней природы человека. Бессмертие души понимается и принимается многими только в условиях преодоления внешних обстоятельств, в данном случае – власти. Растворение себя в философии добра, приобщение к заповедям Христовым и есть суть православной веры. Так, необходимое воскресение все же не в мистериях, обрядах инициации, языческой архаике, но в самоопределении человека, в языковой, вербальной конкретизации того, что чувствует и переживает человек.

Вен. Ерофеев, формируя свой авторский дискурс, используя язык максимально точечно, считывая литературно-художественный контекст, проникая в него, ориентирует читателя на совместность подобного действия, подобного процесса-поиска, подобного духовного переживания. Настроение читателей, зрителей, драматургов конца 1980-х годов было схожим.

Эстетическое предвидение дальнейшей гибельности без возврата к правде и вере сбивалось в единую картину невозможности так дальше жить. Из героев трагедии Вен. Ерофеева, как и обещал автор, конечно же, не останется в живых никого, но им суждено стать условными образами, ментальными схемами, скрепами духовных начал, фактором единения.

Пьеса «Диссиденты, или Фанни Каплан» интересна тематически, одновременно изящна и груба языковыми наслоениями, знакова самостоятельностью позиции автора, сложна процессом верификации смыслов, которые, к сожалению, полностью так и не реализовал Венедикт Ерофеев. И все же структура ерофеевского стиля, наличная форма привлекают полисхематичностью, культурной интегральностью, поэтикой постмодернистского, синергией трагического даже в незавершенном стандарте.

Список литературы

1. Аристотель. Сочинения в четырех томах / ред. В.Ф. Асмус. М.: Мысль, 1976. Т. 1.

2. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Рус. словари, 2000. Т. 2.

3. Безруков А.Н. «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» Вен. Ерофеева: версия сценической интерпретации // Литература и театр: кол. моногр. М.: Гос. центр. театр. музей им. А.А. Бахрушина, 2016. С. 125–128.

4. Безруков А.Н. «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева как синтез интермедиальных кодов // Филология: научные исследования. 2017. № 4. С. 106–115. DOI: 10.7256/2454-0749.2017.4.24164.

5. Безруков А.Н. Рецепция художественного текста: функциональный подход. Вроцлав: Изд-во фонда «Русско-польский институт», 2015.

6. Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы

XX века – начало XXI века). СПб.: Филол. фак. СПбГУ, 2004.

7. Ерофеев В.В. Оставьте мою душу в покое: Почти все. М.: Изд-во АО «Х.Г.С.», 1995.

8. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: в 3 кн. Кн. 2: Семидесятые годы (1968–1986). М.: Эдиториал УРСС, 2001.

9. Липовецкий М.Н. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Нов. лит. обозрение, 2008.

10. Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века. М.: Флинта; Наука, 2005.

11. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта; Наука, 2001.

12. Эпштейн М.Н. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Изд. Р. Элинина, 2000.

* * *

1. Aristotel'. Sochinenija v chetyreh tomah / red. V.F. Asmus. M.: Mysl', 1976. T. 1.

2. Bahtin M.M. Sobranie sochinenij: v 7 t. M.: Rus. slovari, 2000. T. 2.

3. Bezrukov A.N. «Val'purgieva noch', ili Shagi komandora» Ven. Erofeeva: versija scenicheskoj interpretacii // Literatura i teatr: kol. monogr. M.: Gos. centr. teatr. muzej im. A.A. Bahrushina, 2016. S. 125–128.

4. Bezrukov A.N. «Moskva – Petushki» Venedikta Erofeeva kak sintez intermedial'nyh kodov // Filologija: nauchnye issledovanija. 2017. № 4. S. 106–115. DOI: 10.7256/2454-0749.2017.4.24164.

5. Bezrukov A.N. Recepcija hudozhestvennogo teksta: funkcional'nyj podhod. Vroclav: Izd-vo fonda «Russko-pol'skij institut», 2015.

6. Bogdanova O.V. Postmodernizm v kontekste sovremennoj russkoj literatury (60–90-e gody XX veka – nachalo XXI veka). SPb.: Filol. fak. SPbGU, 2004.

7. Erofeev V.V. Ostav'te moju dushu v pokoe: Pochti vse. M.: Izd-vo AO «H.G.S.», 1995.

8. Lejderman N.L., Lipoveckij M.N. Sovremennaja russkaja literatura: v 3 kn. Kn. 2: Semidesjatye gody (1968–1986). M.: Jeditorial URSS, 2001.

9. Lipoveckij M.N. Paralogii: Transformacii (post) modernistskogo diskursa v russkoj kul'ture 1920–2000-h godov. M.: Nov. lit. obozrenie, 2008.

10. Nefagina G.L. Russkaja proza konca XX veka. M.: Flinta; Nauka, 2005.

11. Skoropanova I.S. Russkaja postmodernistskaja literatura. M.: Flinta; Nauka, 2001.

12. Jepshtejn M.N. Postmodern v Rossii. Literatura i teorija. M.: Izd. R. Jelinina, 2000.

Synergy of the tragic in the play by Venedikt Erofeev "Dissidents, or Fanny Kaplan"

From the standpoint of the synergy of the tragic and in line with the methods of the receptive aesthetics, structuralism, hermeneutics, the article deals with the unfinished drama by Venedikt Erofeev "Dissidents, or Fanny Kaplan". The novelty of the study is that the drama under consideration has never been studied within the framework of objectification of meaning, specification of the lines of its reading, and the results provide the opportunity to supplement the verification of the style and language of Venedikt Erofeev, as well as to clarify a number of priorities for the development of the Russian postmodernism, the principles of the postmodern poetics. The issues of the author's style, incomplete text, nomination of the author's discourse are under consideration in the article.

Key words: *Venedikt Erofeev, dramaturgy, "Dissidents, or Fanny Kaplan", postmodernism, reception of a literary text, synergy of the tragic, aesthetics of reading.*

(Статья поступила в редакцию 26.03.2018)

О.Ю. МАКСИМОВА
(Санкт-Петербург)

ФОРМЫ АВТОРСКОГО ПРИСУТСТВИЯ В СЕРВАНТЕСОВСКОМ СБОРНИКЕ «ВОСЕМЬ КОМЕДИЙ И ВОСЕМЬ ИНТЕРМЕДИЙ» (1615). К ПРОБЛЕМЕ МЕТАТЕАТРАЛЬНОСТИ

Рассматриваются формы и уровни авторских инстанций в сервантесовском сборнике «Восемь комедий и восемь интермедий», а именно в прологе и комедиях «Удалой испанец» и «Алжирская каторга», где Сервантес предстает не только как сверхавтор общего замысла, автор текста, драматург, но и как постановщик и персонаж.

Ключевые слова: *Сервантес, метатеатральность, биографическая критика, комедия, театр, пролог.*

Мигель де Сервантес Сааведра, безусловно, известнее в науке о литературе как создатель романа, т. е. эпик-новатор. Его специфическая поздняя или малоудачливая ранняя дра-

© Максимова О.Ю., 2018